

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVII. КН. 3. 1983

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

СЪДЪРЖАНИЕ

100 години от смъртта на Карл Маркс

Иван Гранитски — Карл Маркс и литературната критика	3
Велизар Илиев — Енгелс и Лесинг	16

Людмила Стоянова — Българският диаволизъм. Шрихи към поетиката му	34
Анани Стойнев — Илия Бешков. Мисли за морала и изкуството	53
Маргарита Брадистилова — Жанрови търсения във възрожденските диаволи	72
Петър Коледаров — Кога и защо Димитър Хоматиан е написал Краткото житие на Климент Охридски?	89
Георги Пенчев — Човекът и светът в новия съветски роман	101
Орий Боров (Москва) — Проблемът за произхода на литературата и изкуството	115

Научни съобщения

Екатерина Иванова — Димитър Димов и „Градина на актуални проблеми за сатирицизма“	130
Катя Попова — Списание „Маскарад“	137
Лаура Баз-Фотиадес, Страхил Попов — Диалогът между български и румънски учени	151

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Франция и Канада	157
--	-----

Преглед

Радослав Радев — „Нешо Бончев“ от Иван Сестримски	162
Георги Димов — „Людмил Стоянов“. От символизма к социалистическому реализму“ от В. А. Захаржевска	164
Николай Дончев — „Verlaine“, par Pierre Petitfils	169

СОДЕРЖАНИЕ

100 лет со дня смерти Карла Маркса

Иван Гранитский — Карл Маркс и литературная критика
Велизар Илиев — Энгельс и Лессинг

3
16

* * *

Людмила Стоянова — Болгарский диаболлизм. Эскизы к его поэтике
Ананий Стойнев — Илия Бешков. Мысли о морали и об искусстве
Маргарита Брадиштилова — Жанровые поиски в возрожденческих диа-
логах
Петр Коледаров — Когда и почему Димитр Хомматриан написал Короткое жи-
тие Климента Охридского?
Георгий Пенчев — Человек и мир в новом советском романе
Юрий Боров (Москва) — Проблема о происхождении литературы и искусства

34
53
72
89
101
115

Научные сообщения

Екатерина Иванова — Димитр Димов и „Сад мук“ Октава Мирбо
Катя Попова — Журнал „Маскарад“
Лаура Баз-Фотиаде, Страхил Попов — Новая плодотворная встреча бол-
гарских и румынских ученых

130
137
151

Из зарубежной печати

Литературные журналы Франции и Канады

157

Обзор

Радослав Радев — „Нешо Бончев“ Ивана Сестримского
Георгий Димов — „Людмил Стоянов. От символизма к социалистическому реа-
лизму“ В. А. Захаржевской
Николай Дончев — „Verlaine“, par Pierre Petitfils

16
164
169

Редакционный комитет :

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главный редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ
МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главный редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

КАРЛ МАРКС И ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

ИВАН ГРАНИТСКИ

Карл Маркс и литературната критика — така поставен, проблемът навярно би могъл да предизвика скептични усмивки. Къде да търсим изявени литературнокритическите принципи на Маркс, не е ли пресилено и изкуствено да се опитваме да ги формулираме въз основа на отделни откъси и фрагменти от негови произведения и писма; най-сетне имат ли тези принципи характер на система или представляват само ремарки и наблюдения по повод, изправящи ни пред неспособността да ги обединим в стройна философско-естетическа концепция? Скепсисът и съмнението обаче, с които са заредени тези въпроси, не са нищо друго освен сковаваш страх пред революционността на изводите, съдържащи се дори в бележките и фрагментите с определена насоченост към изкуството. Плод на тоя страх е дразнещата аморфност на мисленето, характеризирана сполучливо от самия Маркс като „недиалектически манталитет“ на буржоата. Оттук идва и желанието да се подценят Марксовите възгледи за изкуството, да не се усети в тях диханието на революционната му философия.

Но онова, което не искат да признаят adeptите на буржоазията, признава времето. Днес всеки опит да се възкреси изтърканият мит за „неоригиналността“ и „еклектичността“ на идеите на Маркс и Енгелс за изкуството предизвиква смехотворен ефект. Развитието на обществото, а като форма на общественото съзнание — и развитието на изкуството, потвърждават гениалната проникателност на Марксовите прогнози, жизнеността и актуалността на идеите му. Сега виждаме, че много от неговите характеристики за отделни творци или тенденции запазват и до ден-дневен значимостта си, философско-естетическата си стойност, макар и обектът, който ги е предизвикал, да е потънал отдавна и безвъзвратно в бездните на историята.

Марксовите естетически възгледи и схващания за изкуството имат характера на диалектически цялостна концепция.¹ В тях виждаме отразена цялата система от революционните му философски, икономически, социално-политически и пр. идеи. На тази основа, по пътя на дедукцията, не е трудно да извлечем от многобройните откъси и фрагменти от статии, книги или писма на Маркс, докосващи се до света на литературата и изкуството, характера и същността на неговите литературнокритически принципи, основните положения, в които

¹ Марксистко-ленинската естетика стига до този извод не без известни лутания. Главната заслуга да се погледне на Марксовите естетически възгледи като на цялостна концепция, като на система, имат книгите и изследванията на: М. Л и ф и ц (Вопросы искусства и философии. М., 1935), Ф. П. Ш и л л е р (Енгелс как литературный критик. М — Л., 1933, и Маркс и Енгелс о литературе. Новые материалы. М., 1933, в съавторство с Г. Лукач), Г. Ф р и д л е н д е р (К. Маркс и Ф. Енгелс и вопросы литературы. М., 1962), И. С л а в о в (Марксовото естетическо наследство. С., 1972), З. Апресян, А. Иезуитов, Г. Лукач, А. Дымшиц и пр.

революционната му философия приема своето литературнокритическо битие. Ала преди да сторим това, нека хвърлим един поглед към основанията и принципите, които определят органичното, имплицитно присъствие на съжденията от литературнокритически порядък в едно или друго произведение на Маркс.

Маркс започва съзнателната си творческа дейност като поет. Възторжени юноша Карл пише като студент в Бон и Берлин романтични стихове, посветени на любимата му Жени фон Вестфален, изпод перото му излизат също епиграми в защита на Гьоте и Шилер от обскурантистките нападки на пиетистите. Четири тетрадки с поезия — ето плода на многото безсънни нощи през първите години от студентството на Карл. В една от тези тетрадки, посветена на баща му в случай рождения му ден през октомври 1837 г., са включени няколко фрагмента от сатиричния роман „Скорпион и Феликс“ и първо действие от една фантастична трагедия. Друг е въпросът, каква е естетическата стойност на литературните опити на младия Маркс, но за нас по-важно в случая е, че в този период когато се формира личността му, неговите духовни интереси са насочени предимно към поезията. В Бонския и в Берлинския университет Маркс често избира пред специалните предмети по юриспруденция лекциите по литература и естетика. Неговото внимание е привлечено от лекциите на Ф. Вьоолкер за гръцката митология, курса по най-нова история на изкуството на Е. д'Алтон, лекциите на Август Шлегел за Омир и елегите на Проперций и т. н. Освен това четете „Ервин“ от Золгер, „Немска история“ на Луден, „История на изкуството на древността“ от Винкелман, „Лаокоон“ на Лесинг, превежда Овидий и Тацит.

В Берлин сближаването на Маркс с младохегелианците довежда до постепенно охлаждане на интереса му към поезията. Тя е „пожертвувана“ в името на философията. Но спирайки да пише сам поезия, Маркс ни най-малко не напуска нейната духовна територия. Напротив, до края на живота му тя остава да гори у него като невидим огън. Блясъците на този огън ще съзем и в ранните статии в „Рейнски вестник“, и в писаните съвместно с Енгелс философски памфлети „Светото семейство“ и „Немска идеология“, и в „Капиталът“. До края на неспокойния Марксов живот литературата си остава едно от нещата, които най-силно привличат неукротимия му дух.

Литературните познания на Карл Маркс имат почти енциклопедичен характер. Ето какво пише в спомените му Пол Лафарг: „Маркс знаеше наизуст Хайне и Гьоте и често при разговор ги цитираше. Той постоянно четеше поезия, като ги подбираще от цялата европейска литература. Всяка година препрочиташе Есхил в гръцки оригинал и считаше него и Шекспир за двамата най-големи драматически гения, които е раждало човечеството. Шекспир, когото особено обичаше, той най-обстойно изучаваше и знаеше и най-незначителните герои от неговите драми. В семейството на Маркс имаше истински култ към великия английски драматург.“² По свидетелството на Лафарг той също обичал Данте и Бърнс, проявявал нескрит интерес към романистите на XVIII в. и особено Филдинг, а от по-късните писатели — Александър Дюма-баща и Уолтър Скот. От всички романисти обаче най-много ценял Сервантес и Балзак. „Той поставяше Балзак толкова високо, че възнамеряваше да напише критическа статия за най-голямото му произведение „Човешка комедия“, щом завърши съчинението си по политическа икономика. Според великия икономист Балзак е не само историк на обществото от своето време, но и създател на ония прототипове, които при Луи Филип се намираха още в зародишно състояние и достигнаха пълното си развитие едва по-късно при Наполеон III.“³

² Пол Лафарг. Спомени за К. Маркс. — В: Маркс и Енгелс за изкуството. С., 1978 г. с. 285—286.

³ Пак там, с. 286—287.

Сам Маркс нарича Дидро „любимия си прозаик“ и в писмо до Ф. Енгелс от 15 април 1869 г. се възхищава от „Племенникът на Рамо“ — „това неподражаемо произведение“. В „Капиталът“, „Осемнадесети брюмер на Луи Бонапарт“, „Господин Фогт“ и други статии и памфлети Маркс се позовава на Овидий, Хораций, Лукиан, Лукреций Кар, Персий и други антични автори; невероятно е просто богатството от реминисценции и алюзии от произведения на: Данте, Петрарка, Бокачо, Ариосто, Шекспир, Сервантес, Калдерон, Милтън, Дефо, Волтер, Дидро, Русо, Абат Прево, Бомарше, Готшед, Лесинг, Клопшок, Шатобриан, Уланд, Шамисо, Шели, Байрон, Беранже, Томас Карлайл, Ламартин, Юго, Жорж Санд, Евгени Сю, английските реалисти от средата на XIX в. Шарлот Бронте, Пол де Кок, Ренан, Зола, Мопасан, Ибсен, Купър, Бичер-Стоу и т. н. и т. н.

Към средата на 70-те години К. Маркс започва да изучава руски език във връзка с работата си над „Капиталът“ и съвсем скоро чете в оригинал Пушкин, Гогол, Салтиков-Шчедрин, Чернишевски, Добролюбов. Особено внимание заслужава отношението на Маркс към поетите Хайне, Хервег, Фрайлиграт и Веерт. Хервег сътрудничи още на „Рейнски вестник“, а през революционните 1848—1849 г. по страниците на „Нов рейнски вестник“ Фрайлиграт и Веерт публикуват най-пламенните си революционни стихотворения.

Цяла книга би могла да се напише за отношенията между Маркс и Хайне. Несъмнено е, че макар и по-млад, Маркс е влияел духовно на великия поет по време на парижкото си изгнание. Техните срещи и разговори, както посочва Франц Меринг,⁴ се отразяват в творчеството на Хайне — особено в „Зимна приказка“ и „Песен на тъкачите“, както и в сатириите против германския деспотизъм.

И така — виждаме широтата и многостранността на Марксовите интереси в областта на литературата. Тя е израз на вътрешното богатство и артистичност на един поетичен дух, у когото представата за хармонията е сливането на социалната справедливост с красотата. Ако се замислим малко по-внимателно, ще установим, че съвсем неслучайно Маркс използва толкова много образи от художествената литература в своите творби. Художественообразното, артистично излъчване на неповторимия индивидуален стил е само едната страна на въпроса. Много по-важно обаче е движението към целта да бъде също така хармонично, както и самата цел. Тоест — новата революционна филозофия да реализира своето битие освен в икономически, философски, социално-политически и пр. проекции още и в естетически проекции. Без да съдържа в себе си и *естетическо освобождаване* на човека, тя не би постигнала и неговото истинско *социално освобождаване*, не би му открила пътя към царството на свободата и хармонията.

Известно е, че Маркс е възнамерявал да напише своя „Диалектика“. На този замисъл не е било съдено да се осъществи, но Марксовата диалектика можем да съзрем като стройна и ясна система в „Капиталът“. Именно диалектиката, която пронизва всички произведения на Маркс, предопределя целостността и хармоничността на неговата революционна философия, неин плод е и органичното, неизменно присъствие на естетическия момент, оценка или съждение в произведения от различен характер. Така, макар и да не е оставил специално съчинение по въпросите на изкуството и естетиката, Маркс може да бъде „видян“ именно в тая светлина, ние можем да разберем естетическите му възгледи, имплицитно въткани в неговите икономически и философски произведения, в публицистичните статии, в писмата до отделни лица. А в тази свет-

⁴ Вж. Франц Меринг. Карл Маркс. История на неговия живот. С., 1957, с. 114—117.

лина става възможно и определянето характера и същността на Марксовите литературнокритически възгледи.

Кой е впрочем най-важният, глобален проблем, до който се докосва Маркс при оценката на един или друг автор, при анализа на художественото произведение? Несъмнено той се съдържа в корелацията:

ЛИТЕРАТУРАТА И ОБЩЕСТВЕННОТО РАЗВИТИЕ

Това взаимоотношение е израз на по-общата взаимовръзка между изкуството и социален живот. Революционната заслуга на Марксовата философия се състои и в това, че показва обусловеността и вътрешната зависимост на развитието на изкуството от социално-икономическото развитие на обществото. Известният съветски литературовед и изследовател на литературните възгледи на Маркс и Енгелс Г. Фридлендер пише по този повод: „Главната задача, която постави пред Маркс и Енгелс тяхната епоха в областта на естетиката, беше задачата да се докаже, че изкуството и литературата са обществено обусловени явления, развитието на които в един или друг период в крайна сметка винаги зависи от икономическите условия на обществения живот и от достигнатата степен на класовата борба. С тази задача основоположниците на марксизма се справиха гениално. Те неопровержимо доказаха, че духовното развитие на обществото почива на материалното развитие, че няма нито едно явление в областта на изкуството и литературата, което да не зависи от обществения живот, да не се определя от него и да няма в условията на класовото общество ярко изразен класов характер.“⁵

Още в ранните статии на Маркс ще открием желанието творецът да бъде възприеман и тълкуван като продукт на социалното развитие. Вече след създаването на „Манифеста“ изкрystalизира и идеята за класовата детерминираност на творческия процес, за определените класови координати на художествената творба. Но Марксовото разбиране за социалната обусловеност на литературата и изкуството е диалектически многостранно — то отчита противоречивия характер на тази зависимост. Невинаги процесите в изкуството са хармонични на общественото развитие, понякога ще се сблъскаме с парадоксални несъответствия. Като пример за това Маркс посочва древногръцкото изкуство и Шекспир. В знаменития си Увод (из икономическите ръкописи от 1857—1858 г.) той отбелязва: „За изкуството е известно, че определени периоди на неговия разцвет съвсем не съответствуват на общото развитие на обществото, следователно и на материалната основа, която образува един вид скелета на неговата организация. Например гърците, сравнени със съвременните народи, или със Шекспир. За някои форми на изкуството, например за епоса, е дори признато, че те никога не могат да бъдат създадени в своята класическа форма, представяваща епоха в световната история, щом започне художественото производство като такова; че следователно в областта на самото изкуство известни значителни негови форми са възможни само на ниско стъпало на художествено развитие. Ако това е вярно за отношенията между различните видове изкуства в областта на самото изкуство, вече по-малко учудващо е, че то е вярно и за отношенията на цялата област на изкуството към общото развитие на обществото. Трудности са само в общата формулировка на тези противоречия. Щом бъдат специфицирани, те са вече изяснени.“⁶

⁵ Г. Фридлендер. К. Маркс и Ф. Енгелс и вопросы литературы. М., 1962, с. 585-586.

⁶ Маркс — Енгелс. Съчинения. Т. 12. С., 1963, с. 733—734.

Именно за изясняване на диалектическите противоречия между природата на общественото и художественото развитие е по-нататъшният анализ. Гръцкото изкуство е дете на гръцката митология, но общественото развитие постепенно отнема на митологията нейната „несъзнателно-художествена“ сила на внушението, така това изкуство вече не може да се изрази в предишните си завладяващи художествени форми, както „не могат да се върнат отново незрелите обществени условия, при които то е възникнало“.⁷

Различните Марксови оценки за отделни писатели или литературни явления, разпръснати из произведенията и писмата му, ни убеждават, че за първи път един философ стига до такива дълбочини в познаването и тълкуването на вътрешните противоречия у твореца. Това става възможно тъкмо защото в духовния свят на писателя, художника и пр. Маркс открива социалните противоречия на времето, долавя тътена на историята.

Известни са парадоксите в художественото развитие на много творци — превъзходни поети, но слаби мислители, великолепно изразяващи действителния живот писатели, но носители на реакционна философия. Диалектиката на обществените отношения често е изправяла естетическото съждение на прага на сякаш неразрешими противоречия. Един и същ продукт на обществото е блестящият талант на Оскар Уайлд, но и естетничещият уайлдизъм, геният на републиканеца Балзак, който по думите на самия Маркс стои „по-високо от всички романисти“, но и убеденият роялист дьо Балзак, създателят на нов тип роман Достоевски, но и мистичната боготърсаческа достоевщина.

В същност неразрешимостта на тия противоречия е само привидна — показвайки техния генезис, Маркс разкрива обективните причини, които са ги породили. Като всяко отмиращо явление и те носят в себе си трагичната съвместимост на революционното и анахроничното. Разрушаването на старите обществени отношения се екранизира релефно в духовния им свят, където те виждат собствената си гибел като условие да живеят. Със своята „Човешка комедия“ плебеят Балзак извършва още една Велика френска буржоазна революция, но агонизиращият монархичен аристократизъм продължава да му бъде мил; Достоевски по своеобразен начин подкопава основите на одържавеното и оплодено от идеята за самодържавието християнство, но духът му остава да блуждае в пътнината на нравственото отшелничество.

Именно тая вътрешна противоречивост на творческия акт и на творческата личност като цяло анализира Маркс. И доказва, че творческият акт е не само резултат от играта на авторовата фантазия, но главно сложно и опосредствувано отражение на конкретната действителност в съзнанието на художника. Така анализирайки творчеството на такива писатели като Байрон, Шели, Юго, Ламартин, Уилям Кобет и пр., Маркс доказва, че техните вътрешни противоречия се дължат не толкова на индивидуалните им личностни качества, не толкова на особеностите на художественото им съзнание, колкото представляват отражение на реалното развитие на историческите и обществено-икономическите отношения. Отражение, многократно пречупено през неповторимата духовна призма на конкретния творец. Ярък пример в това отношение е Марксовата оценка на Байрон и Шели, запазена в спомените на Елеонора Маркс-Евелинг: „Истинската разлика между Байрон и Шели се състои в следното: тези, които ги разбират и обичат, смятат за щастие, че Байрон умрял на тридесет и шестата година от живота си, защото той би станал реакционен буржоа, ако беше живял повече; напротив, те съжеляват, че Шели починал двадесет и девет годишен, тъй като той беше истински революционер и винаги щеше да остане в авангарда на социализма.“⁸

⁷ Маркс—Енгелс. Съчинения. Т. 12, с. 735.

⁸ К. Маркс и Ф. Енгелс об изкустве. Сост. Мих. Лифшиц. Т. 1. М., 1976, с. 398.

Неподражаем анализ за причините и характера на вътрешните противоречия у твореца ни поднася Маркс и когато говори за английския политически писател и памфлетист Уилям Кобет: „Той беше едновременно и най-консервативният, и най-радикалният човек във Великобритания — най-чисто възпитан на стара Англия и най-смел възвестител на млада Англия. Той смяташе, че упадъкът на Англия започва от периода на Реформацията, а крайната потиснатост на английския народ — от времената на т. нар. славна революция от 1688 г. Поради това за него революция не значеше преход към новото, а връщане към старото, не начало на нова ера, а възстановяване на „доброто старо време“. Той не виждаше тъкмо това, че епохата на въображаемия упадък на английския народ точно съпада със започналия възход на буржоазията. . . Огромните промени, придружаващи разложението на старото английско общество, като се започне от XVIII в., бяха поразили въображението му и изпълнили сърцето му с горчивина. Но виждайки последствията, той не разбираше причините, не разбираше новите социални сили, които вършеха работата си. Той не виждаше съвременната буржоазия, а виждаше само онази част от аристокрацията, която има наследствен монопол върху държавните длъжности и със законодателството си санкционира всички промени, продиктувани от новите нужди и претенции на буржоазията. Той виждаше машината, но не виждаше скритата сила, която я движеше. . . На това се дължи чудноватият факт, че Уилям Кобет, който беше инстинктивен защитник на народните маси против посегателствата на буржоазията, бе смятан от всички и сам смяташе себе си борец за интересите на промишлената буржоазия против наследствената аристокрация.“⁹

Писателят носи у себе си противоречията на обществения живот, който изобразява. Въпросът е обаче, до каква степен той е способен да ги пресъздаде в художествена форма такива, каквито са, без да ги изкривява или ретушира в съответствие с господстващото съзнание на управляващата класа. Тук възниква проблемът за свободата на художника, на твореца. Може ли творецът да бъде свободен от условностите на обществения живот, действителна или илюзорна е неговата художествена свобода, как да се постигне независимостта на писателя от грубата тенденциозност на конкретната епоха? Маркс блестящо доказва, че в буржоазното общество художникът не може да бъде свободен. Невъзможно е да се постигне духовна свобода там, където няма икономическа и политическа свобода. Дори и писателят да се противопоставя на опитите да бъде отнета творческата му свобода, в буржоазното общество той никога не може да бъде последователен и рано или късно ще стигне до компромиси. Красноречив пример в това отношение е творческият път на Карлайл. Първоначално той остро атакува буржоазията, нейния манталитет и демагогска същност и словото му носи понякога „дори революционен характер“, както отбелязва Маркс. Но скоро антибуржоазният патос на Карлайл се стопява, за да отстъпи място на схващането, че „привилегированите класи стават изведнъж, ако не направо благородни и мъдри, то все пак „членоразделно“ говорещи класи; потиснатите класи си остават, разбира се, „неми, говорещи нечленоразделно“ и така отново се санкционира класовото господство. Цялото високопарно, шумно негодувание се превръща в едно донякъде забулено признаване на съществуващото класово господство, само в недоволно мърморене и ръмжене поради това, че буржоата не предоставят на своите непризнати гении ръководните места на обществото и от твърде практични съображения пренебрегват фантазорските брътвежи на тези господа. Впрочем доколко и тук високопарните словоз依ания се превръщат в своята пряка противоположност, доколко благород-

⁹ Маркс — Енгелс. Съчинения, Т. 9. С., 1961, с. 198.

¹⁰ Пак там. Т. 7. С., 1958, с. 275—276.

ният, знаещият и мъдрият става на практика вулгарен, невежествен и глупав — това най-ярко доказва сам Карлайл.¹⁰

Твърде показателна за Марксовите литературнокритически възгледи е преписката му с Фердинанд Ласал по повод неговата драма „Франц фон Зикинген“. Тук ще съзрем отново отчетливо революционната мисъл за социалната детерминираност на твореца и неговите художествени идеи. Ласал избира за герой на своята драма рицаря Зикинген, а Маркс смята, че действително историческият трагичен герой трябва да бъде Томас Мюнцер. Основната грешка на Ласал в драмата е, че той поставя „лутеровско-рицарската опозиция над плебейско-мюнцерската“. Така историческите събития се очертават в невярна светлина: „*Рицарските* представители на революцията — зад техните лозунги за единство и свобода всякога все още се притаява мечтата за старата империя и за юмручното право — не биваше така да всмукват у себе си целия интерес, както те го правят у теб, а трябваше представителите на селяните (и тъкмо на тези) и на революционните елементи в градовете да съставляват съвсем значителен, активен заден план. В такъв случай ти можеше в много по-голяма степен да изразяваш тъкмо най-съвременните идеи в тяхната най-наивна форма, докато сега наистина освен *религиозната* свобода като главна идея остава бюргерското единство.“¹¹ Така в писмото си до Ласал от 19 април 1859 г. Маркс изтъква подмяната на действителния исторически персонаж на трагедията, за да продължи: „В същност ти по начало трябваше повече да *шекспиризираш*, докато аз сега ти приписвам като най-значителна грешка писането по *шилеровски*, превръщането на индивидите просто в рупори на духа на времето.“¹²

В писмото си Маркс засяга кардиналния проблем за шекспиризацията и шилеризацията в литературата. Той отдава предимство на шекспиризацията в изображението, т. е. реалистичното, пълнокръвно и жизнено, съдържащо в себе си единството на противоречията отражение на събитията и образите на героите, докато Ласал ги рисува в драмата си по шилеровски. Шилер разглежда историята като единен процес, надхвърлил е хаотичната разпокъсаност при обяснението на историческите събития, присъща на някои от неговите предшественици, но светоусещането му е пречупено през призмата на едно идеалистическо съзнание. Затова той не схваща напълно социалната зависимост в дейността на героите си. Същата грешка повтаря и Ласал. Ето защо героите му не са живи и действени, а абстрактни и схематични — според думите на Маркс. — „рупори на духа на времето“.

В дух, близък до споменатото писмо на Маркс, са и Енгелсовите писма до Ласал. Бележките и възраженията на Енгелс са принципно същите. Михаил Лифшиц, авторът на може би най-дълбоката книга-изследване за естетическите възгледи на Маркс — „Карл Маркс. Изкуство и обществен идеал“, проникателно посочва, че за разлика от Ласал Маркс и Енгелс „поставят въпроса за трагическото в революционната ситуация на обективната почва на реалната история. Противоречието между исторически необходимия постулат и практически невъзможното му осъществяване се корени според тях не в антагонизма между идеята и реалността, а в конкретното противоречие между политическата, идейната и организационната слабост на революционното движение и възникващата пред него историческа необходимост от борба за власт.“¹³

Видяхме, че базата, от която изхожда Маркс в оценките и съжденията си за твореца, е социално-класовата обусловеност на създаденото от него. А първият и най-съществен принцип при оценката на художественото произведение за Карл Маркс е;

¹¹ Маркс — Енгелс. Съчинения. Т. 29, С., 1972, с. 480.

¹² Пак там.

¹³ М. Лифшиц и др. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. Изд. второе. М., 1979, с. 246.

ПРИНЦИПЪТ НА КОМУНИСТИЧЕСКАТА ПАРТИЙНОСТ

Още в ранните статии на Маркс от „Рейнски вестник“ са доловими елементи от оная твърда и безкомпромисна позиция на критика на действителността, които по-късно ще изкристализират в принципа на комунистическата партийност. Нарастването на социалното напрежение в предреволюционните години (в нощта на революцията от 1848—1849), както и окончателното преминаване на позициите на пролетарския социализъм, приближава Маркс и Енгелс към идеята за създаване на боева революционна партия, която да воюва за интересите на пролетариата и да бъде негов теоретически ръководител и практическ организатор. През този период — в безкомпромисни полемички с лъжедемократите и представителите на т. нар. „истински социализъм“ — се избистря и принципът на комунистическата партийност в литературата. В знаменитата си статия „Морализиращата критика и критицизиращият морал“, публикувана на страниците на „Немско-брюкселски вестник“, Маркс дава образец на партийна публицистика, на публицистика, разобличаваща мнимия демократизъм и социализъм и воюваща за чистотата на пролетарското движение. Съкрушителната полемика срещу Карл Хайнцен е съчетана с проникновен анализ на обществените процеси от ясна позиция на една партия, която ще извърши бъдещата комунистическа революция: „Затова дори ако пролетариатът събори политическото господство на буржоазията, неговата победа ще бъде само кратковременна, ще бъде само спомагателен момент за самата *буржоазна революция* — както беше през 1794 г., — дотогава, докато в хода на историята в нейното „движение“, не се създадат още материални условия, които ще направят необходимо унищожаването на буржоазния начин на производство, следователно и окончателното събаряне на политическото господство на буржоазията. Ето защо господството на терора във Франция може да послужи само за да бъде възможно чрез ударите на своя страшен чук да заличи в един миг като с вълшебна пръчка всички феодални руини от лицето на Франция. Буржоазията с нейната страхлива предпазливост не би се справила с тази работа в течение на десетилетия. Така че кървавите действия на народа само разчистиха нейния път. Също и събарянето на абсолютната монархия би било само кратко временно, ако не бяха още достатъчно наизрасли икономическите условия за господството на буржоазната класа. Хората си изграждат нов свят не от „земни богатства“, както си въобразяват *грубияните* със своите предразсъдъци, а от историческите постижения на техния загниващ свят. В хода на своето развитие трябва най-напред да *произведат материалните условия* на новото общество и дори най-напрегнатите усилия на мисълта или волята не могат да ги освободят от тази участ.“¹⁴

Още по-ярко изведен в пролетарската литература ще видим принципа на комунистическата партийност през периода на революцията от 1848—1849. Революционната борба на „Нов рейнски вестник“ намира израз именно в този принцип, чрез него вестникът воюва за интересите на немския пролетариат. Изключително интересни са взаимоотношенията между Маркс и поетите Фрайлиграт и Веерт, които участвуват в редакцията. Ако проследим внимателно историята на тези отношения — особено що се отнася до Фрайлиграт, — ще можем да установим принципите на Марксовата литературна политика, деловото му отношение към поета като творец, но също така и безкомпромисната строгост, когато става дума за партийния принцип.¹⁵

¹⁴ Маркс — Енгелс. Съчинения. Т. 4. С., 1957, с. 298—299.

¹⁵ За принципа на комунистическата партийност у Маркс са писали доста автори, но най-дълбоки и изчерпателни са анализите по този въпрос в посочените книги на М. Лифшиц и И. Фридлендер, а също така и в книгата на Иван Славов „Марксовото естетическо наследство“.

Отношението на Маркс към конкретния творец, критериите, които той прилага за оценка на художествената творба, винаги са се определяли от принципа на комунистическата партийност. Не можем да не усетим строгия класово диференциран подход към поетите и писателите и сътворяването от тях. Такова е Марксовото отношение не само към немските революционни поети Хервег, Фрайлиграт и Веерт, чието творчество по време на мощните социално-политически раздвижвания през 1848—1849 г. достига своята най-висока идейно-естетическа значимост, но и към всички останали творци. От тази именно позиция Маркс оценява и Волтер, Гьоте, Шилер, Дюма, Томас Карлайл, Уолтър Скот, Жорж Санд и любимите си Балзак и Шекспир. Чисто литературната оценка е подчинена на социалната оценка, естетическите достойнства на творбата се разглеждат през призмата на социалната значимост на техните идеи. Така става възможно в една кратка бележка, в един фрагмент не само естетически да се прецени даден автор или негово произведение, но и да се направи лаконическа характеристика на менталитета на цяла класа, да се очертае политическа тенденция, да се изведе извод с голяма социална стойност. Достатъчно е в това отношение да си припомним лапидарната, но изпълнена с толкова много съдържание ремарка за Шатобриан в писмо до Ф. Енгелс от 30 ноември 1873 г.: „Ако този човек се е прочул толкова много във Франция, то е само защото във всяко едно отношение е най-класическото олицетворение на френската суетност и тази суетност е преоблечена не в лекото фриволно одяние на XVIII в., а романтично и се перчи с новоизпечени фрази; фалшива дълбочина, византийски преувеличения, кокетиране с чувствата, пьстро преливане на багри, прекомерна образност, театралност, възвишеност — с една дума, фалшива смесица, каквато никога досега не е имало нито по форма, нито по съдържание.“¹⁶

Или думите за Ламартин в една огнена статия от „Нов рейнски вестник“: „Ламартин олицетворяваше илюзията на буржоазната република по отношение на самата себе си, преувеличената, фантастична, възторжена представа, която тя си бе съставила за себе си, нейната мечта за своето собствено величие. Какво ли не може да си въобрази човек! Както Еол освободи от своите мехове всички ветрове, така и Ламартин пусна на изток и на запад всички въздушни призраци, всички фрази на буржоазната република — ветрени думи за братство на всички народи, за освобождението, което Франция ще донесе на всички народи, за самопожертвуването на Франция в интерес на всички народи.

А какво направи той? — нищо!

Да допълнят неговите фрази с дело се заеха Кавеняк и неговото насочено навън оръдие Бастид.“¹⁷

Тези две оценки великолепно илюстрират действието на принципа на комунистическата партийност, те ни показват дълбоката историчност на Марксовата позиция, способността му да съзре скритите пружини на социалните процеси, класовия характер на тия процеси, чиято персонификация в случая са Шатобриан и Ламартин.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА СТИЛА

Още младият Маркс се занимава с такъв съществен проблем на литературната критика, какъвто е проблемът за стила. В знаменитата си статия „Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция“ 24-годишният юноша

комплексен проблем“. С., 1972, с. 298—324. Тук има интересни паралели между съзнанието на политика и поета, наблюдения върху политическия толеранс в литературата и пр.

¹⁶ Маркс — Енгелс. Съчинения. Т. 33. С., 1973, с. 86.

¹⁷ Пак там. Т. 5. С., 1958, с. 459.

се отвращава от опитите на реакционния политически режим да бъде ограничен писателят в рамките на един общовалиден и задължителен за всички стил. То въстава срещу неговото канонизиране, срещу въвеждането му в абсолюти: „В изпадаше във възторг от възхитителното разнообразие, от неизчерпаемостта на природата. Но вие не искате розата да благоухае като теменужка, защото тогава искате най-голямото богатство — духът — да съществува само в една форма? Аз съм хуморист, но законът ми заповядва да пиша сериозно. Аз съм дързък, но законът предписва стилът ми да бъде скромен. *Сивото* — единственият позволен цвят на тази свобода. Всяка капка роса, озарявана от слънцето, блести с неизчерпаемата игра на цветовете, но духовното слънце в колкото и индивидуалности, в каквито и предмети да се пречупват неговите лъчи трябва да поража само един, само *официалния цвят*! Съществената форма на духа — това е *радостта, светлината*, а вие правите единствено законна проява на духа — *сянката*; той трябва да се облича само в черно, а в природата няма нито едно черно цвете.“¹⁸

В условията на свирепата цензурна реакция писателят не е свободен да следва собствения си стил, той трябва да следва предписания му отгоре стил, т. е. стила на официалността — внушава ни Маркс. Така започвайки от частното той стига до общото. Критиката на стила се превръща в критика на съществуващия политически строй, литературната критика става социална критика. Идеите, повдигнати в тази статия, намират по-нататъшно разгръщане в „Дебати за свободата на печата“ — първата статия на К. Маркс в „Рейнски вестник“. Десетгодишната държава ограничавала политическата свобода на писателя, но тя ограничавала и неговата икономическа свобода. Чрез тази втора зависимост тя се опитва да го подчини на своята власт, за да използва перото му за целите си. И тук Маркс се докосва до изключително важния проблем за средствата и целта на писателската дейност, за тяхното взаимоотношение. Писателят, пише Маркс, „трябва да припечелва, за да има възможност да съществува и да пише, но той в никой случай не трябва да съществува и да пише, за да припечелва“¹⁹. Иначе би била нарушена вътрешната свобода на писателя, външната принуда би го довела до вътрешна неистина, до пожертвуване на естетическия идеал. Висшият смисъл на писателската дейност е стремежът към истината, тя е крайната й цел. „Писателят съвсем не гледа на своята работа като на *средство*. Тя е *самоцел*“²⁰. Тя до такава степен не е средство нито за него, нито за другите, че когато това е нужно, писателят принася в жертва на *нейното* съществуване *своето* лично съществуване.“²⁰

Така още в първите си статии, поставяйки един на пръв поглед частен проблем, какъвто е проблемът за стила, Маркс търси социалните му измерения. Стилът като вътрешно изражение на личността го интересува преди всичко от социалната си страна. Този момент е много добре почувствуван и анализиран от Исаак Паси в неговата естетическа студия „Карл Маркс и краят на класическата немска естетика“: „Така още младият Маркс внася дори и в най-абстрактните и най-деликатните категории на класическата немска естетика — каквато е кате-горията гений — социален (икономически и политически) компонент и в това неизменно съпътстващо възникването и развитието на марксизма социологическо преосмисляне на традиционните за немската класическа естетика фило-софско-естетически категории може да се види действителното разрушение на реалният край на една система на естетическо мислене, с който се открива по-малко реалното начало, не по-малко действителното създаване на друга система на естетическо мислене.“²¹

¹⁸ Маркс — Енгелс. Съчинения. Т. 1. С., 1975, с. 6.

¹⁹ Пак там, с. 74.

²⁰ Пак там.

²¹ Исаак Паси. Немска класическа естетика. С., 1982, с. 403.

Маркс посочва диалектичката връзка между стила и предмета на изображението. За предмета трябва да се говори с езика на самия предмет, иначе писателят няма да постигне истината за изобразявания предмет. Изследването трябва да съответствува на вътрешната същност на разглежданото явление. „Нима характерът на самия предмет не трябва да оказва никакво, дори и най-нищожно влияние върху изследването? Истинен трябва да бъде не само резултатът на изследването, но и водещият към него път. Истинно трябва да бъде и самото изследване на истината — истинното изследване е разгърнатата истина, разединените звена на която се съединяват в крайния резултат. И нима начинът на изследване не трябва да се изменя заедно с предмета? Нима когато предметът се смее, изследването трябва да бъде сериозно, а когато предметът е тягостен, изследването трябва да бъде скромно?“²²

За Маркс връзката между езика и предмета изразява не само индивидуалните особености на таланта, но и способността му за социално мислене, неговата гражданска позиция. Затова и при оценката на много писатели и техните произведения той винаги търси присъствието на тази връзка. Така е, когато говори за писатели като Карлайл, Ламартин, Юго, Кобет, Евгени Сю, Шатобриан, Фрайлиграт, Хервег и пр. Но най-ярко можем да доловим диалектичката връзка между език и предмет на изображение у самия Маркс. В спомените си Вилхелм Либкнехт²³ илюстрира тая особеност, като подчертава различието в стила на „Капиталът“, „Осемнадесети брюмер на Луи Бонапарт“ и „Господин Фогт“. Различният предмет определя и различния стил в тези произведения, написани от едно и също перо и обединени, разбира се, от блясъка на неговата вътрешна мощ.

ПОЛЕМИКАТА

Предпочитаната форма, в която Марксовите естетически и литературно-критически съждения и оценки осъществяват своето битие, е полемиката. Poleмичността е вътрешноприсъща особеност на стила на Маркс. Тя съдържа в себе си енергията на социалната, икономическата и философската критика на действителността. Писателят и неговите творби като продукт на конкретното общество стават обект на тая комплексна критика.

Полемичният момент в литературнокритическата оценка у Маркс присъствува неизменно — независимо дали е във философско-икономическо произведение, публицистична статия или писмо до частно лице. Особено ярък е той в писмата на Маркс. Те са изпъстрени с образни сравнения и драстични изрази, които винаги са шокирали благонравие то на буржоата. Коментирайки в писма до Енгелс склонността на Фрайлиграт към ренегатство и нечистоплътната му политическа игра, Маркс го нарича: „дебелозадия“, „мазня“, „кореместия“, „настинала вестфалска муцуна“ и пр. В „Капиталът“, „Осемнадесети брюмер на Луи Бонапарт“, „Светото семейство“, „Немска идеология“, „Великите мъже на емиграцията“, в редица статии от „Нов рейнски вестник“ и т. н. Маркс излага в полемична форма мнението си за определен писател или произведение.

Несъмнено обаче най-добре ще разберем характера на неговата литературно-критическа полемика в големия философски памфлет „Светото семейство“. Тук Маркс подлага на пространен анализ романа на Евгени Сю „Парижките потайности“ и интерпретацията на един от неговите „критици“ — Шелига (псев-

²² Маркс — Енгелс. Съчинения. Т. 1. С., 1975, с. 7—8.

²³ Вж. К. Маркс и Ф. Енгелс за изкуството. С., 1978, с. 289—291.

доним на младохегелианеца Цихлински). Като разглежда посветената на романа статия на Шелига, Маркс демаскира еснафско-филистерския, утопично-сентименталния характер на романа на Евгени Сю — този „представител на младата благочестива буржоазия на Франция“. Разкрита е вътрешната противоречивост и несъстоятелност на твърденията на Шелига, че романът би бил „критически епос“ — твърде явно е свойственото на писателя „благоговейно пред буржоазията“, за да може да се повярва, че той наистина се стреми към някаква критика, засягаща основите на изобразяваното от него общество. В същност в романа си Е. Сю призовава към класово примирение, към заличаване и подмяна на социалните противоречия.

К. Маркс доказва явното сходство между спекулативната идеалистическа философия, възплътена конкретно в критиката на Шелига и самия стил на Евгени Сю. Така изпъква и основната слабост на романа — спекулативният метод на отразяване на действителността, който довежда до създаване на привидна обективност. В същност художествената правда е подменена с преднамерени тези, реалните и живи персонажи са изтласкани от схемата и готовия тезис. „У Евгени Сю действащите лица (Шуриньор, Даскала) трябва да изразяват собственото му писателско намерение, което го подбужда да ги застави да действуват така, а не иначе, като резултат от *собственото* им размишление, като съзнателен мотив на тяхното поведение. Те трябва постоянно да казват: в това съм се поправил, в това и в това и т. н. Тъй като те не живеят действително съдържателен живот, не им остава нищо, освен да подчертават усилено в речите си значението на незначителни постъпки...“²⁴

Анализът на Маркс показва, че Евгени Сю следва в своя роман не логиката на реалните обществени отношения, а логиката на своите предпоставени тези. Именно срещу изкуствените мисловни конструкции на Сю Маркс противопоставя истинската задача на художника — не мистифициране на реалния живот, не мелодраматически интерпретации, а точно и вярно художествено отражение на действителността.

Най-силното оръжие на Марксовата полемика въобще, и в частност в литературнокритическите му съждения, е иронията. Чрез нейната амбивалентна същност Маркс постига диалектиката на явлението, чрез нея разлага противниковата теза на съставните ѝ елементи и доказва тяхната спекулативност. Тази ирония ще доловим още в интродукцията към критическото развенчаване на романа „Парижките потайности“: „Във възплъщението *Шелига—Вишну* „критическата критика“ прави апотеоз на „Парижките потайности“. Евгени Сю бива провъзгласен за „критически критик“. Щом узнае това, и той подобно на буржоата-благородник на Молиер ще се провикне: „Честна дума, повече от четири десет години говоря в проза, без сам да подозирам, и съм ви безкрайно признателен, че ми обяснихте това.“²⁵

Малко по-нататък иронията вече „влиза“ в качеството си на социална критика. Тя не само осмива, но и анализира, извежда ни към вътрешния механизъм на взаимоотношенията в обществото: „Г-н Шелига не знае, че Евгени Сю овежливост към френската буржоазия допуска *анахронизъм*, слагайки в уста на Морел — работник от времето на „хартата-истина“ — мотото на буржоата от времето на Людовик XIV: „Ах, ако кралят знаеше това!“, в модифицираната форма: „Ах, ако богатият знаеше това!“ Поне в Англия и Франция това *наивно* отношение между богати и бедни е престанало да съществува. Учените представители на богатството — икономистите — са разпространили тук твърде детайлирано разбиране, какво представлява бедността като физическа

²⁴ Маркс — Енгелс. Съчинения, Т. 2. С., 1976, с. 195.
²⁵ Пак там, с. 59.

и морална нищета. За утешение те доказаха, че тази нищета трябвало да се запази, защото трябвало да се запази съвременното положение на нещата. Нещо повече, в своята старателност те дори пресметнаха в какви именно *пропорции* бедността трябвало за благото на богатите и за собственото си благо да намалява своята численост посредством смъртни случаи.²⁶

Критическият анализ на романа на Евгени Сю „Парижките потайности“ в най-голяма степен ни показва, че у Маркс литературнокритическите оценки и интерпретации са само част от неговата философска, социално-политическа и икономическа критика на съществуващите обществени отношения. Затова, ако искаме да разберем правилно отношението му към писатели от различни епохи и литературни направления — от Лукиан, Овидий и Хораций до съвременниците му, — трябва да надскочим тесногърдото (било то естетско или догматично) тълкуване на литературните факти и явления и да погледнем на тях от позициите на революционната марксистка философия. От позициите на тази философия, която възприема явленията винаги в тяхната противоречивост и непрестанно движение в конкретното социално време.

През 1899 г. Ленин писа: „Ние съвсем не гледаме на теорията на Маркс като на нещо завършено и неприкосновено, напротив, ние сме убедени, че тя е положила само крайгълните камъни на тази наука, която социалистите са *дължни* да развиват по-нататък във всички направления, ако не искат да изостанат от живота.“²⁷

Тази мисъл на Ленин ни показва как трябва да гледаме днес на Марксовите идеи, в това число и на естетическите и литературнокритическите му идеи. Трябва да ги възприемаме в тяхното вътрешно движение и перспектива, в диалектичното им богатство. Само така ще продължим огъня на Карл Маркс — този Прометей на духа, чието сияние обagri цяла една епоха.

²⁶ Маркс — Енгелс. Съчинения. Т. 2. С., 1976, с. 60—61.

²⁷ В. И. Ленин. Сочинения. Т. 4, с. 191.

ЕНГЕЛС И ЛЕСИНГ*

ВЕЛИЗАР ИЛИЕВ

През април 1868 г. Фр. Енгелс посочва за свои „любими прозаисти“ писателите Гьоте и Лесинг. Любителите писатели на Маркс (по негово собствено признание) са Дидро, Лесинг, Хегел и Балзак. За отношението на двамата класици на научния комунизъм към европейските литератури и техните главни представители е казано вече почти всичко. Останал е „незабелязан“ само Е. Лесинг, който е и единственият автор, любим едновременно и на Маркс и на Енгелс; следователно основанието за разглеждането на този въпрос е повече от достатъчно. Може да изглежда странно, че той е останал едно, малко и малко, „бяло петно“ в лесинговедението, още повече, че се касае за отминаващия писател, определено предпочитан и от двамата велики мислители. Странно е още, че дори и по време на международната Лесингова конференция в гр. Хал (ГДР (май 1979), въпросът за мястото на Лесинг у Маркс и Енгелс не бе темата на нито един доклад; а едно очакване за появата на такъв доклад е напълно логично, поне за марксистското лесинговедение. За съжаление и имената на Маркс и Енгелс бяха сравнително рядко споменавани в докладите: само три-четири пъти във връзка с някакво конкретно сходство с Лесинг. Историята на лесинговедението също не е богата на „опорни точки“ за едно евентуално изследване в тази насока. През 1958 г. Н. Алмази например очерта „линията на развитието, което води с Гьоте и Хегел през Фойербах към Маркс“, като отхвърля опитите на буржоазната литературна история да изключи Лесинг от тази линия.¹ М. Бергер при проследяването на постановките на „Натан Мейер“ в годините след Втората световна война изтъква, че Лесинговата идея за приемствеността става „център на марксистко-ленинското усвояване на наследството“.² По-конкретен е Г. Фридлендер: „Маркс и Енгелс продължаваха традициите на Волтер, Бомарше и Лесинг в полемичните си съчинения против К. Фогт, Л. Брентано и други врагове на немския пролетариат.“³ Дори в известното изследване на Ал. Димшиц „К. Маркс, Фр. Енгелс и немската литература“ Лесинг е споменат само осем пъти, от които четири — във връзка с Маркс, и един — в косвена връзка с Енгелс; като цитат, където се критикува една мисъл на К. Грюн за Лесинг.⁴ Изглежда, и Димшиц твърде е подценявал

* Бел. ред. В кн. 8/82 г. на сп. „Литературна мисъл“ беше публикувана статията на Велизар Илиев „Маркс и Лесинг“. Настоящата статия е втората част от изследването на автора върху отношението на класиците на марксизма-ленинизма към Лесинг и немското Просвещение като цяло.

¹ Weimarer Beiträge, 1957, Н. 4, S. 531.

² Ibidem, 1971, Н. 7, S. 52.

³ Г. Фридлендер. Лесинг. М., 1957, с. 27.

⁴ Ал. Димшиц. К. Маркс и Ф. Енгелс и немската литература. Изд. II. М., 1970, с. 87.

факта, че в същата тази немска литература Маркс и Енгелс признават само два върха: Гьоте и Лесинг.

Това подценяване изпъква още повече при сравнение с първия марксистки лесинговед Франц Меринг, който в „Легендата за Лесинг“ споменава десетина пъти името на своя учител и съвременник Енгелс. Как е могъл Меринг още приживе на Енгелс да види редицата смели революционери Лесинг, Бьорне, Хайне, Маркс и Енгелс? Меринг дори уточнява, че Лесинг със своите разобличения на немския филистер заема единственото място в немската класическа литература като „най-смелия революционер“ преди споменатите четирима, но те „едва в чужбина са могли да станат това, което са станали“.⁵ Макар това да е единичното място у Меринг, където срещахме Лесинг и Енгелс заедно, трябва да отпадем заслуженото на убеждението, че Лесинг като „най-смел революционер“ стои редом до Маркс и Енгелс.

И докато Лесинг вече 90 години стои до Маркс и Енгелс, резултатите от Лесинговия форум в Хале (1979) наваяват известен песимизъм: от всички 60 докладчика дванадесет повтаряха около 40 пъти името на Енгелс, но отделно от Лесинговото и не във връзка с него. Само Клаус Трегер припомни, че „Маркс и Енгелс са причислявали Лесинг към своите образци в критическата проза. Като млади те са били обаяни от неговите принципи, а също и от стила му. По-късно той става за тях мярка за другите.“⁶ И пак Кл.Трегер подчерта, че въпросът за историзма на явленията, включващ в себе си и въпроса за смисъла и целта на историята, е линията, която шест десетилетия след смъртта на повдигналния този въпрос Лесинг намира завършека си в думите на Маркс и Енгелс: „Ние познаваме само една наука, науката история.“ Така близо 90 г. след Меринг е посочена още една връзка между класиците на научния комунизъм и Лесинг.⁷

На Меринг се позова и Герхард Енгел, зам.-министър на висшето образование в ГДР, когато в речта си при откриването на конференцията подчерта, че Лесинг винаги е бил разглеждан от революционната работническа класа като неин „духовен предтеча“ и че неговото многостранно наследство принадлежи към „предисторията на марксизма в Германия“. Проф. д-р Г. Енгел изтъкна увереността си, че конференцията ще допринесе за изясняването на историческите отношения между марксизма и Просвещението като специфична проява на предреволюционната бюргерска идеология.⁸ Но Лесинговият форум не допринесе за изясняването на отношението на Маркс и Енгелс към Лесинг независимо от това, че последният е безспорно централната фигура в немското Просвещение. Разбира се, отношението на марксизма към немското Просвещение не е тъждествено с отношението на двамата класици към главния представител на това Просвещение, но разликата не е така голяма, за да преценим липсата на въпросното разглеждане като незначителна. Все пак от момента, когато Меринг писа, че „Лесинг принадлежи към духовните предтечи на пролетариата“, до повтарянето на тези думи от Г. Енгел изминаха вече 86 години!⁹

Още един от малцината литературоведи, посочил връзката между марксизма и наследството на писателите, между които е и Лесинг, бе съветският германист М. Лифшиц. Той видя в гениалните статии на Ленин за Толстой „нова важна крачка напред в направлението, което с върз в а научния комунизъм

⁵ F. r. M e h r i n g. Die Lessing-Legende. Gesam. Schriften, Bd. IX, Dietz Verl., Berlin. 1975, S. 48.

⁶ Lessing-Konferenz. Halle, 1979, Teil 1, S. 88.

⁷ Ibidem. T. 1, S. 99.

⁸ Ibidem. T. 1, S. 5—6.

⁹ F. r. M e h r i n g. Die Lessing-Legende, S. 365.

с наследството на Белински, Чернишевски и Добролюбов, Гьоте и Шилер, Лесинг и Дидро“ (разр. м. — В. И.).¹⁰

За решаване на споменатата задача трябва да се отправим от диалектичната постановка, че за да се разбере Енгелс, историкът на литературата, или Марксовите историко-литературни разсъждения, е нужно да не се изолират изказванията и оценките им за Лесинг от контекста на цялостното им творчество, от идейното съдържание на съответната творба, където е отделено място за Лесинг. В същност досега не е направено дори и изолирано представяне на всички споменавания и оценки за Лесинг. С цел да запълним донякъде тази празнота ние направихме скромнен опит за изследване на проблема Лесинг у класиците на научния комунизъм; след статиите „Лесинг и Ленин“ и „Маркс и Лесинг“ настоящата работа е последен етап.

* * *

Тъй като спазваме хронологическия ред в изследването, най-напред ще видим доколко конкретно са обяснени първите контакти на младия Енгелс с реформатора на немската литература. В биографията на Фр. Енгелс¹² се очертава, че той „постоянно се обръща към Гьоте и Шилер, но също и към Лесинг, изразява дълбоко си уважение към тяхното творчество и черпи от произведенията им много идеи. Енгелс съзира у Лесинг, Шилер и преди всичко у Гьоте недостигнати образци на литературно творчество. Той приема трудовете им като мяра, за да провери в дълбочина идейното съдържание на модерната литература и за да може да отдели малоценните и посредствени постижения от най-значителните.“ Отбелязано е значението и на Лесинг за развитието на Енгелсовия хуманизъм: „Оформен от духа на най-великите поети и мислители — Хегел и Русо, Шекспир и Сервантес, Лесинг, Шилер и Гьоте — и получил своята рефлексивност от личния опит в долината на Вупер, хуманизмът на младия Енгелс бе насочен към трудещия се народ, към прогреса и усъвършенствването на човешкото съществуване.“¹³ От тези общи обяснения става все пак ясно едно: за разлика от Маркс младият Енгелс не получава от семейната си среда никаква тласък към Лесинг; изобщо Енгелс твърде малко дължи на дълбоко религиозното си семейство. „Бащата на Енгелс — пише най-новият биограф на Енгелс Евг. Степанова — бил религиозен и с деспотичен характер. Цялото семейство включително и майката — прекрасен, любещ, но слабохарактерен човек, — треперело пред него. Любопытният, своенравен Фридрих, който отрано проявява остър и проникателен ум и самостоятелност в мисленето, е „грозният пате“ в семейството.“¹⁴ В едно запазено писмо на бащата личи тревогата от развитието на петнадесетгодишния му син: „Да спаси господ душата му, честта ми става страшно за това, общо взето, прекрасно момче.“ Ще отбележим, че в биографичния очерк на Степанова (1981) Лесинг не е споменат.

Ако Маркс намира за съвсем естествено да сподели с баща си, от когото е научил много за Лесинг,¹⁵ че е започнал, вече като студент, да изучава Лесинг

¹⁰ Сб. Карл Маркс и Фр. Енгелс за изкуството. С., 1978, с. 7—8.

¹¹ Лесинг и Ленин „Руски и западни езици, 1981, кн. 3, с. 5—9; Маркс и Лесинг. — Литературна мисъл, 1982, кн. 8, с. 70—89.

¹² Friedrich Engels. Eine Biographie. Dietz Verl., Berlin, 1972, S. 41.

¹³ Ibidem, S. 45.

¹⁴ Евг. Степанова. Фридрих Енгелс. Биографичен очерк. С., 1981, с. 5.

¹⁵ К. Маркс. Биография. М., 1968, С., 1969, с. 5; Н. И. Лапин. Молодой Маркс М., 1968, с. 10—11; О. Корню. К. Маркс и Фр. Энгельс. Жизнь и деятельность. Т. I. М., 1958, с. 77; В. Либкнехт. Из воспоминаний о Марксе. М., 1968, с. 68; К. Маркс. Eine Biographie Berlin, 1972, S. 15, 18.

говия „Лаокоон“, като си прави извадки и конспект по него и си записва някои мисли,¹⁶ то и баштата споменава в отговора си за оня „добър учен Лесинг“, който „малко е вървял по път, обсипан с рози, и умря като беден библиотекар“.¹⁷ Но младият Енгелс е лишен от такъв баща-събеседник и поради това отправя дългите си писма до известните братя Гребер. През 1839 г., една година след спомнатото писмо на Маркс до баща му, деветнадесетгодишният Енгелс пише на Фр. Гребер (20. I. 1839): „Забележително е, че ако съпоставим нашите най-големи поети, ще се окаже, че те се допълват един друг винаги по двойки: Клопщок и Лесинг, Гьоте и Шилер, Тик и Уланд.“¹⁸ „Забележително“ е и нещо друго: то е новаторският подход към тази така известна тема в немската литература Клопщок и Лесинг. За да се стигне толкова рано до идеята за взаимното „до-, пълване“ между двамата големи немски просветители, е бил нужен исторически поглед върху тяхното наследство. Подобно творческо отношение към Лесинг се оформя по същото време и у Маркс, който след една година в статиите по повод свободата на печата ще посочи необходимостта от „поглед назад“ към историята на немската литература и ще противопостави политически „неблагонадеждия“ Лесинг на „компетентния“ Готшед. Енгелс подчертава в случая не противопоставянето, а взаимното допълване, което би следвало да се разбира в смисъл, че докато усилията на Лесинг са насочени предимно в областта на драмата и литературната критика, стремежът на Фридрих Г. Клопщок (1724—1803) е да развие и обогати лирическата и епическата поезия в Германия. Енгелс не се подвежда да цитира известната епиграма на Лесинг срещу Клопщок, защото иска да наплати за заслугите на Клопщоквата поезия, обръщането към националните сюжети и герои, към формите на стила. Това, макар и бегло подчертаване на общото у Клопщок и Лесинг е резултат на задълбочен анализ и последвал го синтез. Дори у самия Лесинг откриваме мисли, които напълно потвърждават диалектичното прозрение на младия Енгелс: „Истинските познавачи на поезията са били през всички времена, във всички страни също толкова малко, колкото и самите истински поети — пише Лесинг в десетото си литературно писмо (25.I.1759) — Омир беше също толкова малко разбран от всички гърци, колкото и Клопщок — от всички немци.“¹⁹ Тази, както и други високи оценки на Лесинг за Клопщок (например „голям гений“) бяха цитирани по време на научната конференция за Клопщок в Хале (юли 1974) от Т. Хьоле и Ерх. Хирш. „Аз не знам Лесинг да е определял такова високо място за друг съвременен нему немски поет“ — подчерта Т. Хьоле.²⁰ Ще добавим само, че никой от докладчиците не спомена за Енгелсовото взаимно „допълване на двойката Клопщок—Лесинг.

В писмата на Енгелс до братя Гребер сравнително често имената на Лесинг и Лудвиг Бьорне се споменават заедно. Това е причината да се спрем на отношението на Енгелс към Бьорне, но само от една гледна точка: косвеното влияние на Лесинг върху Енгелс чрез творчеството на Бьорне. Досега се е разглеждало, повече или по-малко изчерпателно, предимно отношението на Енгелс към Бьорне. Едва ли има автор, който анализира творчеството на Бьорне, без да спомене за временното увлечение на младия Енгелс по този немски критик и публицист. От друга страна, и познавачите на ранния Енгелс не отминават въпросния пе-

¹⁶ Marx, Engels. Gesamtausgabe, Ergänzungsband, 1. Teil, 1974, S. 8.

¹⁷ Ibidem, S. 630—31.

¹⁸ В сборника „К. Маркс и Фр. Енгелс за изкуството“, под ред. на М. Лифшиц. С., 1951, с. 478, този пасаж е преведен така: „За забелязване е, че ако съпоставим... то те се допълват взаимно по двойки: Клопщок и Лесинг...“

¹⁹ G. E. Lessing. Gesammelte Werke. Aufbau Verl. Berlin, 1955, Bd. IV, S. 110.

²⁰ Fr. G. Klopstock. Werk und Wirkung. Wissenschaftliche Konferenz der M. Luther-Universität, Halle, Akademie-Verl. Berlin, 1978, S. 100.

риод в живота му, без да отдадат дължимото на Бьорне.²¹ Ние ще се опитаме да открием само влиянието на Лесинг върху Енгелс, пречупено през творческото съзнание на Бьорне. Наред с Хайне и Г. Веерт споменатият автор е най-изтъкнатият политически писател в Германия през годините 1820—1840, „непреклонен, искрен, дързък, неподкупен, оптимистично настроен, вярващ в прогреса“ т. е. с характер, който го сродява с Лесинг. Бьорневеди като Хелмут Бок например са посочили вече типологичното сходство между Лесинг и Бьорне: театър по времето на Бьорне е можел да бъде школа за възпитание на национално чувство, трибуна на бюргерския прогрес при условие, че е имало „мъже с лесна говеска сила“, които да изяснят задачите на театъра като задължение на нацията, че „така в мъж беше Лудвиг Бьорне“ (разр. м. — В. И.).²³

Наша първа задача е да посочим няколко конкретни примера на действително Лесингово влияние и присъствие у Бьорне.

Домашният учител на Бьорне Якоб Закс е споделил например Лесингово убеждение, че сме преди всичко човеци и после християни или евреи.²⁴ През 1802 г. Бьорне отива в Берлин като частен ученик при еврейския лекар и философ Маркус Херц и живее в неговия дом; а Херц е „приятел на Лесинг“.²⁵ Бихме добавили тук, че Лесинг не само пише редица писма до Херц,²⁶ но му изпраща през 1776 г. екземпляр от философските съчинения на К. В. Ерузалем; по то време Лесинг издава тези съчинения. В едно от писмата си до брата Карл Лесинг пише, че приятелите му в Берлин сигурно са много недоволни от настъпило затишие в кореспонденцията, „особено д-р Херц“, комуто Лесинг препраща молбите си за извинения, придружени с обещания за „дълги писма“.

Става ясно, че младият Бьорне е живял в дом, където често се е говорило за Лесинг и са се получавали негови писма, произведения и книги, чийто дател е бил, и пр. Следователно този ранен контакт е оказал благотворно си въздействие върху бъдещия публицист. Когато разсъждава например за литературния стил и максимата на Бюфон за него и когато характеризира начина на писане у Цицерон, Тацит и Цезар, зрелият Бьорне ни води уверено към извода, че малцина са немските писатели, които имат собствен стил. Те са толкова малко, че и на пръсти е предостатъчно да се преброят. „Може би Лесинг е единственият, за когото определено може да се каже: той има стил“ (разр. м. — В. И.).²⁷ Друг пример: когато на 11. X. 1828 г. руските войски вземат град Варна, Бьорне сполучливо съумява да свърже този исторически факт с репликите на вахмистър Вернер, действащо лице от Лесинговата комедия „Мина фон Барнхелм“ (I, 12).²⁸ Но за нас е важно, че именно в Бьорневите „Драматургични писма“ Енгелс се среща с Лесинг и че високо ценя тези писма; тук Енгелс прочита и анализа на Лесинговата трагедия „Емилия Галоти“, където Бьорне нарича Лесинг „баща на бюргерската драма“ и подчертава: „Човек съжالياва, че от немците Лесинг е могъл да вземе като образец само себе си и че е трябвало да употреби най-красивите изображения на своя дух за подземните основи, върху които по-късните поети строят на свобода.“²⁹ Енгелс прочита и категоричната оценка: „Какъв мъжествен

²¹ Не са редки случаите на бегло споменаване на писмото на Енгелс до В. Гребер, без връзка с текста. Г. Винклер например в дисертацията си „Значението на Лесинговия „Лаокоон“ (1961) говори за това писмо, но анализ на отношението на Енгелс към Бьорне и Лесинг липсва (с. 158 от дис.).

²² Ludwig B ö r n e. Werke in 2 Bd. Berlin, 1976, Bd. 1, S. VII.

²³ Ibidem, S. XXIII.

²⁴ Ibidem, S. XI.

²⁵ Ibidem, S. XIV.

²⁶ Lessing. Werke, Bd. IX, S. 664, 696, 714.

²⁷ L. B ö r n e, Werke, Bd. I, S. 16.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, S. 48—53.

иен и същевременно прелестен език изобщо.³⁰ Бьорневедите изтъкват, че блицистът усвоява поетичното пресъздаване на идеите за правата на човека, свободата на словото и мисълта от немските поети като „Лесинг, Шилер Жан Пол“; школуването на Бьорне у тези автори се определя като една от редпоставките“ и като натрупване на опит, с които той излиза на публицичното поле и от които той „изковава своето духовно оръжие за борбата срещу темата на историческата несправедливост и абсолютистичното потисничество“³¹. Към тези обобщения бихме добавили още, че като вижда своя идеал Дидро, Волтер и Лесинг“, Бьорне величае Волтер и Лесинг като „съдържание бъдещето“; Гьоте и Шилер му изглеждат повече като „регистра на миналото“.³²

Към изброените доказателства и мнения за безспорното Лесингово въздействие може да се прибави един красноречив факт: паметникът на Бьорне Тер Лашез е построен от скулптура Давид д'Анжер във форма на пресечена пирамида; в лявата долна страна са издълбани имената на френските, а в дясната — на немските класици, с които Бьорне се е чувствувал духовно сроден: Л е н г, Хердер, Шилер и Жан Пол Рихтер.³³

Втората ни задача е да открием в Енгелсовите оценки Бьорне като следовател на Лесинг.

През лятото на 1839 г., четири месеца след споменатото по-горе писмо Фр. Гребер (двойката Клопшток — Лесинг), Енгелс пише на В. Гребер (V — 15.VI) по повод излезлите от печат първи два тома от събраните произведения на своя кумир: „Бьорне, мощният борец за свобода и право, се издига тук в естетическата област. Той и тук е като у дома си.“ За театралните итики, между които е и анализът на „Емилия Галоти“ с високата оценка на синг, Енгелс казва, че в тях Бьорне е съзрял и достигнал до най-скритите пружини на действието; че той навсякъде е великият човек, който предизвиква дисонанс „с последици, които още не могат да се предвидят“. И сега Енгелс изгражда паралела Лесинг — Бьорне! — „и вече само тези два тома биха били достатъчни да сигурят място на Бьорне наред с Лесинг; но той стана Лесинг на друго поприще...“³⁴ Според нас Енгелс логично извежда и издига „великия“, предизвикващ спорове от национален мащаб Бьорне до типологично близкия и сроден нему Лесинг. ед няколкомесечни занимания с немския публицист Енгелс отново подчерта заслугите на Лесинг, Бьорне и др. за оформянето на съвременния стил в гературата: „Сега съм се захванал с модерния стил, който без съмнение е салът на всяка стилистика.“ Като образец на този стил са приети произведенията на Хайне, от новите автори са оценени „особено“ Кюне, Гуцков и Винерг. От по-ранните писатели, смята Енгелс, върху стила „особено благоприятно повлияли Лесинг, Гьоте, Жан Пол и преди всичко Бьорне. О, Бьорне пише стил, който превъзхожда всичко.“³⁵ Макар че в оценката на съвременните писатели от „Млада Германия“ Енгелс допуска известно увлечение — отшението му към Бьорне се превръща дори в преклонение, култ, боготворение³⁶, — оценката на старите майстори е безпогрешна. Апологията на Бьорне временно явление, но благодарение на култа към този автор се е осъществил процесът на косвено влияние на Лесинг върху Енгелс, а тъкмо това е предмет

³⁰ Z. B ö r n e . Werke, Bol. 1, S. 48—49.

³¹ Erläuterungen zur deutschen Literatur. Vormätz.Volk und Wissen Verlag, Berlin,1972, S. 143.

³² Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 8.1, Berlin, 1975, S. 63; siehe auch: L u d w i g r n e . Gesammelte Schriften. 8 Teil. Hamburg, 1832, S. 80.

³³ Erläuterungen... Vormärz, S. 147.

³⁴ M a r x , E n g e l s . Werke. Erg. band, II Teil, S. 395.

³⁵ Ibidem, S. 420.

³⁶ Повече за култа към Л. Бьорне вж. А л . Д и м ш и ц . К. Маркс и Фр. Енгелс и некая литература. 1977, с. 77, 80, 81, 128, 135—136, както и в: М а р к с , Е н г е л с . Из ранних изведений, М., 1956, с. 329.

на нашето внимание. Друг е въпросът за влиянието на Бьорне като обществено-политически фактор в тогавашна Германия. В статията си за Карлайл (184) Енгелс стига вече до постановки, които са в разрез с онова, на което учи Бьорне на това ново отношение обръна внимание Георг Лукач.³⁷ Все пак цялостното оттегляне от кумира не е така рязко и известни „рецидиви“ на бьорнеанство се наблюдават и по-късно у Енгелс.

Това, което остава обаче, подчертава Хелмут Бок, е „фактът, че Бьорне стои в редицата на големите социално-политически ориентирани немски критици, редом с Лесинг и Хайне, Фр. Енгелс и Фр. Мering“³⁸. И в тази нова „редица“ Лесинг е до Енгелс, а Бьорне редом с тях; „конструкцията“ на Бок може да се доразвие с една закономерност, която се наблюдава в нея: пиететът и четиримата споменати автори към Лесинг. Хайне е например нарича Лесинг „основател на новата оригинална немска литература“ и подчертава, че „повечето отколкото се е предполагало, Лесинг е бил политически ангажиран“; изведнъж той прави следното признание: „в цялата история на литературата той (Лесинг - В. И.) е онзи писател, когото аз обичам най-много“ (разр. м. — В. И.). И пак Хайне е оценил така Лесинговия стил: хубавите думи на Бюфон за стил „не могат да се употребят за никого с по-голямо основание, отколкото за Лесинг“. Неговият стил, продължава Хайне, отговаря напълно на неговия характер, „истинен, твърд, без украшения, красив и импозантен чрез вътрешната си сила“³⁹. И Бьорне не отстъпва на Хайне в оценката си за стила и характера на Лесинг. Споменахме вече, че Бьорне определя Лесинг като единствения автор с собствен стил, като писател, който може да има за образец само себе си. Такава оценка се появява веднага след размишленията върху същата максима на Бюфон. Енгелс подобно на Хайне също признава Лесинг за свой любим автор. А Мering пише в предговора към второто издание на „Легендата за Лесинг“, още от ранните младежки години Лесинг е бил един от любимите му писатели „но никога не е било мечта на моето самолюбие да пиша за него, колкото ревностно да следях всичко, което бе писано за него“⁴¹. Трудът на Мering „Легендата за Лесинг“ е първото марксистко изследване в областта на литературната рецепция; и неслучайно Енгелс пръв ще отдаде заслуженото на тази книга.

В посочените сложни литературни процеси ние открояхме нишката, която свързва Енгелс с Бьорне и Лесинг; отклонението към Бьорне имаше за задача да докаже, че временното увлечение на младия Енгелс по Лудвиг Бьорне е донесло известна степен, макар и по косвен път, за задълбочаването на Енгелсовото възприемане и оценяване на Лесинг; илюстрирано бе с конкретни примери как в прякото влияние на Бьорне се влива и Лесингова „струя“.

Сега вече можем да се върнем към отношението на самия Енгелс към Лесинг. Фактът, че стилът и творчеството на Лесинг и Гьоте са оценени високо поради оказаното от тях най-силно влияние върху тогавашната немска литература, говори за начетеността и интереса на Енгелс; известно е, че заниманията с литература, особено през периода 1838—1841 г., когато Енгелс е помощник в търговската кантора в Бремен, са от голямо значение за бързото и последователно развитие на Енгелс в революционен демократ. За нас са от интерес ранните му критически разработки, с които той си спечелва видно място в лите-

³⁷ Georg Lukačz. K. Marx und Fr. Engels als Literaturhistoriker, Aufbau Verl., Berlin, 1952, S. 49.

³⁸ B ö r n e. Werke. Bd. I, S. XXIV.

³⁹ Heine. Werke in 5 Bd., Bd. IV, 1963, S. 200.

⁴⁰ Ibidem, Bd. V, S. 88.

⁴¹ Fr. Mering. Die Lessing-Legende, S. 5.

турната публицистика. В брауншвайгския „Полунощен вестник за образовани читатели“ например Енгелс публикува една проникновена оценка за драматическото творчество на Карл Фр. Гуцков (1811—1878), както и статията „Съвременен литературен живот“, в чиято втора част („Съвременната полемика“) се спира на значението на Лесинг за различаване пътя на свободната полемика. Насочването към Гуцков ни кара да потърсим у него следовника на Лесинг. Гуцков е писател и виден представител на „Млада Германия“, а знаем, че младогерманските писатели „компилират“ различни стилкови елементи от Лесинг до Хайне.⁴² Застанал след революцията от 1848 г. отново на младогерманските си позиции, Гуцков подема борбата срещу „поразителната безсъдържателност“ на немската поезия и напомним, че по времето на немската класическа художествена литература „посредник на важно съдържание за нацията“ е била именно тази поезия. Като определя задачите на съвременната литература, Гуцков изтъква, че водейки началото си от „Русо, Стерн, Лесинг и Гьоте“, тя трябва да бъде „социална поезия“, чийто обект е човекът със сърце и душа, човекът на морала и на историята.⁴³ Тук Гуцков преоткрива споменатата по-горе мисъл на Бьорне от 1830 г. за „съдържанието на бъдещето“, заложено в произведенията на Волтер и Лесинг. Важен е и изборът на образец за драмата на Гуцков „Уриел Акоста“ (1846): това е Лесинговият „Натан Мъдри“. И тъй като „Уриел Акоста“ е върховото постижение на драматурга, значението на Лесинговото въздействие нараства още повече.⁴⁴ Засягаме само този момент от проблема Лесинг—Гуцков, доколкото в статията си Енгелс анализира автор, повлиян в една или друга степен от Лесинг. От „Съвременната полемика“, писана през май 1840 г., ще приведем пасаж за Лесинг: „Миналият век, който подхващаше всичко поред, докато немската поезия не застана на пътя на съвършено самостоятелното развитие, изпробва в Германия всевъзможни форми на полемиката, докато „Антикварните писма“ на Лесинг не откриха в прозата онази сфера, която способствуваше най-много за свободното развитие на полемиката.“⁴⁵

Познаването на Лесинговите „Антикварни писма“ е ново поредно доказателство за споменатия вече интерес на Енгелс към Лесинг. В тези писма (1768—1769) Лесинг подлага на такава унищожителна критика халензенския шарлатан и компилатор проф. Кристиан А. Клотц (1738—1771), че обезврежда не само него, но и неговите привърженици. „Антикварните писма“ са пример за една блестяща полемика и Енгелс основателно им отрежда освободителна роля за развитието на незачитащата празни авторитети смела полемика в Германия. До този върховен момент в развитието Енгелс стига, след като е направил един прецизен анализ на процеса до Лесинг; като споменава за „мраморния“ стил на Гьоте, за стила на Хайне и Бьорне, той влага ново съдържание в максимата на Бюфон, която така затрудняваше Бьорне. Според Енгелс „съвременният стил е огледало на литературата. Има обаче една страна на стила, която винаги е лозунг, паролата за неговата същност: полемичната“. И сега, след като е разгледал развитието на полемиката от гърците и римляните през Средновековието и през XVII в., Енгелс подчертава, че след като е опитал всичко, XVIII в. открива истинския път едва в лицето на Лесинг. Като разкриваме наличието на оценъчен критерий у Енгелс, обосноваван с Лесинг, ние виждаме и чувствителното Лесингово въздействие върху развитието на Енгелсовата полемика; поради това приемаме напълно оценката, дадена в академичната история на литературата в Германия. Там се подчертава, че позицията, от която

⁴² Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 8.1., S. 95.

⁴³ Ibidem, S. 440.

⁴⁴ Ibidem, S. 298.

⁴⁵ Marx, Engels. Werke. Erg. Band II Teil, S. 47.

са написани трудовете на Маркс и Енгелс — т. е. разясняването на марксизма пред пролетариата и пробуждане на съзнанието му за историческата мисъл, е имала определящо значение и за структурното изграждане на тези трудове. Двата гении черпят от най-добрите постижения на френската просветителска литература и „от литературната публицистика на Лесинг и Хайне“⁴⁶. Научната обосновка и пропагандирането на новия мироглед са разработени в едно „неподражаемо единство от език, стил и мисъл“. Като допълват вещата си аргументация с остроумна пародийно-сатирична полемика и язвителна ирония, за да осмееят унищожително слабостите на противниците си, класиците определят собствената си позиция и представят научните си познания на един прецизен език, който улеснява разбирането на сложните взаимовръзки. Тази характеристика на начина на писане определя не само вътрешната структура на техните изследвания, но и „допринася за пълното включване и изчерпване на оперативните възможности на политическата и литературната публицистика“⁴⁷.

Става ясно, че колкото и скромно да изглежда мястото и ролята на Лесинг в сравнение с тези на Гьоте или Хегел например, количествените показатели — броят на споменаванията или на цитатите от Лесинг — далеч не могат да разкрият резултатността от Лесинговото въздействие. „Беглото“ споменаване на „Антикварните писма“ се изпълва с твърде солидно съдържание за един лесинговед например. Ако в историята на немската литература се изтъква, че със статията „Съвременен литературен живот“, както и с другите ранни работи Енгелс самостоятелно, от позициите на радикален демократ, стига до оценки на съвременната си литература, които в основата си „и до днес са валидни“⁴⁸, то и на Енгелсовата оценка за заслугите на Лесинг за развитието на полемиката трябва да се обърне нужното внимание.

* * *

След три години името на Лесинг се появява в подготвяната против Карл Грюн статия на Енгелс. Грюн е известен представител на т. нар. „истински социализъм“, между другото автор на книгата „За Гьоте от човешка гледна точка“⁴⁹. Частта от статията на Енгелс „Немският социализъм в стихове и проза“, където става дума за фалшифицирането на Лесинг от К. Грюн, е отпечатана в „Немско-брюкселски вестник“ (№ 94, 25. XI. 1847). Какво поражда Енгелсовата критика? Известно е, че „истинският социализъм“ се опитваше да повлияе на формиращото се работническо движение чрез еснафско-реформистките си възгледи и настроения. Когато към средата на 40-те години въпросът за наследството на Гьоте отново се изостря, когато представителите на този „социализъм“ започнаха моделирането на великия ваймарец в духа на своите разбирания, тогава книгата на Грюн представляваше сериозна опасност за развитието на работническото движение. Натискът върху работническите среди заплашаваше с отклоняване на части от пролетариата от революционната борба. Грюн плаши читателите с „ужасите на революцията“, призовава към класов мир и някакво илюзорно общочовешко единство. Ето причината, която кара Маркс и Енгелс да обмислят контраатака на активизиралите се в най-различни области на литературата и пропагандистката дейност „истински социалисти“. Така се стига до решението за съвместния труд „Немска идеология“.

В края на 1846 г. Енгелс пише споменатата голяма статия против книгата на Грюн, като възнамерява да я включи в „Немска идеология“. Това проличава

⁴⁶ Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 8.1, F. 373.

⁴⁷ Ibidem, S. 374.

⁴⁸ Ibidem, S. 369.

⁴⁹ Karl Grün. Über Goethe vom menschlichen Standpunkte, 1846.

и от писмото му до Маркс (15. I. 1847): „Впрочем за Грюн — аз ще преработя статията за Грюновия Гьо̀те, ще я съкратя до 1/2—3/4 листа и ще я подготвя за нашата публикация, ако ти одобриш това, за което трябва скоро да ми пишеш.“ Енгелс споменава, че Грюн възхвалява всяко филистерство на Гьо̀те като нещо човешко и че превръща франкфуртчина и чиновника Гьо̀те в „истински човек“, като заобикаля и дори оплюва всичко колосално и гениално у него.⁵⁰ Критиката срещу Грюн представлява втората част от „Немския социализъм в стихове и проза“. Тази работа на Енгелс е известна в историята на литературната наука като образец на диалектическа интерпретация на художественото явление; като един от първите примери за такава интерпретация в марксисткото литературознание тя дава важния си принос в изработването на марксисткото разбиране на културното наследство.

Ние разглеждаме само един момент — неумението на Грюн да изгради един диференциран, отговарящ на многостранните отношения между индивид и общество образ на човека. Енгелс критикува „продукта“ на автора, т. е. онзи „истински човек“, който не е нищо друго освен празна абстракция. Полемиката е насочена срещу „акробатичния фокус“ на Грюн, който привлича и Лесинг, за да измайстори от Гьо̀те един неправдоподобен родоначалник на „истинския социализъм“; да разделим Енгелсовата критика на три момента: първо — Грюн „доказва“, че Гьо̀те има право на съществуване, като твърди: Гьо̀те и Шилер — това е разрешаването на противоречието между „бездейната наслада“ (с представител Виланд) и „действието без наслада“ (с представител Клопшток).⁵¹ Енгелс отбелязва тук, че тези мисли са взети от събраните съчинения на Мозес Хес. Второ — сега Грюн преминава към „обосновката“ с Лесинг; „Лесинг пръв застави човека да се опре на самия себе си.“ Енгелс не може да сдържи подигравателния си въпрос: „Дали г-н Грюн ще може да направи същия акробатически фокус?“ — и веднага подчертава: „В тази философска конструкция са събрани заедно всичките източници на г-н Грюн.“ Формата на тази постройка, основана на цялото, всичко това е световноизвестният Хегелов прием за примиряване на противоречията; а „опиращият на себе си човек“ е Хегеловата терминология, приложена към Фойербах. И така „всичките“ източници на Грюн за конструкцията с Лесинг са Хегел и М. Хес. Трето — от Лесинг се преминава към Шилер; последният е „всичко, което може да бъде човек, доколкото не е Гьо̀те“. Така с този Грюнов „бисер“ завършва преходът от „Лесинговия човек“ до „човека Гьо̀те“. „С тази историческа конструкция — пише язвително Енгелс — е подготвена появата на Гьо̀те в немската литература. „Човекът“, когото Лесинг „застави да се опре на самия себе си“, може да продължи своята по-нататъшна еволюция само в ръцете на Гьо̀те.“⁵² Така Енгелс събаря една от опорите на Грюновата конструкция — Лесинг — и отхвърля несъстоятелността на подобни опити да се злоупотребява с името на първия критик на Европа.

* * *

Поради особената популярност на „изповедите“ през 60-те години на миналия век в Англия Жени и Лаура Маркс решават да анкетират Мавъра и Генерала. На това щастливо хрумване дължим между другото и окончателното документиране на литературните предпочитания на Маркс и Енгелс. Около 1865 г. Маркс отговаря на въпроса за любим поет, като посочва Данте, Есхил, Шекспир и Гьо̀те. Енгелс избира Гьо̀те, Шекспир и Ариосто (април 1868). Любимите писатели („прозаисти“) на Маркс са: Дидро, Лесинг, Хегел и Балзак, а на Енгелс —

⁵⁰ Marx, Engels. Werke, Bd. 23, S. 75.

⁵¹ Ibidem. Bd. IV, S. 230.

⁵² Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. IV. С., 1957, с. 230—231; също и Marx, Engels. Werke, Bd. IV, S. 230.

Гьоте и Лесинг.⁵³ Фактът, че и двамата класици на научния комунизъм принават Лесинг за един от любимите си писатели — при това Лесинг е единственият автор, предпочитан и от двамата едновременно! — буди размисъл по две причини. Първата е, че на това признание досега се е обръщало незаслужено малко внимание, а втората — необходимостта от обяснение, с какво критикът Лесинг е заслужил почетното място до гениите в литературата и философията. По време на тази домашна анкета Маркс е на 47 години, а Енгелс — на 48; следователно отговорите им не са плод на минали младежки увлечения — като млад Енгелс би посочил без съмнение Бюрне. Спонтанността на подобен род „откровения“ не бива да се подценява, защото, както ще видим по-долу, именно на такава спонтанност се дължи и репликата на Вл. И. Ленин за Добролюбов като „социалистически Лесинг“!

Резултатите от нашето изследване на проблема Лесинг у Маркс, Енгелс и Ленин показват, че и тримата гении потърсват Лесинг винаги в „горешите“ моменти на критиката им срещу идейни противници, така че предпочитанието към Лесинг се обяснява с образцовата му и блестяща полемика, така нужна на класиците в тяхното епохално дело; както Лесинг, така и те живеят във и чрез непримиримата критика срещу стария обществен строй. Характерно е още, че Маркс и Енгелс почти едновременно са се обръщали към Лесинг; за това ще стане дума в края на настоящата статия.

* * *

Три години след Марксовото писмо до Даниелсон (9. XI. 1871), където Добролюбов е поставен наравно с Лесинг и Дидро, Енгелс започва да работи върху статиите си, озаглавени „Емигрантска литература“ — тук именно е станалото почти крилата фраза Енгелсово определение за Добролюбов и Чернишевски като „двама социалистически лесинговци“. Това сравнение често се цитира от редица автори, когато искат да допълнят със съществен шрих образите на двамата големи руски революционни демократи. На Лесинговата конференция в Хале (1979) за него споменаха бегло само четирима докладчици — А. Никогда, Кл. Трегер, Г. Знаменская и Р. Грегор.⁵⁴ Мястото и значението на Енгелсовото определение изпъкват по-ясно, ако ги разгледаме в цялостния контекст и ако дори се върнем до протеклата на Хагския конгрес (IX. 1872) борба срещу бакунизма. Бакунин бе изключен от Международната работническа асоциация, но борбата срещу бакунизма и неговите опити да минава за представител на Асоциацията продължи и след конгреса. Маркс и Енгелс изработват известния извънредно рязък обвинителен акт срещу „Алманаха на социалистическата демокрация“, а начело на тази „демокрация“ стоеше Бакунин. Разобличенията на бакунизма намират място и в статията на Енгелс, но нейният автор е убеден, че руското движение „спокойно може да понесе подобни разобличения“, тъй като една страна, създала „двама социалистически лесинговци“, т. е. двама писатели от величината на Добролюбов и Чернишевски, няма да загине от това, че е родила изведнъж един шарлатан като Бакунин и няколко незрели студентчета, които се надуват като жаби с големи думи и накрая се изпояждат помежду си.⁵⁵

Така Енгелс посочва силите в Русия, които противостоят на бакунизма, и в същото време формулира едно ново понятие, „социалистически Лесинг“. Това е ново явление не само в лесинговедението, но и в методологията на борбата за утвърждаването на марксизма. Логически и исторически оправдан, Лесинг

⁵³ Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 31, с. 584, и т. 32, с. 579.

⁵⁴ Lessing-Konferenz, Halle. T. 1, S. 48, 88; T. 2, S. 374, 392.

⁵⁵ Marx, Engels. Werke. Bd. 18, S. 540.

е във фокуса на критиката срещу Бакунин и неговите привърженици; тук Лесинг е като осъвременен исторически мащаб спрямо Добролюбов и Чернишевски и тъкмо това е направило силно впечатление на Вл. И. Ленин, който си спомня за Енгелсовото сравнение и го цитира в разговор, записан от верния Ленинов съратник В. В. Воровски. Записките на Воровски са включени в излязлата през 1953 г. в Ню Йорк книга „Срещи с Ленин“, чийто автор е меншевикът Н. В. Волски, известен под псевдонима „Валентинов“. Според записките на Воровски към края на женевския разговор Ленин споменава за литературнокритическите разбори на Добролюбов и казва на присъстващите Потресов и Засулич: „Ето как трябва да се пише!“ Но по време на списването на „Заря“, подчертава Ленин, хора като Добролюбов, „когото Енгелс нарече социалистически Лесинг ние нямахме.“⁵⁶

Защо Ленин е решил да напomenи Енгелсовата оценка именно на Потресов и Засулич? През 90-те години А. Н. Потресов (1869—1934) и Вера И. Засулич (1851—1919) клонят все още към марксизма и през 1900 г. участвуват в организирането на Лениновите вестници „Искра“ и споменатата „Заря“, като влизат в състава на редакцията. Разговорът се състои в края на януари 1904 г. в Женева. Важно е да припомним тук, че само преди 5 месеца е завършил историческият II конгрес на РСДРП, на който Потресов заедно с Мартов и Троцки оглавява появилата се меншевишка фракция. Потресов и Засулич продължават и след конгреса (вече като меншевишки лидери) яростната си борба против болшевиките и Ленин, а по-късно против революциите от 1905—1907 и 1917 г. и против съветската власт. Така че в Женева Ленин се среща с бившите редактори на „Заря“, станали вече открити негови политически противници; като анализира периода на списването на четирите броя (1901—1902), Ленин подчертава липсата на хора като Добролюбов с цел да подложи на критическа оценка „заслугите“ на Потресов и Засулич. Нека формулираме другояче същия въпрос: как Ленин стига именно до Енгелсовото определение, а не до някое друго? Може би една от причините е обстоятелството, че Вера Засулич още преди срещата си с Ленин (1900) е превела на руски език между другото и „Развитието на социализма от утопия в наука“ и „Социалните отношения в Русия“ от Фр. Енгелс! В такъв случай на бившите редактори на „Заря“, особено на Засулич като преводачка на Енгелс, е трябвало да се припомни, че на редакцията на един марксистки научно-политически печатан орган са нужни редактори като Добролюбов, от типа на социалистически лесинговци: „Ето как трябва да се пише!“ Причината може да се потърси и в неудовлетвореността на Ленин от работата на споменатите двама редактори. Ленин добре е познавал Лесинг; на тази тема пишещият тези редове е отделил няколко страници.⁵⁷ Но в новата, исторически много важна ситуация Ленин търси съответна, по-висша форма, т. е. за една марксистка редакция е нужен вече нов, по-висш „Лесинг“. Логично е следователно при анализа на разборите и стила на Добролюбов вождът на революцията да си спомни, че именно Енгелс е дал вече подходящо определение за руския революционен демократ: „социалистически Лесинг“. Едно пророческо указание за състава на всяка марксистка редакция: в нея трябва да работят хора като Лесинг и Добролюбов!

Но да се върнем към Енгелс. Пак по същото време, 1873—1874 г., той възнамерява да напише труд по история на Германия. До наше време са достигнали двата ръкописа на плана за увода към периода от края на средните векове (1500) до 1789 г., както и кратката разработка на първи раздел. В първия ръкопис като отправни точки Енгелс е отбелязал между другото и следното: „Идеята

⁵⁶ Сб. Вл. И. Ленин о литературе и искусстве, изд. VI. М., 1979, с. 650.

⁵⁷ Руски и западни езици, 1981, кн. 3, с. 5—9.

за човека и развитието на езика; в 1700 — варварство, в 1750 — Лесинг и Кант, а скоро след това — Гьоте, Шилер, Виланд, Хердер, Хендел, Глук, Моцарт.⁵⁸ За намерението си „да напише нещо за Германия“ Енгелс съобщава на В. Либкнехт (27. I. 1874).⁵⁹ Изследването остава незавършено; в ръкописа е останал обаче Лесинг като една от централните фигури в немската история и като един твърде важен етап от нейното развитие. „Лесинг можеше да започне само там, където немската история бе спряла“ — изтъква Кл. Трегер, преди да цитира споменатия Енгелсов ръкопис. След цитата Кл. Трегер споделя, че така посоченото място на Лесинг в немската история обяснява „до известна степен“ и Лесинговата позиция и поведение в духа на Мартин Лутер: „Тук стоя аз и друго-яче не мога.“⁶⁰ И този случай показва как Енгелсовата периодизация подтиква лесингovedите към ново осмисляне на значението на Лесинг за развитието на езика и литературата в Германия след настъпилата застой по време на „варварството“.

Друг случай на едновременно споменаване на Лесинг у Маркс и Енгелс е реакцията им срещу определението на Спиноза като „умряло куче“. Но преди да разгледаме четирикратната поява на този „мотив“, е нужно да потърсим и доловим неговото първо прозвучаване; във всички случаи търсенето ще ни отведе до Лесинг и неговия разговор с невзрачния философ Фр. Якоби. Срещата между двамата се състои на 6. VII. 1780 г. във Волфенбютел и Якоби провежда първото по рода си в тогавашна Германия „интервю“. В хода на разговора Лесинг признава за голяма изненада на събеседника си: „Ако трябва да нарека себе си по някого, аз не познавам друго (освен Спиноза — В. И.)“, а на другия ден подчертава пред Якоби: „Няма друга философия освен философията на Спиноза.“ И сега Лесинг се възмущава, че „хората все още говорят за Спиноза като за умряло куче“⁶¹. Възмущението на Лесинг има важността и тежестта на исторически факт в историята на рецепцията на Спиноза, тъй като по-късно му обръщат внимание Хегел, Маркс и Енгелс. Увереността на Якоби, че хората „винаги ще говорят така за Спиноза“, се оказва плод на дилетантско, неисторическо мислене.

Без да се спираме подробно на случаите, когато М а р к с използва образното сравнение за Спиноза, ще споменем, че още през 1859 г. в „Към критика на политическата икономика“ той сравнява положението, в което изпада Джеймс Стюърт след спора за съотношението на стоковите цени, с това на Спиноза: Стюърт останал „мъртво куче“ в още по-голяма степен, отколкото Спиноза изглеждал на Мозес Менделсон по времето на Лесинг.⁶² В писмото си до Луис Кугелман (27. VI. 1870) Маркс отново подхваща споменатия мотив: Ланге „нищо не разбира от метода на Хегел. . . В едно отношение той ми напомня за Мозес Менделсон. Този прототип на празнодумец писал веднъж на Лесинг: Как е могло да му хрумне той да взима сериозно „умрялото куче Спиноза“! Така също и господин Ланге се учудва, че Енгелс, аз и други вземаме сериозно умрялото куче Хегел. . .“⁶³. Изглежда, паралелът между „отдавна погребаните“ Спиноза и Хегел е допаднал на Маркс, иначе той не би го използвал още веднъж, в послеслова към второто издание на „Капиталът“ (24. I. 1873): „Но тъкмо когато работех над първия том на „Капиталът“, намусените, претенциозни и по-

⁵⁸ Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 18, с. 575; също: Магх, Engels. Werke, Bd. 18, S. 593.

⁵⁹ Ibidem. Bd. 33, S. 615.

⁶⁰ Lessing-Konferenz. Halle. Т. 1, S. 92.

⁶¹ Lessing. Werke. Bd. 8, S. 618, 619, 626.

⁶² Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 13, с. 151; също и: Магх, Engels. Werke. Bd. 13, S. 142.

⁶³ Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 32, с. 569—70; също и: Магх, Engels. Werke. Bd. 32, S. 686.

средствени епигони, които дават тон в съвременна образована Германия, се запретнаха да третират Хегел същотъй, както по времето на Лесинг добрият Мозес Менделсон третираше Спиноза, т. е. като „мъртво псе“. Затова аз открито се обях за ученик на този велик мислител. . .“ (разр. м. — В. И.).⁶⁴

Важно е да се отбележат две неща: първо, че Енгелс прочита в двата труда на Маркс за „умрялото куче Спиноза“, и, второ, че и той решава да използва този мотив. Известно е, че Енгелс започва работата над „Диалектика на природата“ в началото на 1873 г., но малцина са забелязали, че тя започва с Хегел и. . . Лесинг. Касае се за това, че първият свитък, под наслов „Бюхнер“, писан преди всички други фрагменти от „Диалектика на природата“, започва със забележката на Енгелс, че би оставил „на мира“ Фогт, Молешот, Бюхнер и други догматици, но поради две причини е принуден да им обърне внимание. Първата са „ругатните срещу философията“; тук Енгелс отбелязва в скоби: „да се приведат пасажи“. Като важен момент той определя „Лесинговото мъртво куче Спиноза“⁶⁵! За разлика от Маркс Енгелс е отбелязал откъде ще цитира за Лесинг и Спиноза: от предговора на Хегел към „Енциклопедия на философските науки“. Да видим какво е прочел той там. В анализа на философията на Спиноза е подчертано от Хегел „възвишената чистота на морала на Спиноза“, а след това е добавено: „Лесинг каза на времето, че със Спиноза се отнасят като към мъртво куче. Ние не можем да кажем, че в наши дни към спинозизма и въобще към спекулативната философия се отнасят по-добре, когато виждаме, че тези, които излагат мненията си и съдят за тях, даже не си дават труда правилно да разберат фактите и вярно да ги предадат. Последното би било минимум справедливост, а такъв минимум спекулативната философия във всеки случай има право да изисква.“⁶⁶ Така в лицето на Хегел Лесинг намира един велик продължител на своята първа по време защита на Спиноза. Не е наша задача да проследяваме отношението на Хегел към Лесинг — В. Хайзе споменава впрочем за изследването на Жак д' Онд, където е разгледано интензивното възприемане на Лесинговите мисли и постановки от младия Хегел⁶⁷, — но искаме да изтъкнем конкретния случай на преминаване на Лесингова „нишка“ от Хегел към Енгелс.

Не е трудно да се досетим за важността на отношението на Лесинг към Спиноза, след като Енгелс си го отбелязва 46 години след Хегел: Бюхнер е определен като „догматик, принадлежащ към най-плоските епигони на немското просветителство, на когото липсват духът и движението на френските материалисти (Хегел за тях) — както на Николай липсва духът на Волтер“ — това са мисли на Енгелс от свитъка „Бюхнер“. Поради „ругатните“ срещу философията Енгелс решава, тъй като тя „въпреки всичко е славата на Германия“, да подложи „недоволниците на унищожителна критика. А от това решение до аналогията с ругатните срещу Спиноза и изтъкването на Лесинговата защита има или е имало за Маркс и Енгелс една крачка. И двамата я правят по едно и също време. Интересно е, че в този случай са ползувани вероятно два различни източника; Енгелс знае за неодобряването от Лесинг определение за Спиноза от предговора на Хегел, но също така още през 1859 г. е прочел у Маркс, че Мозес Менделсон е нарекъл така Спиноза. Все пак Енгелс предпочита да цитира от „втора ръка“, т. е. от Хегел. Маркс оставя впечатлението, че познава добре не само трудовете

⁶⁴ Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 23, с. 25.

⁶⁵ Ф. р. Енгелс. Диалектика на природата. IV изд. С., 1975, с. 220; също и: М., Е. Съх. Т. 20, с. 507; както и: Marx, Engels. Werke. Bd. 30, S. 472.

⁶⁶ Гегел. Энциклопедия философских наук. Т. 1, Наука логики. М., 1974, Предисловие к второму изданию, с. 63.

⁶⁷ Jacques d'Hondt. Verborgene Quellen des Hegelschen Denkens. Berlin, 1972, zit. nach: Lessing-Konferenz. Halle, T. 1, S. 87.

и писмата на Лесинг, но и писмата до Лесинг, тъй като три пъти споменава, че Менделсон е авторът на сравнението, а един път уточнява, че „умрялото куче Спиноза“ е употребено от Мозес в писмо до Лесинг. Засега не можем да установим дали Маркс е цитирал от 13-томното издание на Лесинговите съчинения от Карл Лахман (1838—1840, ново изд. 1853—1857) или от 10-томното на Гьошен (1841, ново изд. 1853). Може би изследването на Инге Верхон „Екслибрис Маркс и Енгелс (Съдба и списък на една библиотека)“ (Берлин, 1967) ще изясни и тази подробност.

След смъртта на Маркс Лесинговата нишка продължава развитието си у Енгелс. В писмо до Фр. А. Зорге (29. IV. 1886) той отправя остри нападки срещу неоснователната критика на „нашия стил и пунктуация“, съчинена от един пурист: „Немският език, от който той (пуристът — В. И.) е във възторг и който ни вътълпяваха в училище с неговата отвратителна конструкция на периодите и с глагол, отделен с десет мили приставни изречения от подлога и поставен накрая — за този немски ми бяха нужни тридесет години да се отуча от него.“ И следвайки логиката на мисълта си, Енгелс стига до Лесинг: „Този бюрократичен даскалски немски, за който Лесинг изобщо не съществува, сега съвсем запада дори и в Германия.“⁶⁸ Какво заслужава този немски език, забравил за Лесинг? — „Немската конструкция на фразата заедно с пунктуацията, така както ги преподаваха в училището преди 40—50 години, заслужават само да бъдат изхвърлени в кофата за смет и това до голяма степен става с тях в Германия.“⁶⁹ Така дори и в една филологическа полемика Енгелс отново потърсва авторитета на големия немски стилист, на един от създателите на модерния немски език. Нека припомним възторжената похвала за Лесинговия език, която младият Енгелс бе прочел у своя тогавашен кумир Л. Бюрне: „Какъв мъжествено силен и същевременно прелестен език изобщо!“

Последният момент от рецепцията на Лесинг у Енгелс е и върхов: това е откликът на Меринговата „Легенда за Лесинг“.

Тази така известна книга на Фр. Меринг е публикувана най-напред в сп. „Ново време“ под заглавието „Легендата за Лесинг. Едно спасяване“.⁷⁰ Отпечатаните през 1893 г. като книга статии носят същото подзаглавие, „Едно спасяване“, и то подсказва за силния полемичен тон на книгата. Тя продължава и до днес да бъде високо оценявана от марксисткото лесинговедение: „Това, което Гьоте някога каза за Лесинговата „Мина фон Барихелм“, може да се каже и за Меринговата „Легенда за Лесинг“: „Това беше наистина един блестящ метеор“ — това са думите на Т. Хьоле пред лесинговедите от цял свят (Хале, 1979) — „Книгата на Фр. Меринг го постави с един замах на начало на по-младите марксисти в Европа“⁷¹. Особената привлекателност на „Легендата за Лесинг“ се състои в това, че е направен опит „да се пише не само за Лесинг, но и в духа на Лесинг“; това е случай на рецепция на Лесинг у Меринг, но в същото време възниква и една „литературно-научна публицистика в лесинговска традиция“, подчерта Т. Хьоле.⁷²

На 16. III. 1892 г. Енгелс споделя с Авг. Бебел: „Прочетох „Легендата за Лесинг“ в „Ново време“ и много ми хареса. Това е действително превъзходна работа. Някои неща аз бих иначе мотивирал и нюансирал, но, общо взето, той е попаднал право в целта. Отрадно е да се види, че материалистическото раз-

⁶⁸ Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 36, с. 397; също и: Магх, Engels. Werke. Bd. 36, S. 477.

⁶⁹ Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 36, с. 398.

⁷⁰ Die Lessing-Legende. Eine Rettung in: Die Neue Zeit, Jg. 10, Stuttgart, 1891—92, Abt. 1 (T. 1-10) Erster Band, Abt. 1 (T. 1—11) Zweiter Band.

⁷¹ Lessing-Konferenz. Halle, T. 1, S. 11.

⁷² Ibidem, S. 12.

бирани на историята, след като в течение на 20 години по правило оставаше в работите на по-младите партийци само гръмка фраза, най-после започва да се прилага като такова, каквото е в същност: като ръководна нишка при проучване на историята. Кауцки и Еде (Едуард Бернщайн — В. И.) са написали в това отношение редица хубави неща, но Меринг е проучил специалната си тема — пруския дял на германската история — много по-задълбочено и изобито има по-свободен поглед и преди всичко по-енергичен, по-ясен стил. Надявам се, че тази работа ще излезе в отделно издание, след като завърши в „Ново време“. Тя е най-забележителната, проведена по всички правила на изкуството обсада на крепостта на пруската легенда, каквато познавам: говори се за Лесинг, а се подразбира старият Фриц. А разрушаването на пруската легенда е абсолютно необходимо, преди още Прусия да се разтвори в Германия.⁷³

Поради тази „необходимост“ половината на писмото е посветена на Меринговия труд; в първата част на писмото Енгелс обсъжда съвета на трейдunionите и Комитета за осемчасов работен ден, т. е. и двата проблема са за Енгелс от еднаква важност за работническото движение. Т. Хьоле открива в това писмо и „възхищение от блестящото публицистично постижение на Меринг“. Меринговата „обсада“ става причина за сближаването с Енгелс и за размяна на редица писма, посветени на „Легендата за Лесинг“; проследяването на хронологията на контакта между Меринг и Енгелс, както и на оценката на Енгелс за книгата и в други писма включва в себе си косвено и отношението към Лесинг — именно това е благодатна почва за анализ като нашия. В писмо от 28. IX. 1892 г. Енгелс пише на Меринг, че отпечатаното в „Ново време“ е „превъзходна работа“ и че на похвали за нея „съвсем не съм се скъпял в писмата си, например до Бебел“. На 11. IV. 1893 г. Енгелс разрешава на Меринг да публикува част от това писмо в очерка „За историческия материализъм“, приложен към първото отделно издание на „Легендата за Лесинг“ (Шуттгарт, 1893). На следния ден, 29. IX, Енгелс пише на Кауцки и отново споделя, както и в цитираното писмо до Бебел, оценката си за книгата, като я нарича „съвсем превъзходна“ и пак повтаря, че се е зарадвал на нейната поява.⁷⁴ За радостта си от излизането на книгата Енгелс пише и на Меринг: „Много похвално от Ваша страна, че сте си проправили път през този пруски исторически боклук и тук сте доказали истинските зависимости; пруската съвременност прави това абсолютно необходимо, колкото и работата сама по себе си да е неприятна.“ Като споменава и пред Меринг, че в някои точки не споделя напълно неговите мнения, Енгелс изтъква, че книгата е „далеч най-доброто, което съществува за този период от немската история“.⁷⁵ Писмото завършва с „многоуважаващ Ви Ваш Ф. Енгелс“, но само след четири месеца Енгелс ще завърши със: „сърдечни благодарности и поздрав от Вашия Ф. Енгелс“, т. е. с обикновения си завършек до близки приятели. На основата на „Легендата за Лесинг“ контактът между Енгелс и Меринг се задълбочава и преминава в приятелство.

На 1. VI. 1893 г. Енгелс в писмо до К. Кауцки отново високо оценява „Легендата“, като я нарича „съвсем отлична“. Като строг критик авторът още веднъж напомня, че по някои въпроси би изложил другояче нещата. Причината за обръщането и към Кауцки е обстоятелство, че той е отговорен редактор на сп. „Ново време“, отпечатало поредицата статии за Лесинг. Сам Кауцки вѝзторжено споделя с Меринг: „Смелият експеримент да се публикува едно така дълго културно-историческо изследване в подлистник днес мога вече да определя

⁷³ Маркс, Енгелс. Съчинения. Т. 38, с. 260—61; също и: Marx, Engels. Werke. Bd. 38, S. 308.

⁷⁴ Marx, Engels. Werke. Bd. 38, S. 484.

⁷⁵ Ibidem. Bd. 39, S. 64.

като блестящо сполучлив. До мен рядко стигат съобщения от моя читателски кръг за мнения по една или друга статия. Но тъкмо за „Лесинг“ пристигаха често и всички бяха изпълнени с възхищение.“⁷⁶ През юни, когато завършва предговорът към първото издание, Меринг изпраща един екземпляр на своя учител; в писмо от 14. VII. 1893 г. Енгелс обяснява причината за забавянето на отговора си; той не е искал да извести само формално за получаването на книгата, а и да сподели нещо по нейното съдържание. Както може вече да се очаква, оценката му е повече от обстойна — това е едно от по-дългите и от най-съдържателните писма на Енгелс. И тук „Легендата“ е наречена „далеч най-доброто представяне на генезиса на пруската държава“ и „единствено доброто“, проследяващо правилно зависимостите на нещата до подробности. В края на анализа на историческото развитие на Германия Енгелс привършва с пожеланието тези негови мисли да се възприемат от Меринг „като доказателство, колко поощряващо ми въздействува Вашата работа“⁷⁷.

Че Меринг като ученик на Енгелс си вади поука от този плодотворен контакт, проличава от признанието му в студията „За историко-материалистическия метод“ (1894). „Ако Фридрих Енгелс, когото признавам като такъв майстор (на този метод — В. И.), беше поместил в „Ново време“ критиката, която той посвети на моята „Легенда за Лесинг“ в едно подробно лично писмо, това би било за мен двойна чест и радост и дори и насън не бих помислил да отговарям. Бих се задоволил да се уча с благодарност от него, както съм правил и сега“ (разр. м. — В. И.).⁷⁸

За високата Енгелсова оценка на „Легендата“ Меринг споменава и в предговора към второто издание (април 1906). След като цитира споменатото по-горе убеждение на Енгелс, че книгата е далеч „най-доброто представяне на генезиса на пруската държава...“, Меринг добавя: „Разбира се, че с позоваването на Енгелс не искам да предпазя от една обективно преценяваща критика дори и едно единствено изречение от книгата си, но срещу един фанфарон (проф. Вернер Зомбарт — В. И.)... е достатъчно позоваването на Енгелс.“⁷⁹ От така проследения контакт между Меринг и Енгелс, както и от отзивите на Енгелс в други писма могат да се извлекат няколко характерни момента. Енгелс реагира твърде положително още докато чете статиите в сп. „Ново време“ и преценява, че като книга те ще окажат несравнено по-голямо въздействие върху читателите, тъй като съдържанието много губи чрез разпокъсването в отделни статии. С това свое мнение Енгелс изразява една социално-политическа потребност, която проличава и в думите на Меринг в предговора към второто издание, че и читателите на „Ново време“ са изразили същото желание. На това искане издателят, „приятелят Дийтц“, отговаря с издание в голям тираж.⁸⁰ Високата оценка на Енгелс не бива да се разглежда сама за себе си, а на фона на тогавашното буржоазно венцехвалене на Лесинг, за чиито застрашителни размери Меринг говори в началото на книгата си. Буржоазията се грижи за паметта на Лесинг като за някакво най-рядко цвете в парник, пише Меринг. Наред с научно издържаните се появяват безбройни „почти вече необозрими“ популярни издания на Лесинговото наследство. Към тях се присъединяват и поредицата от Лесингови биографии, и „легионът“ от писания върху творчеството му. Дори е излишно да се изтъква, отбелязва Меринг, колко много Лесинг е станал героят на буржоазната преса: „наистина тук може да се каже: Лесинг и няма край!“⁸¹. Става ясно защо Енгелс не е удостоил „легиона“ от буржоазни венцехвалители

⁷⁶ Fr. Mehring. Die Lessing-Legende, S. 5.

⁷⁷ Marx, Engels. Werke. Bd. 39, S. 96-100.

⁷⁸ Fr. Mehring. Die Lessing-Legende, S. 369.

⁷⁹ Ibidem, S. 14.

⁸⁰ Ibidem, S. 9.

⁸¹ Ibidem, S. 29.

дори и с един отзив; ясно е и защо този неподкупен критик с такава голяма радост приветствува първото марксистко изследване за Лесинг — защото само у Меринг Лесинг е оръжието, с което се развенчава пруската монархия! Сам Енгелс казва, че четем за Лесинг, а подразбираме Фридрих Велики; а това е важно указание за всеки подход към Лесинг. „Никоя друга книга на по-млад марксист не е била някога така енергично призната (от Енгелс — В. И.), както Меринговата „Легенда за Лесинг“, подчерта Т. Хьоле на Лесинговия форум.⁸²

Като частен случай оценката на Енгелс е резултат от разбирането на двамата класици за усвояването на прогресивната култура на миналото като велико наследство на пролетариата. Този е основният мотив в поддръжката на Енгелс и Меринг напълно я заслужава, защото доказва, че същността и целта на Лесинговата борба са възприети от пролетариата, а не от буржоазията. Именно поради сходството във виждането, че пролетариатът е единственият законен наследник на старото културно богатство, разбиранията на Меринг и Енгелс за ролята и значението на Лесинг се вляха в пълноводното течение на марксисткото тълкуване на идейно-естетическото наследство и на човешката култура в цялост. Книгата на Меринг и оценката на Енгелс за нея доказват още колко проникателен е бил Хайне, когато казва за човека, когото обича най-много: „повече, отколкото се е предполагало, Лесинг е бил политически ангажиран“.

Да съпоставим по време рецепцията на Лесинг у Маркс и Енгелс, като с това завършим нашето изследване. На първото писмо на Маркс до баща му (1837), където се споменава за задълбоченото проучване на Лесинговия „Лаокоон“, отговарят Енгелсовите писма до братя Гребер (1839 и 1840), от които проличава същото задълбочено отношение към Лесинг (Клопшток и Лесинг, Бюрне и Лесинг). През 1842 и 1843 г. са публикувани статиите на Маркс за свободата на печата и полемиката на рейнско-мозелските доносчици срещу Хервег. Споменахме, че Енгелс прочита тези статии, а следователно и моментите на Лесингова рецепция у Маркс. През 1844 г. Маркс дава идеята за отпечатване на Лесинговите диалози „Ернст и Фалк“, а след две-три години Енгелс защитава Лесинг от посегателствата на К. Грюн. През 1853 и 1858 г. Маркс в писма до Енгелс осмива амбицията на А. Руге да се види редом с Лесинг, както и лъжелесинговия маниер на Ф. Ласал. През 1859 г. Енгелс долавя първия Марксов мотив за „умрялото куче Спиноза“ в „Към критика на политическата икономия“, а след три-четири години прочита в Марковата критика срещу А. Щорх за осмяната от Лесинг илюзия на французите, че са надминали древните гърци в областта на театъра и епоса. След като Маркс посочва (около 1865 г.) Лесинг като любимия си немски писател, след три години и Енгелс, също пред дъщерите на Маркс, казва, че любимите му писатели са само двама: Гьоте и Лесинг. И пак със същата разлика от три години Маркс и Енгелс, отново поотделно един от друг, правят паралела между Лесинг и Добролюбов. Маркс пише на Даниелсон, че поставя Добролюбов до Лесинг (1871), а Енгелс нарича в „Емигрантска литература“ Добролюбов „социалистически Лесинг“ (1874). За последен път двамата, вече едновременно — началото на 1873, — говорят за Лесинг по повод ругатините на епигоните срещу философията и Хегел: Маркс в послесловието към второто издание на „Капиталът“, Енгелс — в първия фрагмент на „Диалектиката на природата“.

Като първи опит за открояване на оценъчното отношение на Маркс и Енгелс към Лесинг нашето изследване без съмнение би могло да се обогати с редица нови факти, след като се проучат личните библиотеки, архивата и конспектите на книги, правени от двамата основоположници на марксизма. По този начин така осветленият от нас въпрос ще придобие още по-очертана форма на един сравнително непрекъснат, действителен процес на творческо усвояване на Лесинговите идеи от К. Маркс и Фр. Енгелс.

⁸² Lessing-Konferenz. Halle, T. 1, S. 13.

БЪЛГАРСКИЯТ ДИАБОЛИЗЪМ. ЩРИХИ КЪМ ПОЕТИКАТА МУ

ЛЮДМИЛА СТОЯНОВА

От комуникативна гледна точка, от гледна точка на диалога „текст—читател“ като основни критерии за класификация на литературните жанрове обикновено въвеждат типа изложение (повествование, диалог, описание), типа изображение (персонаж, обстоятелства, стилистичен характер на словесната тъкан — тропи и пр.) и типа въздействие (естеството, патоса на предизвиканите у читателя емоции). За диаболитичния жанр (жанра на ужаса) е твърде характерна строгата, типологизираща специфика на изобразеното и на емоционалното му въздействие. В набора от определящи и необходими, указващи жанра негови характеристики задължително участвуват един зловещ (често ирационализиран) персонажен и фабулен комплекс и провокираните от него страхови емоционални изживявания.

Диаболитичната (от итал. „дяволска, сатанистка“) проза, която наричат също страшна, черна или готическа, възниква в Англия в края на XVIII в. (Х. Уолпол. Замъкът „Отранто“. 1764; А. Редклиф. Мистериите на Удолфо. 1774; М. Г. Луис. Амброзио или монахът. 1795, и М. Шели. Франкенщайн. 1818), а по-късно се налага в Германия и Франция и има твърде много допирни точки с романтизма, дори на места го дублира, съвпада с него. Английският вариант на тая проза е по-малко мистичен и често редуцира ужаса до депресирания образ на един мрачен свят, дето владее сяпата власт на материалните отношения и дето човек е роб на вещите. Сред готическия декор на средновековни замъци обикновено се води твърде съвременна борба за имуществени интереси. Немските романтици показват вкус към мистичния диаволизъм, наложил се като реакция срещу рационализма на късното Просвещение. Излизащото извън сетивния опит, метафизичното при тях става важен елемент в мистифицирани интриги на отмъщението (истории за призраци) или в любовни повествования за будещи смъртен ужас еротични връзки със свръхестествени същества (истории за вампири). В същност след рицарския роман (XIV—XVI в.) тъкмо романът на ужаса (XVIII—XIX в.) бележи втората вълна на повишен литературен интерес към образите на демони, духове, двойници, привидения, вампири и всякакви други мрачни чеда на ада, един типаж, познат още от фолклора, чиято поезия и философия романтиците охотно експлоатират. Немските романтици, а след тях Е. По и Гогол развиват до съвършенство техниката за свързване на диаволизма с фантастиката, успешно експериментират с възможността за изтръгване на страхови ефекти от изображението на свръхестественото. Мястото на действието в творбите им винаги е белязано със знака на романтична екзотичност — старинни замъци с порутени кули и тайни подземни коридори, със стаи за изтезания и кабинети на алхимици, мраморни фамилни гробници

сред запустели паркове и езера с фатално дълбоки води, дето се разиграва печалният епилог на някаква любовна драма. Един странен реквизит — мъртвешки черепа и кости, ужасни средновековни оръжия или тайнственият инструментариум на някаква тъмна, магическа наука — допълва зловещата атмосфера.

В голямата си част ограничена в тривиалната паралитература, диаволистичната фантастика основателно е оспорвана естетическа територия. Тя рядко си отвоюва сериозни художествени височини (Х о ф м а н. Елексири на дявола, Ш а м и с о. Чудната история на Петер Шлемел, Г о г о л. Вий, разказите на Е. По). Благоприятни за нея са кризисните епохи на рушене на едни и на формиране на други мировъзренчески представи. Стимулира я онай дух на драматично напрежение между борещи се противоположни философски системи, от който тръгва любимата за романтиците идея за своеобразната двойственост и разпокъсаност на битието, за битката между силите на деня и силите на нощта. Тая идея мотивира склонността им да съчетават реално и трансцендентно, битово и приказно, рационално и мистично. Дръзкият произвол на фантазната игра фиксира витаещото наоколо Ново. Той свидетелства за съзнателно отдалечаване и отчуждаване от превърналия се в несвой стар, предишен свят. От подобен ракурс — като преднамерено дистанциране от неспокойната социална реалност — следва да се прецени и поведението на австрийските неоромантици Майринк, Еверс и Кубин и на черните англо-американски фантасти Бр. Стокър, С. Куин, Ал. Кроули, Лъвкрафт, Кл. Ъ. Смит и Ауг. Дерлет, които в началото на нашето столетие изривиха от гробовете им и чествуваха отново основните митове на демоничната фантастика — вампиризма, двойничеството и астралните скиталчества на душата. Създаваната от тях автори диаволика не може да бъде сведена до обикновена реставрация на паралитературата на миналото. В случая става дума за исторически детерминиран естетически феномен, възможен и обясним само в светлината на един размирен, боледуващ свят, разкъсван между демоните на войната и ангелите на революцията. Страшният роман на XX в. дължи рождението си колкото на капризите на модата, на типичен „ретро“-интерес към готическата линия на романтизма, толкова и на цял комплекс исторически обусловени социално-психологически фактори. Той е колкото автономно художествено явление, отразяващо сложните зигзаги на вътрешните саморазвойни литературни процеси, толкова и специфичен естетически рефлекс на дребнобуржоазното съзнание, изправено пред кошмара и ужасите на Първата световна война. Изоляцията, изключването от актуалната политическа тема, типично за авторите на страшния жанр, ориентацията им към философията на трансцендентното е следствие на безалтернативни изводи за буржоазното общество като непробиваема стена, в която възторжени ентузиастични напразно разбиват главите си.

Призрачните светове на диаволиците, дето владеят враждебните на човека сили на нощта, не са само окултистки внушения за мистерията на битието. Те са и алегория на безчовечното, пагубно за душата царство на собствеността. Идеята за неговата непреодолимост е следствие на зле изтълкуван жесток социален опит. Реалният буржоазен свят всякога е изглеждал на декаденстващите творци безнадеждно окончателен, свят статичен, свят без изход, без врати и прозорци, лишен от изгледи за движение и промяна. И тъкмо тая антиисторичност, метафизиката на дребнобуржоазното социално съзнание се превръща във важно условие за новия Ренесанс на литературата на ужаса и мрака. Провокирани в сферата на социалното, изводите за човешкия драматизъм се прехвърлят в сферата на чисто екзистенциалното. Екзистенциалният трагизъм (болестите, старостта, смъртта) се мистифицира, загръща се в дрехата на философския идеализъм и окултното и става основа за ексцентрични фантазни импровизации върху познати мистични теми — демонично двойничество, тайн-

ствени прераждания и метаморфози, дръзки пътешествия на безтелесната душа в „отвъдното“...

Единодушно избрани от българските диаболици за техни литературни патрони са австрийските неоромантици Майринк и Еверс. И двамата са световноизвестни майстори на романа на ужаса, при това Майринк, чиито зловещи гротескови разкази също са вдъхновени от демоните на град Прага, е едно от найзабележителните, съпътстващи мрачния гений на Кафка явления в немско-езичната литература, упражнил е известно влияние върху него. От немските романтици Майринк и Еверс наследяват представата за Безкрайното, дето властва магията на ирационалното, както и отношението им към чувствата и интуицията като висши проявления на човешкото. Те задълбочават оная линия на романтизма, която го разкрива като противоположно на материалистичния натурализъм течение и постепенно се прехвърлят в зоните на чистата мистика. Показателен в това отношение е фактът, че в края на живота си водачът на австрийските неоромантици Густав Майринк минава към будизма.¹ Изкусният майстор на магически гротески, предназначени да плашат немските филистери и да различат артистичните духове, с течение на времето заприличва на собствените си герои — започва да се чувства избран и посветен, обявява се за пророк и професор по окултни науки, усеща се „на границата на отвъдното“, както впрочем е озаглавено едно от неговите спиритически съчинения.

Романите на Майринк дишат поезията на сънищата и миражите. Картини от реалността и красивите или тревожни образи на съня преливат в страни светове от хора, призраци и сенки. Може само да се съжاليا, че поезия и философия у австрийския художник са фрапиращо неравнопоставени по качество.

Ярката романтична оркестрация на Майринковите творби е разчетена върху контраста от грозни престъпления и бленуваща мистическа вглъбеност, налагат я шокиращи единства на житейски уродливото и „висшата“ талмудическа мъдрост. В първия си и най-успешен роман — „Голем“ (1915) — писателят стилизира младежките си впечатления от романтично-окултната атмосфера на стара Прага в баладични съновидения. Те кръжат около митичната фигура на глинения колос Голем, обитаващ според еврейското предание тайнствено недостъпна стая в Пражкото гето. Касае се за талантлива импровизация върху легендата за равина-вълшебник, съумял да оживи изкуствения си двойник. В романовата версия на Майринк митичният Голем и разказвачът Атанасиус Пернате губят самоличността си и под принудата на магически внушения за подражание започват да се отъждествяват помежду си, дори съвпадат един с друг. Драматичните перипетии на тяхното двойничество се разиграват върху фона на обрисувания в гротесково-мрачни тонове еврейски град в Прага, в хаоса на едно ирационално смещение на минало и настояще, в сложния лабиринт от реалните и халюцинаторни изживявания на с мъка възстановяващия нишката на прекъснатата си памет Пернате. Два допълващи темата за двойничеството мотива — за смяната на шапките и за сънуването наяве — рамкират сюжетния разказ. Безкрайните му разклонения се събират в общ фокус — личността на героя-разказвач, чийто път към самопознанието и себепостигането е представен с кабалистична символика, смущаващо откровено вътъкана в повествованието.

„Голем“ принадлежи към серията психологизиращи, претенциозно философски романи на ужаса, появили се около Първата световна война, силно повлияни от естетиката на експресионизма. Тъкмо в духа на експресионизма в „Голем“ представата за устроения върху логични начала свят е изместена от образа на една действителност, пълна с тайнствени опасности и ирационални кошмари. Амбицията на автора е да разкрие бездната, която дели „единствено

¹ Вж. Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München, 1981.

истинната“ магическа реалност от материалистическите „суеверия“. В романтичната атмосфера на стара Прага той „открива“ някакви свръхестествени сили, противодействащи на рационалистичната модерна цивилизация. Окултното в творбата манифестира идеалистическата теза за една по-висша, надредна действителност, която мистикът Майринк не без сарказъм противопоставя на „илюзорния“ материален свят на съвременниците си — пленници на позитивизма и прагматизма според него.

Вторият твърде на шумял у нас роман на Майринк — „Белият доминиканец“ (1921) — стои някъде между литературния сецесион и окултизма. Решен върху идеята за преражданията, романът проследява авантюрата на „вътрешните чувства“, одисеите на освободената от телесното астрална душа, опитваща се „да избегне затвора на предопределението“. Придържайки се към „откровенията“ на древноиндийската философия, авторът обявява видимия свят за илюзия, пречеца ни да постигнем същността на битието. Само съсредоточаването във вътрешния свят може да разкрие истината за съществуващото и следователно сънят е по-висша екзистенциална форма от бодрствуването. Той е възможност да се постигне висшето битие. Цел на всяко индивидуално битие според Майринк (пак в будистки дух) би трябвало да бъде прекратяването на кръговрата на преселенията на душата след смъртта, за да се разтвори тя в божествения абсолют. С всичко това „Белият доминиканец“ силно напомня ръководство по окултизъм — цели глави в него имат характер на трактати върху философията на „отвъдното“. „Алрауна“ (1911) на Еверс, другият модерен у нас в началото на века австрийски диабол, с по-непретенциозния си и конвенционален вампироложки пласт е по-близо до класическите норми на страшния жанр. Романът портретува образа на един непреодолим в своята безчовечност свят на грубия материален интерес, дето дори любовта се изкористява и извращава. Роденият под бесилката неин странен плод — момичето Алрауна — е безобразна пародия на човешкото, крие коварна съблазън и причинява жестоки страдания.

Еверс фактически преработва народното суеверие за кобната мощ на тайнствения корен мандрагора-алрауна и го пренася в собствената си съвременност. Момичето Алрауна в неговия роман възниква като „научен“ експеримент при изкуственото оплодяване на една уличница — Алма Раун — от един осъден на смърт убиец. Дяволското създание е, от една страна, фетиш, който носи щастие, а, от друга — студено и свирепо същество, причиняващо смъртта на всеки, който пресече пътя му. Амбицията за психологизиране на фолклорния мотив не е доведена до край, но серията жестоки, внушаващи отвращение алхимични и сексуални сцени, както и типичната псевдопоетичност на стила поставят романа на Еверс сред бестселърите на тривиалната литература на ужаса, заляла Европа около Първата световна война. Вълната на тази литература засяга и България. Последователи на диаволизма у нас стават младите Светослав Минков и Владимир Полянов, значително по-възрастният от тях Георги Райчев, който има и най-отдавнашен писателски стаж, и най-сетне Чавдар Мутафов с интензивната си преводаческа и редакторска дейност. В 1918 г. в издателството на Ал. Паскалев излиза за пръв път на български сборник с разкази на Еверс с шокиращото заглавие „Моето погребение“, а малко по-късно същата година — и повестта „Годеницата на Теофар“ от същия автор. И двете книги са преведени от Вл. Полянов. В органа на късния български символизъм „Хиперион“ през 1922 г. Полянов отпечатва две други творби на Еверс — разказа „Кривата линия“ и гротесковата фантазия „Ужасът“. Галерията на представените у нас Еверсови творби завършват повестта „Из дневника на едно портокалово дърво“ в превод на Ч. Мутафов от 1925 г., коментираният вече най-представителен роман на писателя „Алрауна“ и повестта „Гробокопачът“, излезли съответно през 1929 и

1930 г. С трите свои превода на ключовите романи на Майринк — „Голем“ (1926), „Кардинал Напелус“ (1927) и „Белият доминиканец“ (1931), както и с периодичното представяне на Майринкови разкази в сп. „Хиперион“ и в „Изток“ Св. Минков също доказва горещината на ентузиазма, с който служи пред олтара на диаволизма. Освен австрийския маг и друг един световноизвестен майстор на месмерическата проза, поет на тъмните, загадъчни движения на душата — американецът Едгар По задълго задържа погледа и вдъхновява труда на преводача Минков. В предговора към своя първи превод на негови разкази — сборника „Лигейя и други фантазии“ (1921) — най-упоритият от българските диаволици сочи като особено достойнство на личния художнически почерк на американеца умението му „да изобразява усещането на предчувствието, ужаса, свръхестественото очарование и това, което аз бих искал да нарека неподвижен пейзаж“².

Прави впечатление фактът, че встрани от погледа на българските диаволици, извън кръга на литературната им осведоменост, а следователно и извън възможността за естетически обмен остават достиженията на английските класици на жанра от XIX в., а също и на „магистрите“ на англо-американската окултна фантастика от началото на сегашното столетие. Контакти с тия автори няма, което се доказва от отсъствието на всякакви следи от рецепция на техен опит. Редом с австрийските диаволици сред декаденстващите наши литературни среди през тоя период на радушен прием се радва и сатанинската проза на Пшибишевски, третираща екстремни психически ситуации, темата за любовта и омразата между половете. В 1919 г. на български излизат рапсодиите на Пшибишевски „Край морето“, в 1921 — романът му „De profundis“, в 1923 — „Синовете на земята“ и т. н. Посветил демонстративно таланта си на мистицизма на страстите и чувственото, изобразител на невъздържана еротичност, с презрението си към всяка конвенционалност, с борбата си срещу фалшивата буржоазна нравственост и филистерското благоприличие, водачът на полските модернисти — на групата „Młoda Polska“ — си осигурява задълго безграничното възхищение на младите от почти всички „фракции“ на декаденстващия български модернизъм. Заедно с Пшибишевски сред техните кумири се нареждат и други болезнени таланти — Арцибашев, белгийските и скандинавските модернисти Стриндберг, Роденбах, Якобсен и Хамсун, които също се интересуват от афектите на подсъзнателното, от „зова на плътта“, изследват „социалната стихия на половете“.

Анализирайки естетическите предпочитания на българския писател, в статията си „Основни чърти на българската литература“ (1921) Боян Пенев констатира, че този писател „намира една от главните си задачи в изображението на околното, действителното, достъпното за външните сетива“³. Преобладаващият стил в нашето изкуство според критика „може да се нарече реалистичен. Волевите движения, чувствата, представите, които ни дава то, напълно съответствуват на съдържанието на видимата, осезаемата действителност, изцяло се свеждат към нея. В същност то не ни освобождава от действителността“⁴. Като изтъква, че в българската поезия напразно бихме дирили нещо демонично и че фантастичният свят на Е. По с неговите сомнамбулни видения е несъчетаем с прекалено здравата и трезва душа на българския художник, Б. Пенев стига до обезкуражаващия извод, че „може би за дълго още ще остане чуждо за литературата ни призрачното, фантастичното, страшното“⁵. Само година-две след отпечатването на неговата статия в отговор сякаш на провокацията на критика към българските писатели излизат първите книги на нашите диаволици:

² Е. По. Лигейя и други фантазии. С., 1921.

^{3, 4, 5} Б. Пенев. Основни чърти на българската литература. — Златорог, 1921, кн. 4—5.

„Смърт“ и „Комедия на куклите“ на Вл. Полянов през 1922 и през 1923 г., сборникът „Разкази“ на Г. Райчев през 1923 г., мистичните гротески на Св. Минков от „Синята хризантема“ (1922), от „Часовник“ (1924) и от „Огнената птица“ (1927), както и решените във фолклорен дух романтични видения на Б. Савов от издания в същата 1927 г. негов сборник с разкази „Странният пътник“. Изобразената в тях творби действителност излиза извън границите на рационалното. Нейно съдържание е въображаемото, духът на интуицията и предчувствието, на суеверието и магията. Населяват я чудовищни двойници, демони и привидения, жестоки престъпници и еротомани, хора с тъмна и тревожна психика, болни души, склонни да ирационализират битието, измъчвани от чувството за неговата привидност и несигурност. Темата „вечерно“ и „нощно“, т. е. враждебно и демонично, върви заедно с пасивната меланхолия на герои, които се виждат противопоставени на необясними и непреодолими безименни сили, болезнено осъзнават преходността на съществуването и търсят вечността извън тленния свят на човека, в нещо трансцендентно.

Диаболистичната вълна от 20-те години — еднакво преводни образци и домашна диaboлика — е в същност само част от една отдавна открита от българските литератори (още от времето на кръга „Мисъл“ и символистите) линия на приветствуване и насърчаване на рецепцията на европейските авангардистки естетически веяния у нас. Естествено е тая линия да минава през полето на напрежението между безрезервното и критичното усвояване на чуждите духовни ценности. Същественото в случая е, че не от вчера българските модернисти се стремят към някакъв „европейски модел“ на литературата, съобразен с новите естетически изисквания, отговарящ на едно еволюирало културно съзнание с по-зряло отношение към художествените стойности. Зад настоячивия интерес към „съвременното“ и „модното“ в европейското изкуство — експресионизъм, футуризм, имажинизъм, диaboлизъм, зад стремежа за синхронизиране на преводното дело и личните творчески усилия с най-актуалните факти в чуждите литератури, познавачите на периода обикновено откриват отреагиране на комплекса за „изостаналостта“ на българския културен живот и желанието да се догони Европа. В същност третирането на българския модернизъм и специално на българската диaboлика само като провинциално подражание на завоеванията на по-напредналите чужди културни съзнания не изчерпва цялата сложност на явлениято. То следва да се разглежда и като естетически рефлекс, идентичен с общи за европейските литератури реакции на специфичната следвоенна социално-политическа ситуация. И това е така, защото реално рецепцията на един несвойствен за домашната художествена традиция чужд естетически опит (каквото впрочем е страшният жанр за нашата литературна ситуация от 20-те години), е възможно само благодарение на сходствата в социалния климат със съответната чужда страна. Тия сходства стимулират интереса към о п р е д е л е н, а н е к ъ м в с е к и чужд опит. Те са условия за изравняване и успоредяване на литературните процеси. Изолирането на буржоазната творческа личност от бурния кипез на българския обществен живот в първите следвоенни години кореспондира с аналогични настроения у западноевропейските декаденти. Затворени в стеснените хоризонти на дребнобуржоазното съзнание, безсилни да се ориентират в сложната социална обстановка след войните, и нашите декадентстващи автори определено се отчуждават от проблемите на обществото, ограждат се от линията на реализма, ограничавайки погледа си до екзистенциалните и нравствено-психологически проблеми на боледушното алиенирано съзнание, опитват се да картографират долните му етажи — изследват тъмните инстинкти, аморализма на подсъзнателните влечения. Оттук и активизирането на философско-естетическия интерес към Фройд, Ницше и Бергсон, към философията

на субективния идеализъм въобще, както и откровеният афинитет към абсорбираната тая философия литература на новия европейски „модерн“.

Диаболизмът на Св. Минков, Г. Райчев и Вл. Полянов е пренебрегвана от нашите литератори естетическа територия, но той има своето място върху картата на жанровете в българската проза от първата четвърт на века. Диаболизмът фактически обогатява панорамата на ония нови за българската художествена практика прозаически форми, които служат на наложената от „модерното време“ тенденция за скъсване с респекта пред традиционните художествени стойности и съобразяване с новите естетски изисквания към литературата. Спесанията и вестниците, които предоставят страниците си на диаболиците и на толериращата ги критика — „Хиперион“, „Златорог“, „Изток“, „Стрелец“, „Сила“ и др., — са все с формалистичка естетска ориентация, с повече или по-малко авангардистки претенции, играят определена роля при формиране на модерното художествено съзнание. Редакторите и сътрудниците на повечето от тях настойчиво говорят за нуждата от европеизиране на българската литература, издигат девиза за „ревизиране на понятието родна култура“⁶, афишират амбиция да разтворят широко обятията си за всичко чуждо, не искат да бъдат повече „китайци на Балканите“.⁷ Диаболизмът следователно е важен детайл в общата, твърде сложна картина на българския модернизъм след войните. Линията на нейното вътрешно диференциране преминава през идеологическия опит на творческото съзнание. У участващите в прогресивните обществени борби наши модернисти (Г. Милев от периода на „Пламък“, Фурнаджиев, Каралийчев и Разцветников от периода на „Нов път“ и др.) бунтът срещу естетически остарелите домашни художествени образци, оттласкването от Вазово-Елинпелиновия класико-реалистичен художествен модел намира израз в дръзки експерименти с формата при съхраняване и доразвиване (в някои случаи до социалистически реализъм) на типичното за литературата ни материалистическо — хуманно и прогресивно — философско съдържание, т. е. без да се стига до отклонение под „остър ъгъл“ спрямо общата реалистична линия на дотогавашния ни литературен развой.

Несвързаните с левите среди от модернистите се увличат по декадентството. При тях разривът с морално „износените“ домашни художествени еталони върви заедно с откъсването от парливите проблеми на действителността. Художническите им амбиции са изцяло встрани от реалистичната българска литературна традиция, а концепцията им за моралната природа на човека рязко конфронтира с патриархалните нравствени понятия. Това са творци, които търсят мостове към оня европейски „модерн“, чиито характерни черти са песимизмът, чувството за самотност, сътворяването на нов свят от въображаеми преживявания. Обективното изображение на действителността те заменят с подтекста на субективизма и фантазията произвол, създават абстрактни образи и свят на сънищата и халюцинациите (символистите) или на откровено спиритуалистичното (диаболиците), в който несмущавана дефилира идеалистическата философия.

Съзнавайки го или не, диаболиците идат да задоволят една неудовлетворена до тях от литературата ни психическа потребност — глада по силни усещания, апетита за ужаси, за страхови емоции, на който в развитите европейски литератури още в края на XVIII и в началото на XIX в. са отговорили романтиците. Учители на българските диаболици обаче стават не същинските, а късните романтици — Хофман, По, Гогол, и неоромантиците — Майринк, Еверс и Пшибишевски, и в това тържествува още веднъж всеобщият, универсален характер на формулирания от Г. Гачев закон за закъснялото ускорено развитие на литературата ни.

⁶ К. Гълъбов. Нашата култура и новата ни литература. — Изток, бр. 51, 1927.

⁷ Т. Милев. Свое или чуждо. — Изток, бр. 1, 1927.

Полянов, Минков и Райчев са амбицирани да открият на българския читател болезненото очарование на страшните истории за демони и духове, за оградени с ужасна тайнственост жестокости. Пресилен би бил обаче изводът, че те търсят фантасмагоричната жестокост, за да помогнат на читателите да забравят реалната жестокост на света, който ги заобикаля. Литературната програма на българските диаболици е чисто естетска и интелектуална, лишена от каквато и да е социална насоченост. В темпераментния им отказ от позитивизма и натурализма, в обръщането им към окултното и мистицизма прозира преди всичко едно претенциозно усилие за обновление на домашните литературни идеи чрез приобщаването им към незаконеното изкуство на „мага“ Майринк, на По, Еверс и Пшибишевски и всички „рицари от династията на Хофман“, казано с ефектната метафора на горещия им поклонник Св. Минков. Като естетическо явление диаболизмът наистина бележи нова тенденция в българското литературно мислене, но реално той отвежда назад, към отдавна компрометираната философия на окултисти и алхимици, великолепно пародирана впрочем тъкмо от самия Хофман. Това обаче не пречи на нашите диаболици да говорят с упование за „оная тайна философия, що се крие зад скрижалите на Хермес Трисмегистос, или зад пророческите сънища на Парацелзус, Сведенборг и редица други адепти.“⁸ С не по-малко велеречив патос те представят на българската публика мага Майринк, който „търси Абсолюта на битието в прашната реторта на алхимиците и знае магичните заклинания, що възкресяват из мрака всички чудовища на легендите“⁹ и чиито романи са „требници на магията, мистични откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни кошмарни огледала, в които горят многообразни преображения на дявола и архангела“.¹⁰

Мистичното, разбираемо като единение на Абсолютното и Реалното, като възможен само при напрегнат вътрешен духовен живот „достъп“ до трансцендентното, е в центъра на творческите усилия на ранния Минков и ранния Полянов. И двамата разглеждат човешкия живот като метафизична тайна. Естествено нито един от тях няма религиозните познания и окултистката „ерудитност“ на един Майринк и творбите им са далеч от същинската мистична проза, напомняща трактат, проповед и молитва едновременно. Мистичното в тях творби е повече литературна спекулация и поза, а философията на трансцендентализма — непоследователно отстоявана, примесена с фройдистки идеи за фаталната власт на пола (усвоени впрочем обикновено не от оригинала, а през Пшибишевски), с повече или по-малко сполучливи импровизации върху подсказани от По и готическата проза на ужаса демонологични мотиви и най-сетне, нека бъдем обективни, с не с р ъ ч и репризи върху една открита от Достоевски за новата европейска литература тема — психологията на престъплението и престъпника.

Духът на ирационализма, идеята за призрачността на съществуването, за живота-сън и тайната власт на трансцендентното, което ни дебне отвсякъде — ето философското ядро във фантазните рисунки на нашите диаболици. Идеите си за света и хората, те, както вече посочихме, търсят и намират под влияние на Майринк, По, Еверс, Пшибишевски и скандинавските декаденти. Това впрочем обяснява защо не разглеждат човека като обществена същност, а само като абстрактно духовно същество, чиято истинска природа съвсем не са телесното и видимото: „Аз“—ът е духовна реалност, която не принадлежи към тялото. „Моето собствено тяло не е нищо друго освен надгробен камък на самия мен“¹¹ — твърди един от героите на Св. Минков. Мистичната теза за телесно-духовния дуализъм е в сърцевината на такива претенциозни и маниерни диаболистични

^{8, 9, 10} Вж. Г. Майринк. Голем. С., 1926.

¹¹ Св. Минков. Игра. — В: Игра на сенките. С., 1928, с. 56.

творби като „Смърт“ и „Ерих Райтерер“ на Вл. Полянов, „Игра“, „Полунощна история“ и „Аз и непознатият“ на Св. Минков, „Карнавал“ на Г. Райчев и др.

Както Майринк и Шибишевски, нашите сатанисти предпочитат герои в сомнамбулни състояния, защото като тях търсят човек, разлъчен от „привидната“ му същност, от обичайната му роля в „неистинския“, „неавтентичен“ дневен свят. Мировъзренческата канава на тяхното творчество кореспондира с модната в началото на века идеалистическа концепция за един свят с неясни, разливащи се граници, един неопределим и неустойчив, проблематичен свят.

Философски скепсис, плод на представата за илюзорността на реалния свят „Игра на сенките“ на Св. Минков, „Комедия на куклите“ на Вл. Полянов), настойчиви внушения за човека като най-нещастното от всички създания („Незайнният“ на Г. Райчев, „Заклучени“ на Св. Минков), остро усещане за абсурдите не само във външния, но и във вътрешния свят на човека („Един гост“, „Ерих Райтерер“ и „Секретарят на Луната“ на Вл. Полянов, „Lustig“ и „Страх“ на Райчев) — това са по-ярките моменти в идейната характеристика на българския диаволизъм, разкриващи съкровения му вътрешен смисъл. Открито изведенният разсъждачески пласт (отделен е въпросът за съмнителното му философско качество) го представя като нелишено от интелектуални претенции литературно течение, държащо да се разграничи от конюнктурния развлекателен диаволизъм, който е само чудовишно натрупване, истинско стълпотворение на всякакви жестокости и страхотии, на мерзости и извращения в чувствата, мислите и поведението на персонажа. Интелектуалният рефлекс на класическа екзистенциална проблематика е ново за българската проза явление — в поезията духа на висок философски размисъл значително по-отрано въвеждат с лириката си Пенчо Славейков и Яворов. Диаволиците следователно са донякъде пионери (ако не броим мистичната проза на Н. Райнов) на тенденцията за интелектуализиране на българското белетристично мислене, дала обилни плодове десетилетия по-късно. Тяхната интелектуална оценка за света и човека обаче е изцяло ирационалистки отсечена.

Особено упорит привърженик на философията на трансцендентализма е Св. Минков, който не се уморява да предлага нови и нови белетристични адаптации на темата за пустотата, безсъдържателността и безсмислието на видимия материален свят. Този свят той разбира в идеалистки план — като лошо отражение, бледа сянка на трансцендентната вечност. Философският пълнеж на Светослав Минковата диаволика е в същност с неоригинален, шокиращо еkleктичен характер. Платоновите идеи за преекзистенцията и християнската представа за всезнанието, всемогъществото и всеблагостта на бога тук си дават среща с месмеризма, астрологията и окултизма. От теоложката реторика на „Аз и непознатият“ до мрачната метафизика на „Заклучени“, „Полунощна история“ и „Игра на сенките“ във всички Светослав Минкови страшни разкази най-отчетливо личат следи на мистичните „интелектуални“ озарения на мага Майринк, с който българският писател поддържа личен контакт още от времето на следването си в Мюнхен. Апологията на кабалистичния зодиак, на тайното значение на еврейските букви и митологически фигури в „Игра на сенките“ например съвсем очевидно е повлияна от фанатичната преданост на Майринк към „универсалното учение на Кабалата“¹². От първенеца на австрийския неоромантизъм авторът на „Полунощна история“, „Игра“, „Заклучени“ и „Съновникът“ възприема идеалистическия мироглед, схващането на земното като символ на отвъдното.

„Когато стават от леглата — казва Майринк в „Голем“, — хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и пляч-

¹² Св. Минков. Полунощна история. — В: Дамата с рентгеновите очи. Варна, 1982, с. 60.

ка на един нов, още по-дълбок сън от този, в който са били току-що пробудени.¹³ Два от най-претенциозните философски разкази на Минков — „Заклучени“ и „Полунощна история“ — съдържат аналогични обобщения за безнадеждно изгубените в хаоса на един непонятен, сякаш недействителен свят човешки същества: „Цял живот ние бродим като сомнамбули по земята, разяждани от неизлечима болест, всяка наша стъпка из тъмния кръг на земното битие е само кошмарно пътуване на болни“¹⁴ — твърди чрез един от героите си писателят в първия разказ, за да продължи във втория: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките! Години ще се изнижат, докато ние преминем от карнавал към вечно битие.“¹⁵

Подобно на Майринковите герои („Голем“, „Белият доминиканец“) човекът в диаболката на Св. Минков усеща себе си като преходна, промеждутъчна степен в неясно за него, но очевидно имащо някаква скрита цел всеобщо движение на времето. Оттук до любимата на Майринк будистка идея за преражданията има само една единствена крачка.

Майринк критикува интелекта, интелектуалните методи на знанието и явява в една реалност, която се схваща отвътре, подсъзнателно, а не чрез критически анализ. Презрението си към „безсрамното явяване във всемогъществото на разума“¹⁶ писателят влага в една гротескова метафора от романа „Белият доминиканец“: „Бартоломеус, мое момче, едва сега разбрах, че всичко е глупост. Мозъкът е най-излишният орган на човека. Него би трябвало да го извадят като бадем.“¹⁷ С не по-малко енергия, само че в друг, поетичен стилорядък в разказите „Съновникът“ и „Полунощна история“ Св. Минков защитава възможностите на интуицията и въображението като по-висш, абсолютен тип познание, противопоставяйки ги на чистия интелект, комуто са недостъпни дълбините на истинно съществуващото: „Въображението е око на душата. Чрез него ние виждаме отражението на невидимия свят.“¹⁸

В диабolistичната фантастика на Св. Минков ирационализирането на битието, подкопаването на рационално-логичната му стабилност, на чувството за неговия здрав смисъл обикновено върви заедно с ирационализирането на времето. Своята философия на времето Минков гради върху идеалистски субективистки основи. В страшните му разкази времето е най-големият враг на човека. С демонично злорадство то отмерва ерозията на душата и тялото. Цяла галерия от странни образи на часовници, изпълнени в мрачен, гротесково-ексцентричен рисунък ефектно внушават това. Тези образи акцентират априорния конфликт на човека с времето, неразрешимото противоречие помежду им, отключват поредица метафорични асоциации за жестоката му диктатура над безпомощните човешки същества. Часовниците в разказите на Минков държат човека „вързан здраво в умирителна ризница“ и пеят страшната „мъртва песен на времето“. Циферблатите им гледат „озъбени със студената усмивка на череп“, стрелките разсичат дните на „тежки и мъчителни часове“. „Часовникът — казва Стап Клап, Човека с металическия мозък, — не трябва да бъде нищо друго освен апарат за измерване пулса на умиращите или тарифно сметало на железопътните станции. Но той стои окачен и в библиотеките, неговата сянка е надвесена над нас, всеки негов миг е един жесток удар на вечността върху нашата мисъл.“¹⁹

¹³ Г. Майринк. Голем, с. 85.

¹⁴ Св. Минков. Заклучени. — В: Дамата. . . , с. 72.

¹⁵ Св. Минков. Полунощна история. — В: Дамата. . . , с. 62.

^{16, 17} Вж. Г. Майринк. Белият доминиканец. С., 1931.

¹⁸ Св. Минков. Полунощна история. — В: Дамата. . . , с. 60.

¹⁹ Св. Минков. Часовник. — В: Дамата. . . , с. 39—40.

Движението на времето държи човека в състояние на страх и угнетеност. Пред него той стои незащитен, гол и ненадежден в тленността си. Въздействието му върху човека е едноизмеримо и винаги означава физическо и морално опустошение. Времето бележи тягостното пътуване от битие към небитие, превръщането на здравето младо тяло — тоя съсед на красотата и непорочността — в извикваща отвращение физическа и нравствена руина („Малвина“). Единствено в сънищата си човек може да се изтръгне от жестоката му власт („Часовник“).

В зловещия реквизит на Светослав Минковите страшни разкази до внушаващите мистичен ужас черни саркофази на часовниците стоят човешки скелети и шкафове със смъртоносна отрова, от магическия огледала гледат душите на мъртвите, зловещо зеят празни ковчези, погребални венци и кръстове търпеливо чакат реда си. Диаболистът Минков очевидно залага твърде много на веществената среда, на излъчването на декора и винаги успява да изтръгне от него необходимия му мистичен ефект. В това отношение той е добър ученик не само на Майринк, но и на По.

Склонността на младия Минков към декоративна разработка на фантастичното отбелязва още един от първите му рецензенти проф. К. Гълъбов: „У Св. Минков — пише той — декоративността е право пропорционална на фантастичността.“²⁰ В същност обаче далеч по-голям афинитет към формулата на декоративната, театрално-зрелищна фантастика показва другият ни диaboлик — Вл. Полянов. Литературният градеж на разкази като „Смърт“, „Комедия на куклите“ и „Смърт в китайския квартал“ издава, че и той добре познава основния принцип в технологията на жанра — изискването диaboлистично-фантастичното да бъде преди всичко пластично, да развлича, провокирайки въображението, ангажирайки вътрешното зрение с кошмарната си свръхестественост. Халюцинаторните видения на болния студент от „Смърт“ например са колкото проекции на кризисното психическо състояние на героя, толкова и мистичен декор, който съобразно правилата трябва първо да прикове, да завладее окоето. Характерна е сцената на карнавала на мъртвите — бароково пищен и зловеща едновременно, дадена през изумения и ужасен поглед на героя. Решен в линията на романтичния натурализъм, разказът по намеренията на автора трябва да излъчва стихията на демоничното, на магико-призрачното. Той трябва да внушава мисълта за тайнствените зли сили, които властвуват в човешкия живот и пред които сме безсилни. Друг е въпросът, как и доколко въобще успява да прокара желаната символност, дали набира преднина и се откъсва от баналностите на диaboлистичното клише — „приемане в страната на мъртвите“. В случая важното е да се подчертае, че демоничните призрачни светове, обрисувани с потискащо акуратна обстоятелственост, с акценти върху зловещия детайл, са особено характерни за творческия маниер на ранния Полянов. Сянката на тайнствено ирационално зло фатално пресича съдбата на героите от „Смърт“, „Черният дом“, „Комедия на куклите“ и „Пробуждане“. Дъхът на една будоарна сантименталност обаче често подкопава амбицията на автора да се издигне до по-висока лирическа диaboлика.

Елементите на реквизита много често са ключови образи в диaboлистичните повествования. Окръжени с романтична тайнственост, те се превръщат в основни носители на фантастичността. Такъв е часовникът, върху който героят на една от гротеските на Св. Минков предприема пътуване до Луната. Такава е самосвирещата цигулка в „Sérénade Mélancolique“ (разказът е пак на Св. Минков). Такива са мистично изчезналата джамия от „Карнавал“ на Г. Райчев, демоничните портрети в Поляновия „Ерих Райтерер“ и Минковата „Малвина“, оживе-

²⁰ К. Гълъбов. Огнената птица. Рецензия. — Стрелец, бр. 4, 1927.

лите икони от „Иконите са творба на дявола“ и огледалото, из което като из рз-чупена клетка излита огнената птица от едноименния Светослав Минков раз-каз. Такава е най-сетне черната карнавална дреха с монашеска качулка, внуша-ваща неясен страх у останалите обитатели на вехтарнищата на Давид Сабатай от „Полунощна история“. Неин литературен прототип вероятно е мантията на Майринковия Голем. Във всички разкази, за които стана дума, свръхесте-ственото е функция на магическото действие на странните предмети, фантас-тиката не е персонифицирана в някаква — зла или добра — ирационална сила, не се носи от някакво фантастично лице (с изключение на „Часовник“), а съв-пада със загадъчната вещ. Романтичната тайна около магическите предмети обикновено достига своя апогей, без да ѝ бъде дадено някакво — рационално или фантастично — обяснение и това съвпада с фаворизираната от диаволиците идея за необяснимия алогизъм, за мрачната фантастика на битието въобще.

Мистичният реквизит в разказите на нашите диаволици върви заедно със съответстващия му мистичен топос — все „прокълнати“, омагьосани места, улесняващи срещите с фантомите на отвъдното: обитавани от нечисти сили гробища, гробници и погребални магазини („Гост“ и „Огнената птица“ на Мин-ков, „Смърт“ на Вл. Полянов); белязани със знака на злокобна тайна домове („Черният дом“ на Полянов, „Карнавал“ на Райчев, Минковата „Малвина“); кръчмарски подземия, сборища на всякакъв престъпен свят като кабарето „Дявол-ската перепурда“ от „Sérénade Mélancolique“ на Минков и пушалнята за опиум в „Смърт в китайския квартал“ на Полянов.

Редом с елементите на реквизита и топоса носители на фантастичното в диаволистичната ни проза са и част от действащите лица. Двойници, демони и духове разрушават правомерния ход на живота, естествените му закони. Ге-роите-хора са по-често техни жертви и мъченици и по-рядко „протежета“, щастливи избраници на силите на съдбата, защото фантастиката на ираци-оналния персонаж в страшните разкази на Минков, Полянов и Райчев е преди всичко фантастика на злото и демоничните герои концентрират у себе си ефекта на ужаса. Коварни чеда на ада, те са заети с традиционния си труд — стремят се с всички сили да погубят своята жертва, да смутят и овладеят душата ѝ. С по-голям или по-малък успех това вършат духът на бай Цвятко от „Гост“ (Св. Мин-ков), призракът-двойник на ревнивия мъртъв съпруг от „Страх“ (Г. Райчев), сатанински разбеснувалите се образи от иконите на Прокап-иконописеца в „Ико-ните са творба на дявола“ (Св. Минков), повелителят на смъртта от „Смърт“ (Вл. Полянов) и т. н. Особено лукави и изобретателни са духовете на мъртвите, били някога в сърдечни връзки с живите герои. Темата за страха от мъртвия, който има някаква тайнствена власт над живите, е повод за виртуозния психо-етюд на Г. Райчев в разказа „Страх“. В „Sérénade Mélancolique“ Св. Минков импровизира върху същия мотив, но психологизмът му е от значително по-ниско качество. Нека не забравяме обаче, че за разлика от Райчев той току-що начева пътя си в литературата, а и всеизвестен факт е, че прецизните душевни анализи никога не са били негово амплуа. Сравнително по-успешен опит за психологизиране върху позната готическа структура „преобразяване на мърт-вата любима в демонична изкусителка“ откриваме в „Смърт“ и в „Смърт в китайския квартал“ на Вл. Полянов. Героините на тия Полянови разкази при-надлежат към света на демоничното. Изгарящи от желание да притежават душа-та на мъжа, те го мамят с изкушаващи гласове към смъртта. Коварната изку-сителка в друг един, тематично близък с посочените творби Полянов разказ — „Пробуждане“ — е с човешки произход. Демонични черти ѝ придава дръзката ѝ, ненаситна страст. Връзките на Непознатата с мъжа приемат типичния за вам-пироложката проза характер, но разказът на Полянов с вложената в него сим-волика за драматичните отношения между половете надраства евтината па-

ралитература. Женското обаяние на героинята е магико-демонично. Тя успява не само да привърже мъжа еротично към себе си, но го и отклонява от по-високите му духовни интереси, от дарбата му на художник. Погубва го едновременно морално и като творец. „Пробуждане“ е разказ, решен върху характерната за романтизма поетика на контрастите: бялото ателие, дето само светло творческо озарение спохожда художника и боядисаната в черно спалня, дето го викат демоните на плътта; целомъдрената усмивка на малката японка върху завесата на паравана в работната му стая и хищните нокти на вампироподобното женско същество, което дебне отвъд. . . Карнавално-романтичната топография — театър, ложи, бална зала — и кичово-сентименталният колорит на реквизита сериозно ошетяват художествената защита на един иначе интересен замисъл — новото за българската литература тематизиране на сексуалното и неговата тъмна, демонична власт, опита за поетичен психоанализ на смута и хаоса, в който попада пробуждащият се за гласовете на пола млад човек.

Минков, Райчев и Вл. Полянов първи в историята на българската проза експериментират с класическата готическа формула „двойничество“. Двойникът в разказите им най-често е свърхестествено същество, пришълец от царството на духовете. От образа му струи романтична тайнственост, идат внушения за болезнени мистични изживявания. Особен вкус проявяват диаволиците към варианта „фиктивно двойничество“. Двойник като илюзия на разстроено въображение се появява в „Карнавал“ на Райчев, в „Черният дом“ и „Смърт“ на Вл. Полянов, във „Виденията на воденичаря“ и „Легенда за Яна“ на Б. Савов и др. Чрез посредничеството на романтиците Полянов („Ерих Райтерер“) и Минков („Малвина“) въвеждат във фантастиката ни и „Двойника от демоничния портрет“ — диаволистична фигура, свързана със суеверната представа за едно второ съществуване на човека в собственото му отражение. Ако в „Малвина“ образът на тоя двойник е само алегорично отснен — vyplъщава ортодоксалния възглед на романтиците върху антитезата „изкуство—действителност“, то в „Ерих Райтерер“ той притежава и „солидна“ психоаналитична подплата, олицетворява непристойните подсъзнателни желания на личността. Върху мъжа от портрета, очакан в стаята му, героя на разказа проектира неизявените потенциални възможности на собствения си характер, приписва му съзнателно обуздаваните си агресивни инстинкти, чието освобождаване се оказва последното средство за спасение в жестоката житейска борба. В разказа на Полянов отчетливо личат реминисценции от Еверсовия роман „Der Student von Prag“ (1900), чийто герой (също студент), доведен до отчаяние от присъствието на двойника, стреля срещу него, но по класическите правила на мотива ранява смъртоносно себе си, защото човекът и двойникът във философията на романтизма са част от едно цяло, те са две същности с един общ живот. Издържана в стила на традицията, идва и развързката в Поляновия разказ — с въображаем опит за убийство на двойника и с реалното самоубийство на героя. В още по-откровен фройдистки план е решен двойническият мотив в друга Полянова творба от диаволистичния му цикъл — разказа „Един гост“. Фигурата на двойника и гнетящото усещане за демоничната му власт над героя тук съвсем директно са свързани с психоаналитичната постановка за драматичната противоречивост на човешкия психически свят. Подобно на Войдан Свобода от току-що цитирания разказ героите на „Ерих Райтерер“, „Черният дом“ и „Секретарят на Луната“ (Полянов), на „Lustig“, „Незнайният“ и „Карнавал“ (Райчев) са в плен на страха от двойника, тоя зъл втори обитател на душата, който обезсилва добродетелната и етична половина и празнува сатанинското си тържество, принуждавайки човека към най-грозни престъпления. Типичната диаволистична парадигма „двойничество“ Полянов и Райчев мотивират не само с фантастични, но и с „модерни“ психоаналитични аргументи. В отличие от тях Св. Минков решително се от-

казва да търси някаква психоаналитична мотивировка на двойничеството. Двойниците в разказите му са призрачни фигури, които се втурват неканени в съдбата на човека направо от света на магико-мистичното. Те нямат нищо общо с онова фиктивно двойничество в творбите на събратята му от диaboлистичната школа, което се обяснява като плод на раздвоено съзнание и което алегоризира фройдистки концепции. Впрочем анализът показва, че и Полянов, и Райчев избягват безпощадното, пълно демистифициране на двойничеството. Миражната (мнима, развенчавана в края като неистинска), както и автентичната, химически чиста (признаваща реалността на свръхестественото) фантастика са им еднакво чужди. Те определено предпочитат завоалираната фантастика. Странните им разкази действително откриват пролуки за рационално обяснение на описваните произшествия. Различни уговорки, че в същност може би се касае за фантастичен сън, за халюцинации на свръхвъзбудено въображение или за умопомрачение, сериозно разколебават впечатлението за обективното съществуване на свръхестественото. И все пак в стиловата гама на творбите им надделява тонът на една неопределеност, някаква амбивалентност се усеща около странните събития. Те изглеждат и истински, и неистински, действително състояли се и същевременно привидни, въображаеми. Реалистичните сюжетни податки не са в състояние да обезсилят докрай твърде интензивните внушения за истинността на мистичните истории. Читателят не може лесно да се съгласи, че всичко свръхестествено, което са преживели героите, е в същност естествено и обяснимо по законите на логиката, но не е и напълно убеден в неоспоримостта на неговата ирационалност. И това е така, защото нашите диaboлици обичат да изравняват и сблъскват фантастичните и реално-психологическите повествователни планове и в тази им склонност личат уроците на трима велики майстори на завоалираната фантастика — Хофман, По и Гогол.

В страшната си проза Райчев и Полянов обикновено балансират на ръба между психоанализата и демонологичната фантастика и никога не ни оставят да се решим само за един от двата вероятни отговора за природата на представяната случка — халюцинация или фантастична истина. Двата всякога осигуряват солидна психологическа канава на изобразяваните необикновени събития. В „Страх“ преди типичните диaboлистични сцени, т. е. преди да въведе в разказа си загадъчната фигура на мнимия или действителен двойник на мъртвия ревиниц, Райчев прави обстоен психологически портрет на самотата, обръкнатостта и угнетеността на своята героиня, подчертава сериозността на шока, изживян от нея край смъртния одър на мъжа. Изследвайки мъчителното ѝ чувство за някаква несъществуваща вина, писателят загатва за симптомите на евентуално психическо заболяване. По същия начин още във встъплението на „Ерих Райтерер“ Вл. Полянов подчертава хипнотизиращото, дестабилизиращо схемата въздействие на мъжкия портрет, окачен в статята на героя му. Край този портрет може би, внушава подтекстът, Ерих Райтерер е развил мания за преследване, а преследвачът е като че ли неговото друго „аз“.

Заедно с рационализиращото психоаналитично начало, обезсърчаващо вярата в свръхестествеността на странните събития, разказите на Райчев и Полянов еднакво усърдно поддържат и версията за реалната мистична основа на същите тях събития. Със задачата да укрепват акциите на фантастичните планове са натоварени ред смущаващи случайности и мистериозни съвпадения (изчезването на неканения наемател от дома на вдовицата точно в деня преди драматичната ѝ смърт в „Страх“ например) или материално-веществените остатъци от съновиденията и халюцинациите. (В „Ерих Райтерер“ това е следата от резка с нож върху демоничния портрет, която новият наемател на статята открива тъкмо когато научава за загадъчното самоубийство на предшественика си.)

Антитезите живот — смърт, изкуство — действителност, любов — престъпление; контрастът на оживялото мъртво и умъртвено живо; лудешкият карнавал на страстите в диaboлистичните му крайности — любов със свръхестествено същество, некрофилни изстъпления; излизачи извън рационално обяснимото двойничества; безумия и съновидения, отварящи врата към света на духовете, са предпочитаният от нашите фантасти на ужаса тематичен кръг. Касае се в същност за класически за жанра теми, в българския им вариант, както видяхме, колкото фантастично, толкова и философски и психологически отсенени. Независимо че вървят зад обща идейно-естетическа платформа, нашите диaboлици са твърде различни помежду си, всеки от тях има свои предпочитания в дефиниращия жанра списък на обичайните теми, всеки се стреми към свой личен авторски почерк, към свой характерен стилистичен колорит. Съществена част от диaboликата на Св. Минков („Полунощна история“, „Заклочени“, „Игра“, „Аз и непознатият“) е импресивна и есеистична — качества, които в редки случаи можем да наблюдаваме в страшните разкази на Райчев, в „Незнайният“ например (импресивно-есеистичното тук е колажно приобщено към основната повествователна линия), и които никога няма да срещнем у Вл. Полянов, най-остро съюстен от тримата. Вл. Полянов никога не отива по-далеч от класическата готическа демонология, в разказите му бродят само представители на западно-европейската раса на призраци, привидения, двойници и демонични изкусителки с техните афектни чувства, страсти и прочие романтични изживявания. В късната „страшна“ проза на Минков съвсем тенденциозно се появяват нашенски таласьми, устрели, дяволи и вещерици, чиято психика е много по-опростена и непретенциозна. Далеч по-добросъвестно от другите двама Св. Минков откликва на повика за родно изкуство, поддържан, макар и с известни уговорки, и от кръга „Стрелец“. Веднага след излизането на най-небългарската му диaboлика — разказите от сборниците „Синята хризантема“ (дето дори и лексиката е германизирана), от „Часовник“ и „Огнената птица“, един от идеолозите на кръга — К. Гълъбов — загрижено съветва младия автор „да се помъчи да приобщи своя декор към родните декоративни начала, които би могъл да долови от нашите народни песни и приказки. От народното ни творчество, което е фантастично във висша степен, той би могъл да научи изобщо твърде много. То може да му бъде по-голям учител, отколкото всички съвременни немски фантасти, през чиято школа той е преминал.“²¹ Вслушал се вероятно в тия съвети, в двата си последни диaboлични сборника „Игра на сенките“ (1928) и „Къщата при последния фенер“ (1931) Минков повежда борба за българска фантастика и български ужас. Амбициран да превъзмогне географския космополитизъм на досегашната си диaboлика, робското подражание на чуждото клише, той въвежда в разказите си домашна фолклорна мистика и демонология, приземява фантастичното върху български битов терен. Мистичните му драми вече се разиграват не върху някакъв неопределен ирационален топос, а в типични наши провинциални градчета, сред порутени къщи с почернели стени и тревясаи покриви или в широки селски гробищни дворове, край разядени от времето гробищни камъни. Опитите за побългаряване на ужаса с вмъкването на специфично български мотиви и суеверия прерастват в съзнателно прокаравана естетическа тенденция. Писателят устройва странни срещи на диaboлистичната фантастика, продукт на рафинираната градска култура, с безхитроостните магически герои на селския фолклор. Напрежението в подобни срещи избухва с такава сила, че води до тотална промяна в естетическата аранжировка на текста. Замислен като драматичен, той неочаквано зазвучава комично — пародийно и анекдотично, защото съвсем непредвидено се задействува механизъмът „смяна на жанровете“ — „Устрел“ „Нечиста сила“.

²¹ К. Гълъбов. Огнената птица. — Стрелец, бр. 4, 1927.

Най-малко българин в диаволиката си е Вл. Полянов. Най-претенциозният и най-деканденствуващият сред диаволиците впрочем също. В преобладаващото си мнозинство героите му не са българи, а когато са такива, носят смущаващо екзотични имена — Войдан Свобода, д-р Влад, Меруда, при това проявите им напълно се разминават с традиционната българска психика и морал. Полянов е и най-несамостоятелният и най-неоригиналният от тримата. Той оперира само с готовите структури на жанра, не е склонен да експериментира и плътно следва добросъвестно заучени ситуации, ползува само добре отработени диаволистични формули. Подчертан вкус показва към щампите на карнавалния диаволизъм. Романтичният натурализъм е онова индивидуално качество на собствената му поезия, което определено го отделя от съидейниците му. Писателят пределно реалистично изобразява грозното и потискащото, различни садистични изстъпления и афекти. Той въвежда в разказите си тайнствено-злокобната бутафория на „страшната проза“, вкарва в играта целия зловещ реквизит на насилието и мрачния карнавал на смъртта — мъртвешки черепи и кости, призрачните светлини на погребални свещи, катафалки, гробници и саркофази, зловонията на разлагащи се трупове, женски глави, спиртосани в стъкленици.

Поляновата диаволика е, така да се каже, сценична, героите ѝ — участници в зрелище, в театрален спектакъл, подчинени на изискванията му актьори, играещи поверените им роли. Отгук и хиперболата и театралността на техните жестове, ексцентризъмът в поведението им. Както Райчев, Полянов е склонен да се вглежда в ексцесивни явления и черти от характера на човека — безумие, еротоманство, жестокост, склонност към насилие и убийство. Връзките с Фройд и Еверс при него са плод на някакво рецидивно увлечение по психопатологична и криминална антропология, канализират се по линията на едно биологизиране на темата за човешкото. Подобно на Райчев, комуто между другото с най-топли чувства като на приятел и идеен сподвижник посвещава доста от диаволистичните си творби, Полянов предпочита герои с боледаващи съзнания, движен от мисълта, че болестта води до такива съгъсени душевни състояния, които са недостъпни за нормалното световъзприемане и които откриват възможност за проникване в подмолите на чувствата, в неведомите области на душата. Фройдистките наеи и у двамата автори са безспорни. Райчев обаче не остава до литературното илюстриране на определени психоаналитични мотиви. Като истински художник той бързо се отърсва от робското отношение към схемата, отчуждава се от фройдисткото разбиране за личността като антисоциално същество. Освен натиск отвътре, освен бремето на инстинктите героите му не по-малко осезателно изпитват натиска на социалната преса, гнети ги бремето на социалната дисхармоничност. Психодрамата на личността в най-добрите му диаволистични творби е обяснена и в отношението ѝ към социодрамата, представена е и като неин резултат, съвсем не е стерилна, изолирана от определен социален контекст: „Lustig“, „Безумие“, „Съновидения“.

Част от свързаната с модернизма критика приветствува радушно появата на диаволиците. В „Хиперион“ Л. Стоянов окуражава още незакрепналата муза на Полянов, подкрепя „намеренията му да служи на изискания и висок култ на онова бляскаво и пълно с неуяхваща красота изкуство, що бе създадено от една благородна династия творци — Е. Т. А. Хофман, Е. По, В. де Лил—Адан, Барбе де Оревели, Х. Х. Еверс, Майринк, Гогол. . . , некоронована, но може би затуй по-безсмъртна.“²² Л. Стоянов подчертава жанровата новота на Поляновите разкази спрямо обичайната българска белетристична традиция и ги нарича „нова струя в литературата ни“. След него рецензентите — сътрудници на „Сила“, „Стрелец“, „Изток“ и „Българска мисъл“ — се надпреварват да твърдят, че

²² Л. Стоянов. Вл. Полянов. Рецензия за сб. Смърт — Хиперион, 1922, кн. 3, с. 206.

диаболите, „ангажирани с вечната мистерия на душата“, „състезаващи перата си върху забулената тайнственост на отвъдтленното“, „показващи живота в неговата неразумност и хаотичност“, са носители на „нещо ново и свежо“. Реалната истина обаче съвсем не е така лицеприятна. Преценяван като цялостен литературно-исторически факт, българският диаволизъм разкрива своя подражателен, неуникален характер. Нашите диаволици почти не могат да излязат от мощната гравитация на европейските светили на жанра. Ако в лагера на „Стрелец“ и отчасти в „Хиперион“ те са приети съчувственически, със симпатия, то това съвсем не означава, че се радват на пълно разбиране и лоялност от страна на цялата тогавашна критика. Трезвите, възразяващи гласове идат от различни, дори от противоположни посоки. От страниците на „Развигор“ Г. Цанев съди младите, че „пишат не защото ги вълнува някаква идея, не за да разрешат един социален или психологичен въпрос, а за да задоволят една амбиция може би“²³. Техният упорит интерес към ненормалното, твърди критикът, „докарва отегчение“. Ако за привърженика на здравата марксистическа естетика подобна реакция е напълно обяснима, малко би било да се каже, че ни учудва атаката от „дясно“ от лагера на златорожци, особено като се има пред вид, че я подема не някой друг, а тъкмо заклетият мистик Н. Райнов.²⁴ Изключително саркастичен е отзивът му по повод „Синята хризантема“ на Св. Минков, в художествено отношение наистина най-уязвимия Минков сборник, но нека оневиняващо добавим—първия.

Противоречивата реакция на буржоазната критика спрямо творенията на диаволиците следва сложната демаркационна линия, разделяща многобройните литературни групировки в нейния лагер. Тази линия често отразява повече лични вражди и пристрастия, отколкото остри сблъсъци, непримирима конфронтация на идейно-естетически принципи. Субективистки настроените буржоазни критици рядко възприемат и оценяват диаволиците като представители на едно и също, единно и цялостно литературно течение. Едни и същи литературни списания за едни и същи естетически увлечения клеймят едни от авторите-диаволици и предоставят страниците си за печатане и разхваляване на други. Така Ив. Радославов²⁵ в „Хиперион“ се изказва унищожително за страшната проза на Г. Райчев и в същото време публикува ласкавата рецензия на Л. Стоянов за далеч по-слабите страшни разкази на Полянов. Той печата диаволистичните неща на Минков, негови и на Полянов преводи на Еверс и Майринк и очевидно съвсем не е враг на естетическата платформа на диаволизма въобще. В „Златорог“, обратно, фаворизират делото на диаволика Райчев, непрекъснато публикуват негови творби и същевременно нихилистично отричат творческите усилия на Св. Минков. Впрочем нека не забравяме, че по това време редакторите на „Хиперион“ и „Златорог“ вече воюват помежду си на живот и смърт, което не пречи на сътрудническите им сатанисти да имат етични колегиални и дори приятелски чувства един към друг, да си посвещават разкази и т. н.

В нашите български условия диаволизмът действително се оказва „преходна естетика“, както сполучливо обобщава кратката му история Г. Константинов в „Нова българска литература“.²⁶ Упреците на критиката вероятно не са отишли напразно, а и напрегнатата обществена атмосфера след войната не е могла да не провокира гражданската съвест на изкушените от него млади автори, заставила ги е да подложат на преоценка идейния смисъл на създаваните от тях художествени стойности. Най-рано излизат от диаволистична орбита Райчев и Полянов. Някъде към 1925 г. те вече напълно са преодолели увлечението си

²³ Г. Цанев. Комедия. — Развигор, бр. 127, 1924.

²⁴ Н. Р-ски. Синята хризантема. Рецензия. — Златорог, 1922, кн. 9, с. 627.

²⁵ Ив. Радославов. Разкази — Г. Райчев. Рецензия. — Хиперион, 1926, кн. 1.

²⁶ Г. Константинов. Нова българска литература. С., 1943.

по белетристиката на условния и безпредметен ужас. Минков прави това около 1930 г.

Зрелият Райчев се интересува от тъмното в човешката душа — точно колкото и от светлото. Следвайки новите си учители Достоевски и Горки, той търси сложната диалектика на човешкото, но ако сме по-прецизни в отчитането на влиянията, не можем да не отбележим, че в същност бунтът му срещу схоластичната теза за несъвместимостта на греха и светостта набира енергия още от школуването му при диаволиците. В следдиаволистичния си период Райчев варира разказа си от социално-битов до психологически, създава творби ту с позитивистко-натуралистични оттенъци, ту лирико-романтични. Навсякъде се стреми да бъде психологически правдив и честен. И сега писателят предпочита да поставя героите си в екстремни ситуации, кара ги да преживяват съдбовни събития, в които те често не успяват да се съхранят и загиват. Вкусът към фаталното, към драматичните върхове в човешкия живот иде като ехо от диаволистичните увлечения на младостта. Само че необичайното и екстремното е вече укротено, вкарано в руслото на реализма и правдоподобността, на житейски възможното. По-нататъшният белетристичен път на Полянов също бележи поврат към реализма, неговият е с по-ярка социална подплата, сравнен с тоя на Г. Райчев, но не така естетически удовлетворяващ и често сериозно нахърнен зарази погрешните политически ориентир на писателя. Най-упорит привърженик на демоничната фантастика се оказва Св. Минков. Времето, прекарано в лагера на диаволиците, за него в никакъв случай не е загубено време. Там той открива и усъвършенствува възможностите си в трудното изкуство на гротеската, получава ценни уроци по художествено майсторство в творческата лаборатория на Хофман, По и Майринк. Започнал с типичната за жанра на ужаса романтична гротеска („Синята хризантема“, „Sérénade mélancolique“, „Малвина“), преминал през социално и политически стерилната абсурдистка гротеска („Часовник“, „Полунощна история“, „Заклучени“), той постепенно намира истинското си призвание в сатиричната гротеска, преориентира се към една публицистично ударна, с най-точен граждански прицел фантастична условност. Пътят на писателя от социалната аскетичност и естетическия маниеризъм на „Аз и непознатият“ и „Sérénade mélancolique“ до остро политичните „Това се случи в Лампадефория“ и „Паноптикум Лайхенвалд“, между които впрочем лежат десетилетия, е белязан с интензивно нарастване на ироничните интонации в страниите му истории. Агресията на иронията подлага на изпитание дори собствения му художествен свят, авторът преминава в пародиране на собствения си предишен, диаволистичен жанров модел: „Ужасът“, „Къщата при последния фенер“, „Защо останах без двойник“, „Какво може да се случи нощем“. Отстъпник от предишната вяра, „ренегат“ на мистиката, той чувства остра жажда да я осмее, да я окарикатури и обвини. Затова не подбира наранителните думи, с които тръгва срещу нея. В „Ужасът“, жлъчно усмихнат, ни доверява, че героят му — общарят Стефан — „преди да го сполети усещането, че се е пренесъл в някаква омагьосана действителност, мисли не за психоанализата на Фройд, а просто за новите подметки на общинския писар“. Във финала на разказа пак не се съдържа и подчертава фарсовия, издевателски характер на свръхестественото в творбата си, споделяйки с шеговито задоволство, че е съумял да превърне в загадъчен символ на злото „обикновените яйца, обикновените и невинни кокоши яйца, които слагаме в супата“. Не е пощаден и бившият учител Майринк. „Къщата при последния фенер“ — мистериозното обиталище на неговия легендарен Голем — е „осквернена“, в нея е проникнал духът на позитивизма, на модерния научен трансцендентализъм. Етерната плът на стария й стопанин, призрака, не е в състояние да смути учения-математик, настанил се безцеремонно в мистичната обител, за да завърши на спокойствие труда си върху ирационалните числа. Гротесковата карикатурност

на образи и ситуации все пак не е в състояние да скрие докрай една тайна тъга на автора по романтичния свят на призраците, станал жертва на модерните рационалистични времена.

От сатира на суетните човешки страсти — „Маймунска младост“, „Дамата с рентгеновите очи“, през сатира на бездуховния техницизъм — „Водородният господин и кислородното момиче“, „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!“... до гражданската сатира на „Това се случи в Лампадефория“ и „Съвсем странна история“ — такава е у Св. Минков линията на отдалечаване и отчуждаване от естетическите пристрастия на младостта, бележеща постъпателното социализиране на неговия талант. Фантастиката му постепенно губи мрачния си колорит. Тя става витална, напориста, борческа. Утвърждава се като средство за познание на обществената действителност в нейните реални закономерности, говори за нов философски поглед на автора към света.

* * *

Безспорно справедливите уговорки за идейна и естетическа недостатъчност съвсем не са в състояние да обезсилят значението на факта, че с ранните си разкази Минков, Райчев и Полянов са създатели на нова за българската проза разказваческа форма, че са положили основите на непознат до тях у нас художествен феномен — диаболизма, описващ сложна траектория между реално обяснимото, ирационалното и съня, разчитащ на ефекта от гротескно-демоничната свръхестественост и на един фантастичен персонажен комплекс, най-общо определим като абстракция на злото. Освен с откритата от тях линия за философизиране на белетристиката ни приносното присъствие на диаволиците в българската литература следва да се свърже и с пионерските им усилия да използват изображението на свръхестественото, паранормалното, страшното и ужасното като средство за разкриване на нравствените дилеми на човешкото съществуване. Уважение заслужава амбицията им да проправят пред българския художник пътека към една естетическа територия, отвоювана за световната литература от блестящите творчески прояви на Хофман, По, Пушкин, Гогол, О. Уайлд, Достоевски, Майринк и Кафка. При отчитане на твърде характерната за първата четвърт на века ситуация на европеизиране на българската литература следователно ролята на диаволиците като провокатори на привичния домашен художествен опит, на остарелите домашни литературни конвенции в никакъв случай не бива да се пренебрегва.

ИЛИЯ БЕШКОВ. МИСЛИ ЗА МОРАЛА И ИЗКУСТВОТО

АНАНИ СТОЙНЕВ

I

В духа на моралната философия признанието като откровение очиства човека и го оневинява, той застава пред нас такъв, какъвто е, т. е. като природна даденост, и като природата вече не може да бъде съден.

Казвам това, защото с известно закъснение открих Бешков като моралист и философ. Познавах рисунките и карикатурите му, но не бях чел неговото *слово*. А то е наистина забележително. Подтик към това ми даде една статия на наш млад, но вече утвърдил се с добрите си разработки критик, в която между другото той дава израз на упрека си към историците на философията в България, че не са открили Бешков като философ (*Народна култура*, бр. 3, 15. I. 1982). Бешков наистина не е бил професор по философия, но нима само катедрената философия е философия? Бешков наистина не е излагал мислите си върху морала и изкуството в научна форма, като статии, студии или учебник по естетика, но само в параграфи и глави ли може да се изрази едно философско виждане, не може ли то да бъде под формата на сентенция, есе, в отделни изречения като част от реч или изказване, в разговори, макар и записвани от друг човек, но напълно в духа на известното и записано като Бешково *слово*?

Може, и то е също моралистика, също е философско виждане на изкуството. Нещо повече, класическата моралистика на знаменитите френски XVI и XVII в. — Монтен, Паскал, Ларошфуко, Лабрюер — е по начало в не строго научна форма, а като прозачно размишление, есе, сентенция, максима, афоризъм. Да се сравнява Бешков с нея по сила на мисълта и популярност е пресилено, неуместно, но като външна форма и начин на излагане на мисълта — напълно закономерно. Такъв не строго научен начин на изразяване на морални съждения има и своите положителни, и своите отрицателни страни. Отрицателното е в липсата на системност и афористичната форма. Различните мисли, изказвани по различни поводи и за различни обекти, могат да създадат противоречие в самите тях, те са като характерни графични штрихи на портрет, но именно штрихи, а не цялостен образ, определен и изяснен от начало до край. Те са откъслечни изказвания, с вътрешна, в повечето случаи неизявена навън енергия, те са като мозайчни късове, които трябва да бъдат събрани, и по-важното, подредени, за да изявят цялостното схващане на предмета, неговия образ. Те са кратки и афористични, а това може да ги прави двусмислени, не съвсем ясни и определени. Те са този абстрактен начин на изказване, който по същността си е многозначителен, далеч от конкретното и обстоятелственото излагане на предмета, без необходимите подробности и детайли в изложението, без спокойното и като пълноводна река обхващане на цялото в научна форма.

Но тяхната афористичност им придава особен и незаменим стил. Стил, който привлича и респектира. И не само защото стилът — това е човекът. Афористичната краткост е вид свободомислие. Тя не се съобразява с каноните и установеното и в този смисъл е и социално обусловена. Тя не се придържа към никаква систематичност и система, те я плашат, както оковите плашат свободния дух, защото системата има една изходна точка, към нея се съотнася и връща всичко изграждащо се в научната постройка, но има и различни гледни точки, житейски и научни, които биха изградили своето здание от друга позиция. Позициите раждат системи поради априорната необходимост от цялостност, завършеност и закръгленост. Краткостта на афоризма не понася такива изисквания. Тя е волна и свободна, не търпи ограниченията и школите, пълната завършеност и неподатливост към критика и развитие. Тя е винаги готова за нещо ново и неочаквано, ново наблюдение, шрих, мисъл. Тя показва и внушава, без да разяснява, хваща порока и злото в неочакван ракурс и тази неочакваност е нейното откритие, тя е по-близко до изкуството, отколкото до науката. Това ѝ дава свобода на изказа, по-голяма субективност, смелост да се впуска изведнъж в дълбините на непознатото, възможност с един само светлинен лъч да вдигне булото от загадката, да смъкне маската на табуто. Това е положителното на афористичната форма.

Аналогичен е случаят и с мислите за изкуството. Систематичното изложение на естетиката е завършено, цялостно, то е теоретична система със своите принципи и закони, постулати и методи. Това го прави затворено, академично, само по себе си нетърпящо възражение. Възражение може да има само от друго гледище, от друга изградена система. Да се отрича необходимостта от систематична философия на изкуството, от систематична естетика е нелепо. Тя е необходима като синтез на натрупания художествен опит, тя е критика и теория на изкуството, чрез която то се самоосъзнава, намира своето място в историята на духа и в неговите прояви. Това строго разглеждане на изкуството определя неговите граници, същностни черти и характеристики — според мястото и времето на неговата поява. То създава една донякъде затворена в себе си приемственост на теориите, които невинаги се съобразяват с конкретното развитие на изкуствата. Обикновено и тук теорията е „есенно“ явление, совата на Минерва се появява след края на деня, когато светлите лъчи на слънцето са вече изчезнали, а пищният и многообразен живот на изкуството на дадена епоха е прехвърлил апогея си.

Като противодействие — необходимо и полезно — на строгия теоретичен разум са несистематично изразените мисли за изкуството. Те са свободни и несистемно обвързани, свързани са главно с живия, конкретния живот на изкуството. От теоретична гледна точка парадоксално, но от позиция на художествения опит закономерно, тези свободни мисли, плод на лични художествени наблюдения и дейност, са много често по-верни и по-реални за художника, те са по-близко до него. А и невинаги само до него. Живият художествен опит ражда непосредствени наблюдения и размишления върху изкуството, които балансират систематичната отвлеченост на теориите и са жив учебник за художника. Една теория трудно може да създаде художник дори той да има необходимия за тази дейност талант, но разсъжденията на един творец върху изкуството са винаги добре дошли за художника със своя пряк синтез на живия опит.

Затова Бешков като философ, с неговите мисли за морала и изкуството трябва да бъде изследван и оценен по достойнство. Той е мислител, който респектира с дълбочината и смелостта си, роден моралист, чиито проникновения за човека и за българския национален дух и характер са удивителни и удивляващи, роден карикатурист, който от рисунката стигна до словото и ги бракосъчета по начин, непознат в нашата история.

Илия Бешков е забележително явление в българската духовна култура и като карикатурист, и като мислител. Тръгнал по широкия свят от недрата на Мизия, стигнал върховете на изкуството и културата, с богат социален и художествен опит, той запазва една рядко срещана хармоничност и органичност в светогледа и световотношението си като човек и гражданин. В неговото *слово*, разпръснато в есета, изказвания, афоризми, личи овладяната образованост, той говори за Паскал и Ларошфуко, Данте и Еразъм, споменава за Омар Хайам и го цитира, възхищава се от Гогол, Достоевски и Толстой, от Стендал, издига в култ „Дон Кихот“ на Сервантес. Но Бешков си остава Бешков. Неговото *слово* е независимо и оригинално, то е оплодено, доразвито, шлифовано от прочетеното, то е култивирано, но се е разляло в него, не е изчезнала неговата сила и находчивост, неговата проникателност. Затова Илия Бешков е самостоятелен мислител и това е първото му и голямо достойнство. За да се запази оригиналността на виждането, се иска дух и Бешков притежава този дух. Той се възхищава от постиженията на чуждите народи, открива и цени великото и благородното в тях, но остава българин — един български художник и мислител, слял се с националното ни битие, живял и страдал с него, с неговите възходи и падения, победи и трагедии.

Само образованият и просветен ум не достига до национален нихилизъм, не се срамува от произхода си — социален и народностен, а гледа обективно и ведро на нещата, с така необходимия в такива случаи хумор, който омекотява и разбира, прощава и показва по-доброто. Тъжният хумор на Бешков. Той го спасява от озлобление и пристрастие, от дребнав чоплене в доброто и самозабравяща се апологетика, той го прави скептичен, в добрия и моралния смисъл на думата, помага му повече да разбира и по-малко да съди. Защото е по-трудно да се разбере човекът и неговите прояви, да се види историята такава, каквата е — та ние не бихме могли да я променим, отколкото да се отсъжда. Съденето е вече нещо крайностно, незачито за другите, то е диктат и като всеки диктат е дело опасно и неразумно, дело, което неминуемо ражда своето противодействие.

Мисля, че оригиналността на Бешков като мислител се основава на неговата запазена и по-скоро никога незагубена връзка с народния живот. Това е второто и, от психологическо гледище, основното достойнство на Бешков, то е канавата на неговия светоглед, основата, от която той се изгражда, то е солта на Бешков като явление, верен ориентир, който го води до прозрения за нашия национален дух и история, до прозрения за човека и неговия характер, защото най-сигурният и добър начин да се стигне до общочовешкото е, като то се свърже и осмисли чрез националното. Без националното човек е гост, и то неканен, на световната духовна сцена, той е нихилистично настроен, защото е загубил корените си, той не е обвързан с една национална кауза, нищо не е минало през сърцето му и затова прозренията му са фиктивни, наблюденията му — неточни, мислите му — непреминали през горнилото на страданията.

А Бешков е българин като малко наши художници и мислители от ново време. В своята кратка, започната и недовършена *Автобиография*¹, той посочва корените на своето бъдеще, гнездото, от което изхвърква неговият талант, типично българската среда в „тоя чуден дунавски дом“ с неговите хора и добитък, земята, която ражда и храни човека, радостите и скърбите, живота и смъртта. Това е една малка вселена, в която има всичко, всякакви характери и възрасти: „интелигенти и неграмотни; мистици и отчаяни материалисти; добри лели, зли снахи и ожесточени зълви; етърви, пиячи и въздържатели; пуритани, певци, музиканти, безбожници и черковни псалмопевци...“ Това са хора работливи и

¹ Всички позовавания на Бешков са по последното, най-пълното издание на неговото *слово*: Илия Бешков. *Словото*, допълнено с *Разговори* на Станислав Сивриев с Илия Бешков — *До съмнато*. Варна, 1981.

лениви, богати и бедни, волни и потиснати. Бешков не може да забрави тая народна вселена и не само не може — той не иска да я забрави, защото още твърде млад разбира, че връзката с народния живот е онова благо, което ще му дава радост и доволство в собствения му път, че тя е живеят на неговия талант като художник и мислител, че тя и само тя може да го доведе до тези постижения и прозрения, които направиха от малкото дете в големия двор на дядо Дудо в Долни Дъбник *Илия Бешков*.

II

Илия Бешков е художник по светоусещане и професия, затова и неговите прозрения за морала и изкуството вървят от емпирията към обобщението, от живото наблюдение и художествения опит към извода, от практическото и сетивното към теоретичното. Но тъй като за него изкуството не е самоцелна дейност, самозадоволяваща се игра на въобръжението и фантазията, а изцяло социално ангажирана художествена практика, дейност, която служи на обществото чрез своята критика, то анализирането на неговите размишления може да започне с мислите му за морала. Защото изкуството е скривена човешка дейност, дейност духовна и служеща на човека, и в неговите предпоставки и основи винаги има една първоначална морална ориентация. Това се отнася дори за тези опити в изкуството — художествена литература, живопис, музика, в които се афишира освобождаване от моралното — та няма аморалното не е вид морал, човекът и неговата дейност са пронизани от морала, моралът следва човека, както сянката тялото, моралът е условие, без което човекът не може да съществува, без което би бил всичко, но не и човек. При Илия Бешков осъзнаването на тази истина е особено силно изявено. Изкуството трябва да служи на нещо и това нещо е човекът. Да го освобождава от пороците и злонравията, да атакува тъмните и сенчестите му страни, да критикува с перото на карикатурата реалното битие на човека — неговото социално битие. А това е вече вид морална дейност, не теоретична, а художествена, морална позиция, претворена в произведения на изкуството, които могат да бъдат и са действени и служещи на човека.

Като карикатурист мислите на Бешков за морала също вървят от наблюдението към обобщението и сетивно-конкретното към теоретично-абстрактното, от българската действителност и българския характер към общочовешкото у човека. От психологическо и хронологическо гледище е може би по-добре те да бъдат анализирани в същия ред, но вече от една теоретична позиция може да се започне и от общото, универсалното, общочовешкото, след което да се премине към конкретното и единичното. Наистина до общочовешкото не може да се стигне без националното, но, от друга страна, типично националното не може да бъде характеризирано без очертаване на неговата видова отлика от общочовешкото. Впрочем това са два подхода, всеки със своите достойнства, и е донякъде плод на предпочитание и вкус, кой от тях ще бъде избран.

Би било пресилено да се твърди, че скептицизмът е единственото условие за изкуството на карикатуриста, че без определена и изградена скептическа позиция на наблюдение и съмнение и на съмнение в наблюдението не може да има карикатура. Но, от друга страна, не може да се отрече, че скептицизмът е *една* от предпоставките и често основната в моралната ориентация на карикатуриста, *едно* от условията за неговия талант и неговата дейност. Това е морален, а не познавателен скептицизъм, скептицизъм, който не е задължително свързан с неговия класически античен първообраз или с по-сетнешните му превъплечения през вековете. Той е „естествен“, налагащ се от самата дейност на карикатуриста, извиращ от вътрешната му нагласа.

Може и трябва да се види злото зад доброто, скритият интерес, представен като волен жест на добродетелта, лошите помисли, облечени в изискана словесна форма. Карикатурата разголява човека и предимно него, защото той е основният обект на заниманията ѝ. Човекът е център на вселената и навсякъде, където се е докоснал, вече има човешки отпечатък. Той преобразува природата, но я преобладава по своите интереси и цели, изгражда обществото и го прави човешко общество, общество на класи, групи, идеи и интереси. И тъй като човешкото общество е арена на невини регламентирана, юридически узаконена и морално оправдана борба на индивидите в него, човекът е принуден „да играе“, да се превъплъщава, да поема различни роли и морални позиции, за да осъществи стремежите си, да постигне това, което времето и неговата природа му налагат. Той иска да властвува, да се налага над себеподобните си, съетата го кара да се представя не такъв, какъвто е, той едновременно обича и мрази, харесва и отрича, превъзнася и поругава, издига в култ и хули. Това е човешката природа и тя се проявява такава, каквато е, навсякъде и винаги. Човек не е нито само добър, нито само лош, нито само дявол или само ангел. Интересът, настроението и случаят го правят веднъж да бъде един, след това друг, да бъде непостоянен и изменчив. Затова карикатуристът, който търси скритото в човешките мисли и поведение, двигателят на личната и обществената проява, е скептично настроен към човека. Той не може да го превъзнася, когато вижда същността му, не може да забелязва доброто, а да не отчита злото. Той се съмнява в неговата искреност и неподправено чувство, недоверчив е към афишираната в думите му праволинейност, очаква всичко от него.

Такъв е скептицизмът на Бешков, скептицизм на художник-карикатурист и така като умонастроение и позиция на човек на изкуството трябва да се разбира самопризнанието му: „Аз съм малко скептик като карикатурист“ (*От свободата до Дон Кихот и опашката на кравата, с. 105*). „Един инстинкт или усет, или мря за осведомяване, са били сигурният път да избягвам чуждите грешки. Защото много хора, пламенни привърженици към някое движение, са изложени на възможността да сгрешат повече, отколкото такива скептици като мене. И те не го правят за своя полза, макар че е възможно увлечението да бъде и користоно. Винаги когато съм давал път на личната си ненавист към някои от представителите на ужасните режими в миналото, не съм успявал да направя добри карикатури“ (*пак там, с. 110*). Позицията на скептика е позиция на разбираещия, без това да я прави пасивна и примирена. Тя е пак активна позиция, но нейната активност е в търсенето на истината, без пристрастие и озлобление, без възхваляване и апологетика, а в обективното разкриване на състоянието и неговите причини, извършено с лекотата на хумора.

Скептицизмът на Бешков, колкото и това на пръв поглед да изглежда парадоксално, му помага да бъде обективен. Скептицизмът като гносеология е винаги субективизъм, но като морална позиция, като начин на оценка на човека и обществото може да бъде и сигурен инструмент на обективността, на моралното познание и поведение. Как може да се проникне най-добре в една ситуация, като се доверяваме само на видимото, на това, което се представя за причина и истина? Но тогава няма да можем да разберем истинската причина, действителната истина, „второто дъно“ на човешкото поведение, скрития интерес. Защото интересът рядко се показва. Обикновено е скрит като срамните части на тялото, но скептикът-моралист и художник знае това, знае го винаги и не се оставя да бъде излъган. Той го разголява, с няколко само шриха разкрива истинското състояние и прави това с умерено пристрастие, с усмивка и разбиране на човешкия свят и човешката природа. Хванато е характерното, това, което е типично за дадения персонаж или група от хора, за изобразяваното събитие. Дипломатическите лица носят вместо глави ботуши — такава е дипломатията, такава е времето,

такива са събитията — 1941 г. Или спасяването на мира след Мюнхен, 1938 — спасен ли е мирът, след като е осакатен? Събранието в низовата организация е към своя край, задават се въпроси, но присъстващите гледат като слаби ученици на изпит — защо ли присъствуват? (вж. карикатури № 13, 10, 32 в: И л и я Б е ш к о в. Рисунки и карикатури. С., 1958).

Такова скептично отношение към човека и неговите прояви може да съдържа в себе си и една диалектична позиция. Човек не е само добър или само лош, днес той е един, утре — друг, човекът е най-променливото същество на този свят. Той се мятва върху крайностите, променя настроенията и мненията си, той е истинският Протей. Моралистът Бешков знае отлично това, оценява диалектичното в човешката природа и поведение и диалектически подхожда към нея. Без такъв подход не може да се разкрие истински човекът, в противен случай той се идеализира било в положителен, било в отрицателен смисъл, подчертава се само една страна от неговата природа, губи се характерното, а то за диалектически виждация е винаги единство от противоречия. Затова е голяма заблуда да се иска човекът да бъде идеален, да бъде направен като по схема — да се предпази от скръбта, от скуката, от болестта, от заблуденията. Това би означавало да се унищожи човешкото у човека, да не се разбира неговата природа. „А човекът се нуждае от всичко това. Глупакът, предпазен от глупостта, е безсмислен; мъдрецът, лишен от суетното му любомъдрие, е риба на сухо; благочестивият, предпазен от пристъпите на греха, е мъртва светлина; справедливият без ругатия е лъжец; влюбеният без гъдела на изневярата — импотентен сектант; бунтарят, освободен от покорството му пред идеала — глупав звяр, разюзданикът — от сърковната му чистота — проклятие!“ (*Проклинаме и благославяме*).²

Човекът е противоречив по самата си природа, противоположн остите са в основата на същността му, те го правят да бъде същество сложно, многозначно, променливо. Добродетелите и пороците вървят ръка за ръка, те са двете страни на един и същ медал, нещо повече, без порок не може да има добродетел, и то не само в най-общ, абстрактен смисъл, като положение вярно за човека изобщо. Това се отнася и за типове хора, за различните характери. Какво би бил мъдрецът, без неговата суета, че е мъдър — суета, която му дава сила да стои настрана от вихрите на живота и да гледа на човешките страсти, ако не с презрение, то поне с пренебрежение, но и с разбиране? Може ли човек да бъде благочестив, ако не познава изкушенията на греха, без такова познание не би се знаело що е благочестие и що е грях? Би ли могло да има любов без ревност, ако е възможно, то значи това не е любов, а нещо друго?

Скръбта е другата страна на радостта: да се иска хората да не бъдат скръбни би означавало да се иска те да не познават и радостта. „Човек не може да се радва и весели, ако преди това не е бил скръбен“ (*Кое както съм премислял*). „Истинската скръб е толкова чиста в могъществото си, че би могло да я наречем радост! Впрочем — това има някаква връзка и с физиологията: радостта и скръбта имат някаква обща убежна точка, щом човек получава сърдечен разрыв и от непомерна скръб, и от непомерна радост...“ (*Разговори*, 12).³ Бунтът е обратното на покорството и само който е бил покорен, може да се бунтува, иначе бунтът не би бил бунт, а неосновано своеволие.

² Да си припомним мотото на знаменитите *Максими* на Ларошфуко: „Нашите добродетели са най-често само прикрити пороци“.

³ *Разговорите* на Бешков със Ст. Сивриев *До съмнело* са използвани частично, тъй като те не са част от оригиналното и самостоятелно слово на Бешков — би могло да се допусне, че в тях има субективни привнесания от Сивриев, който ги е записвал. Но те могат да бъдат материал за допълнителна аргументация, защото са напълно в духа на Бешковото слово. Цифрата означава съответния разговор.

Човешките страсти и прояви, човешките мотиви и действия са диалектични по своята същност. Човекът е изтъкан от противоречия, такава е природата му, това е неговият живец. Човек е противоречив в своята същност, противоречието живее в него дори без той да го съзнава, то го тласка, то е моторът на човешкото поведение. Който иска да познае човека и себе си, трябва да знае всичко това. Към човека като към диалектическо единство от противоречия е най-надеждно да се подхожда също диалектически — зад доброто да се вижда злото, зад добродетелта — порока, зад усмивката — тъгата. Това не е черногледство. Това е проникателност. Проницателност, която е дадена само на големи душеведци и художници като Илия Бешков.

Естествено е за един моралист и художник човекът да е в центъра на неговия познавателен и художествен интерес. Човекът не е случаен обект на изобразяване. Художникът и карикатуристът може да изобразява всичко — горите, планините и морето, града и селото, животните и птиците, но те са обект на неговия интерес, доколкото имат някакво отношение към човешкото, да изразят някакво човешко чувство или настроение, да наподобят някоя човешка страст — възвисяшена или низка, да бъдат аналог на човешкото преживяване, свят, потопен в човешко присъствие. Човекът е венец на мирозданието и тази стара и донякъде банализирана истина не бива да бъде забравяна. А това става често. То е волната или неволна илюзия на познанието, на работата с идеите.

Нашето познание си служи с абстракции, те са естественият му строителен материал. Но абстракцията е отвлечено състояние, положение, което отразява само една или няколко страни от човешката природа, от целите и стремежите на човешкото обществено, тя трудно може да отрази цялостно човека, неговите мотиви и интереси, действията и стремежите му. Всяка система от идеи е донякъде едностранчива, тя е изградена в услуга предимно на една идея, на една цел. А тази цел поради представянето ѝ в мисловна, идеална форма, не обхваща изцяло човешкото увлечена в своето построение, тя дори може да го забрави, да забрави първопричината на своя подтик. Така тя неволно се отдалечава от човека, някъде встрани от нея остава истината, че човекът е венец на всичко, че в негово име се върши всичко, че той в последна сметка е цел, а не средство. „Били са ми ясни всички човешки идеи, от които са се вълнували и хората, и самият аз. Но никога не съм поставял коя да е идея над човека!“ (*Кое както съм премислял*). „В света на идеите няма място за човека. Най-претенциозните идеи в името на човека — отхвърлят най-неумолимо човека! Те са толкова влюбени в съвършенството си, че изключват възможността да обслужват нещо друго извън себе си; те смятат човека за ошастливен, когато той ги обслужва...“ (*Разговори*, 44).

Само човек може и трябва да бъде над всичко. Това е дълбоко хуманна по същността си позиция, която Бешков смело и упорито отстоява цял живот. Увлечени в потока на грижите и страстите, на целите и идеите, ние забравяме човека, отделния човек, истинския човек, човека не като статистическо понятие, а като индивидуална реалност. В името на човека са правени и могат да се правят големи промени, сериозни преобразования. Историята знае много такива примери от по-далечно и по-близо минало. Но къде отива човекът, ако в негово име се унищожават милиони хора, къде е хуманното, ако в негова чест се извършват огромни жертвоприношения от същите същества, заради които се прави всичко? Къде е смисълът на новото и ново ли е наистина то, след като унищожава човека в името на човека, извършва престъпления, посветени на доброто? Може ли доброто да бъде постигнато със зло? Това е големият проблем на XX в. и тук Бешков е недвусмислен. Сигурно има ирония на съдбата, ирония на историческото развитие, в което е необходимо зло, за да се постигне добро, необходим

са жертви, кръв и изстъпления, за да се завоюва един нов идеал. Но позицията на Бешков е друга — по-добре е да бъде издигнат в култ човекът, отколкото някоя негова идея. Идеята е като ненаситно същество, което забравя своя създател, многоглава и ненаситна хидра, която изяжда децата си. Това е наистина абстрактна в своята хуманитарност позиция, позиция по-скоро на моралист и художник, отколкото на обществен деец. Но и тя има своето оправдание не само защото е позиция на мислител и карикатурист, но и като противодействие на един обичаш със сърцето си човек срещу многобройните престъпления на века ни — от концентрационните лагери и газовите камери до милионите мъртви по бойните полета. Тя не е и пасивна позиция. Това е само привидно. Да бъде издигнат разумен глас в хора на общото изстъпление, глас, отстояващ истински човешкото, изпълнен с любов и преклонение пред него — за това се иска немалка смелост, това е също действителност. Активност, която в условията на своето време е плодотворна и смела гражданска позиция.

Изкуството е субективна човешка дейност, в него основното е виждането на художника, специфичният му поглед, моралната и артистичната му нагласа. За моралист и художник като Бешков човекът трябва да бъде издигнат в култ. Това е лесно обяснимо, като се има пред вид характерът на художествената дейност. Художникът е творец в буквалния смисъл на думата, той създава нов свят, изгражда нов живот върху белия лист или платното, като демиург прави нова вселена и затова неговият поглед върху света е субективен. Това не е гносеологически субективизъм, а художествен. Ако от теоретико-познавателно гледище се каже, че светът е представа и воля, то това би било абсурдно положение, отдавна отречено и осмяно в историята на науката и на духа. За него не може да има основателни научни аргументи. Но ако то е художествена позиция, то тогава тя е напълно разбираема и от психологическа гледна точка приемлива. Художникът твори нов свят, той е свят за него, свят, който замества или се идентифицира с реалния. Смъртта за твореца е смърт на света. „Когато човек умира, умират безброй много неща — може би цялата вселена“ (*нак там*). От тази морална и художествена позиция се отива най-лесно и бързо до поставянето на човека на възможния най-висок пиедестал. И не на човека изобщо — такъв сякаш не съществува, той е абстракция — а на отделния, реалния, конкретния човек.

Ние сме така устроени, че трудно можем да плачем за смъртта на милиони, за нас те са нещо отвлечено, едно абстрактно построение. Човешкото мислене е абстрактно, но чувствата, сърцето са насочени към конкретни обекти, сърцето не може да обича и мрази абстрактно, то е в стихията на сетивното. Никой от нас не може да плаче или тъжи за милионите мъртви така, както плаче и тъжи за един човек. „Числото, от такова голямо значение при друг случай, тук е без значение. Човекът е един и неговата смърт е смърт за всички; както неговото рождение е рождение за всички. Единият човек е равностоен на цялата вселена и по особен начин я надвишава — тъй като не той, а тя е обект на неговата мисъл. Ние трябва да бъдем много мъдри и внимателни, за да извлечем правилно заключение. Стоте човека не струват сто пъти повече от единия. Дори те загубват всякаква цена и смисъл, ако не им дадем цената на „единия човек“ (*Цената на човека*).

Цената на човека е най-скъпото на този свят. Това трябва не само да се знае, но и да не се забравя. Смисълът на живота като човешки живот е у самия човек, у отделните хора, и тъй като животът е единственото незаменимо нещо, дадено ни на тази земя, ние трябва да го ценим, като ценим по достойнство човека — неговия носител, неговия герой и жертва, победител и победен, мъченик и страдалец.

„Човек не е нито свиня, нито ангел — той е по-долу от свинята и по-горе от ангела“, цитира Бешков Паскал. Човекът с низки и възвишени страсти, зло и добро, плът и дух. Това е земното и небесното у него, привързането му към земята и полетът му към небето. Оттук е неговата трагедия, мъките и терзанията му, жестоките противоречия в неговата природа — биологическа и социална. Той е изкушаван от дявола, привличан от бога, по-лесно му е да живее в плътта, но истината му е в духа. В своя чудесен поетичен откъс *Коста оживя*, посветен на приятеля му, писателя Константин Петканов, и писан в негова памет, Бешков дава израз на преклонението си пред духа. Човекът не е само дух, но той е човек, защото в него има дух, духът е човешкото у човека и това, което го отличава и противопоставя на останалия свят. Човек може да мисли и с това е по-велик от цялата вселена, с това я превъзхожда и побеждава. Наистина неговото поражение е в плътта, тя е временна и тленна, но духът му е вечен, останалото от него е вечно, а то е истинското и човешкото. Коста е умрял, но едва сега е истински жив, защото се е освободил от оковите на плътта. Неговото мъртво тяло го наподобява, но това не е той, няма я жизнеността, одухотвореното, няма го човекът в тази мъртва маса. „Ето, аз надниквам в тая безжизненост — в нея няма нищо! Значи това безжизнено тяло е гробът на Коста, в който той е бил погребан цял живот до тоя ден. И тоя гроб за първи път е празен, и Коста — за пръв път е излязъл от него.

Коста оживя, Коста възкръсна из мъртвото тяло!“

Целият откъс е едно от редките поетични постижения в нашата проза — поезия и размисъл, обич и скръб, мисъл, превърната в чувство.

Човек е разпънат между плътта и духа и затова най-важният негов проблем е проблемът за свободата. Това е вечно стар и вечно нов проблем, стар почти колкото човека и нов във всяка следваща епоха, изникващ и решаван по различни начини, с различни морални аргументи. Това е вече доказателство за изключителната му важност, за неговото съдбоносно значение. Ако най-човешката характеристика е осъзнаването на свободата, то нейната загуба или завоюване е въпрос на живот и смърт, въпрос, който не може да бъде подминат.

Вероятно няма по-сложен морален и етически проблем от този за свободата. От древногръцката мисъл и ранното християнство до класическата немска философия, от Достоевски до съвременния екзистенциализъм — свободата винаги е била в центъра на теоретичните и художествените усилия. Решавана умствено или практически, осъществявана като теоретична или реална революция, тя е може би най-постоянното присъствие в човешкия живот — индивидуален и социален.

Бешков разглежда свободата в два плана, които условно могат да бъдат наречени хуманитарно-абстрактен и социално-конкретен. Първият е по-скоро израз на неговото верую като човек на изкуството. Свободата е само в изкуството, то е истинската сфера на духа, в него човек може да бъде това, което е и което иска да бъде. Човек е дух и затова изкуството като духовна дейност е неговото истинско убежище. В живота има само ограничения, там е сферата на плътта. *Ars longa, vita brevis*. Изкуството е вечно, животът е кратък. Животът ни притеснява и съсипва със своите ограничения, със своите мъки и страдания. И в най-обезпечения живот има несигурни моменти, и най-щастливият човек е бил понякога нещастен. Нешастието и ограничеността на живота идват и от малкото време, което ни е дадено. Какво може да направи човек в този мизерен къс време, отпуснат му от природата? Струва ли си да хвърля всичките си усилия в надпревара с живота, след като е ограничен от плътта? Защо да пилее страстите и волята си в пряка борба с плътта — та тя е по-силна от него, — когато може да ги отдаде на истинското си човешко призвание, на духа и изкуството, и с това да бъде победител. Изкуството и духът са вечни, само те могат да осигу-

гурят безсмъртие на човека, само в тях и чрез тях може да бъде оставена трайна следа. И от съзнанието за тази следа, за извършеното и обезсмъртеното в духа идва радостта на човека, гордостта му, че е надмогнал смъртта и ограниченията на живота. „Животът е сериозен, изкуството е радостно“ (Шилер).

Изкуството е свободата на духа, истински човешката стихия, в него художникът твори, сякаш създава от нищо нещо, както Творецът създава за шест дни света и човека от пръст и вода. И както Творецът вдъхва дух в пръстта и я оживява, така и художникът създава един по-различен свят, свят нов и добър, свят, който наподобява реалния, но го превъзхожда и одухотворява. „Свобода има само в изкуството, а в живота само ограничения. Погрешно и парадоксално е да гоним пълната свобода в живота, където сме роби сами по себе си, а да се ограничаваме в изкуството, където единствено сме свободни. Мъдрият човек създава ограниченията на живота и свободата на духа: приема едното и брани другото. Хората обикновено пеят за свобода, но малцина пеят като свободни“ (Ако не възлюбим). Човек трябва да знае къде е действителната му свобода и да я брани от лоши посегателства. Свободата е достойние само на човека и той не бива да отхвърля или недооценява това, което го прави човек, което го отличава от целия останал свят.

Вторият, социално-конкретният план, в който Бешков разглежда свободата, е близък до разбирането на свободата като морален императив, като субективно вътрешно изискване, като повеля, която човек сам налага на себе си и сам се задължава да я спазва. Неуместно би било да се търси в това разбиране на Бешков заимстване от по-раншни морални учения. Твърдението му, че е християнин (*Разговори*, 21), няколко години преди смъртта му, би трябвало да се разбира в по-общ смисъл като противопоставяне на всяко зло, на всяко насилие над изконното човешко право на свободна воля. То е по-скоро израз на отрицание на злото, отколкото изява на позитивна позиция. Християнският нравствен закон е закон на любовта към бога и ближния (*Римл. 3, 27*) и е още съвършен закон на свободата (*Гал. 4, 26*), тя се основава върху любовта. Друго сходство е с Кантовото разбиране за практическата, моралната свобода, която се основава на категорическия императив, основния нравствен закон — „Постъпвай така, че максимата на твоята воля да може винаги да важи като принцип на едно всеобщо законодателство“ и оттук „практическата свобода би могла да се дефинира и чрез независимостта на волята от всеки друг освен от моралния закон“.

Влияния не са изключени и могат да се търсят различни корени на Бешковите мисли за свободата, но по-вероятното и по-правдоподобното е, че те са плод на личен житейски и творчески опит. Неговото разбиране за свободата в социален план е земно и изстрадано през годините. Не на последно място то се основава и на проникновеното му осмисляне и вживяване в българската национална история.

Свободата за Бешков е единственият достоен обект за изучаване. Човек „трябва да изисква максимум от себе си и по-малко от другите. В това се състои свободата. Най-великият закон, по който трябва да бъдем съдени, е законът за свободата. Но да бъдем съдени, не оправдавани. Това е свободата — да се натоварваш сам повече, отколкото да товариш другите! В този смисъл няма защо да чакаш други да ти я дадат“ (*От свободата до ... Свободата*). Свободата е задължение и ако човек не знае това, няма право да я иска. Тя е морален дълг, който човек сам си определя и си налага да го спазва. Свободата е кръст, който не всеки може да поеме. Да искаш максимума от себе си и по-малко от другите и заедно с това да си готов да бъдеш съден: изпълняваш ли вътрешната повеля или не — за това се иска смелост и постоянство, борба за доброто и стоицизъм пред злото. Това не е свобода на човека, „осъден

да бъде свободен“, това е свобода — вътрешен дълг и повеля, непрекъснато служене на хората.

Свободата е безценно благо и само народ, който е я загубил, може да осъзнае истинската ѝ цена, да се бори за нея, за да бъде достоен да я има. „Аз мисля, че нашите деди и прадеди преди Освобождението са разглеждали по-сериозно проблема за свободата. Затова с всичко, което са написали и извършили за нея, са по-ясни и убедителни, отколкото празните думи за свобода. Резултатите и гордостта от така разбраната свобода са по-трайни и по-полезни. Левски е кристално ясен“ (*пак там*). В последна сметка националната и социалната свобода е определящата свобода, тя е реалният и жизненият проблем на свободата, без нея не може да има никаква истинска свобода.

Човекът е човек, защото може да мисли и, мислейки, да чувства — с това той превъзхожда цялата природа. Човекът е единственото същество, което се стреми към безсмъртие, към увековечаване на своя труд и постижения, към живот в духа. Но този живот в духа, стремежът и целта на човека е зависим от живота в обикновения смисъл на думата. Това е простото и реално благо, дадено на човека. Без него той не би съществувал. Животът носи мъки и страдания, но той е нашият дял, това, което познаваме, на което се уповаваме и в което вършим всичко. Раждането е велико щастие, защото, макар то да води към смъртта, това е даденото на човека. А смъртта е изпълнена с тайнство, с неясни предчувствия за страшното и отвъдното. Смъртта е постижима и непостижима за човека, тя е негов дял и неизбежен път, всеки я постига и тя идва при всекиго, но е непостижима за ума, защото е край на всичко, а нищото е бездна, в която няма ни живот, ни дух.

„Пред един мъртвец се смирява целият жив свят. Той го покрива с цветя, с чист поглед и сълзи, с каквито не дарява и най-любимия певец. А този — нито пее, нито говори, нито знае за теб. Мъртвия не хулят — плачат за него. А живия хулят и плачат от него! Непостижима за ума е силата на мъртвия — с него умира всичко земно у нас“ (*Какво видях приживе*). „Смъртта е такова нещо, че човек не знае откъде да я погледне. Погледната извън предполагаемия ѝ дълбок, тайнствен смисъл, тя е грозна, неприлична и досадна — особено ако нямаш задължението на гробарите и на тия похватни жени, които подреждат с усърдие и удоволствие мъртвеца“ (*Коста оживя*). Смъртта е неизбежният край. Но за края не бива да се мисли. За Бешков мисълта за смъртта поражда подчинение и сковава човека. Този, който не мисли за нея, изживява по-достойно и пълнокръвно дните си. Смъртта е отвъдното и тя не бива да има място в живота. Човек трябва да знае, че идва смърт, но да не се бои от нея, защото това го прави роб на себе си и на другите. Това не е страх от смъртта, напротив, това е начин тя да бъде надживяна. Животът е действие и борба и само спокойният в себе си човешки дух може да му устои. Трябва да се мисли за живота, а не за смъртта, само така тя може да бъде победена.

Мисълта за живота не е нищо друго освен вяра в неговия смисъл, в смисъла на човешкия живот, вяра в определени ценности, в човека. Вярата ни крепи и дава сили да живеем и да умираме, да се трудим и веселим. Човешкото познание и поведение е така многообразно, толкова много гледища и теории, противоположни една на друга, има на този свят, че е нужна и вяра, която да ни подкрепя в избора, която да ни убеждава, че сме на прав път. Човешкият живот, макар и наша единствена ценност, сам по себе си е проблематичен, двусмислен, той започва от нищо и завършва в нищо. Но ако това се приеме за жизнена позиция, то животът става безсмислен, нищо няма стойност. Човек е устроен така, че да вижда смисъл в това, което прави, безсмислието, липсата на вяра руши моралните му устои, а без тях човек се изражда. „Вярвам, защото е аб-

сурдно“, казва Тертулиан. Разбрана буквално тази мисъл опровергава себе си, става безсмислица. Но разглеждана по-широко, показва необходимостта от безпрекословна вяра в нещо, което да бъде стожерът на живота. Днес се вярва в едно, утре в друго, днешното отрича вчерашното и утрешното ще отрече сегашното, но това не отхвърля вярата и необходимостта от нея. „Аз трябва да повярвам в моето оздравяване и то толкова по-силно да повярвам, колкото то е по-невъзможно. Защото не нетрайният живот е ценен; нито смъртта, за която никой нищо не знае, а вярата. Тя отменя смъртта и превръща живота във вечност. . .“ (*Вярата*).

Много моралисти преди Бешков, а и след него са разглеждали по различен начин мъжа и жената. И това е напълно естествено. Мъжът и жената заедно правят човека, те са различни. Без да се отива до вулгаризаторство, трябва да се отчита тяхната различна биологична природа, която определя не толкова различните социални функции на жената, но в голяма степен предопределя нейния вътрешен мир. Тя е нежната и слабата страна на човека, мъжът е грубата и активната, тя е плътта, той — духът. Жената, казва Бешков, предпочита да получи любов, ласка, нежност, но и за тях не благодари в сърцето си, защото приема, че те са нейни, че тя ги е причинила у мъжа, поради което не тя, а той трябва да ѝ благодари. Тя ражда и в това е нейната сила, могъща като силата на природата. „Изобщо тя не се чувства с нищо задължена към мъжа, дори и към бога, защото като го роди във Витлеемските ясли, сметна во веки задължен неи. . .“ (*Една от моите шегу*). Само безумен, продължава Бешков, може да обвини жената или природата, тъй като те са утробата на света. Разумно е обаче да се пазиш и от природата, и от жената. Те не са нито подсъдни, нито виновни. Умението на жената да измамва се равнява по сила на природата. То е сякаш естествено, невинно. Затова на нея не бива да ѝ се вярва — обичай я, любуйвай се на нейния чар, прелест и всеотдайност, но не ѝ вярвай. „Именно — обичай я като свободна и безпределна измама: това е достойнството и силата ѝ! Тя ще: те обвие и включи в себе си. както вселената атома; ще те роди отново, за да ти стане майка, а ти — неин син, който си я оплодил. Всички синове съществуват, преди да са родени — те преминават през женските утробы, за да превърнат женския човек в майка. . . Не забравяй, че всяка жена е твоя майка, твоя съпруга, твоя сестра и твоя дъщеря едновременно, а ти — неин син по плът и баща по дух“ (*Светът на жената*). Бащата според библейската образност е логосът, който се проявява в сина, а в проявения свят има само майка и син.

С разбиране и любов са написани мислите на Бешков за жената, без онова крайно разголване, което стига до отрицание. Особено тези за жената-майка. И тук, както при мислите му за свободата, жената е разгледана абстрактно, но и конкретно-социално — вторият начин е за българската жена-майка, за жената от народа. Тя е вече нещо свято. Тук майката е грижа и успокоение, състрадание и всеотдайност (*Денят на майката; Рождение*).

Голяма част от живота на Бешков преминава във време на военно напрежение и на най-голямата касапница, която познава човечеството — Втората световна война. След нея идват годините на ново военно напрежение, периодът на „студената война“. Оттогава са мислите му за мира и войната. Като убеден и действителен хуманист Бешков ненавижда войната и благославя мира. Мирът е синоним на живота. Той стои над всичко: труда, свободата, творчеството, социалната правда, раждането, любовта и естествената смърт. „Във война човек не живее, а едва успява да остане жив.“ „Имам странното убеждение, че войните започват от страх! Хитлер беше един дързък страхливец, който нанесе огромни пакости на света, но истински унищожи само себе си“ (*Мирът ще*

ни брани). Войната е зла и безнравствена, щом не брани мира, културата и свободата. „Войната е отпаднала от повишеното нравствено съзнание — тя е една грозна и зла дума, която опустошава човека така, както войната унищожава света. Дали я прокламираме с думи или я водим — престъплението е едно и също“ (*Загубен мир няма*). Тези думи имат рядка и силна актуалност. За моралиста и хуманиста Бешков няма по-голямо зло от войната. Никакви доводи и аргументи не могат да я оправдаят. Тя е престъпление от началото до края, престъпление срещу най-святото у човека — неговата свобода, тя е израз на ниско морално съзнание и срещу нея трябва да се борим всички, ако ценим живота и уважаваме себе си.

Ако човекът е висшето създание на този свят, негов плод, но и негов субект, преобразовател, ако неговата свобода е най-ценното му достояние, то мирът е онова благо, онова надеждно състояние, което дава най-добрите условия за развитието и изявата на човека. В наше време войната е нравствен анахронизъм, деградация на моралните ценности — това е дълбокото и изстрадано убеждение на Бешков. В мира е спасението на човечеството, това благо, което може и трябва да бъде постигнато.

III

Не са много по количество мислите на Бешков за българския национален характер, за морала на българина, за българската национална история. Но и те са достатъчни, за да очертаат едно проникновено виждане, вживяване в българското, което е било необходимо не само за неговото творчество като карикатурист. То има собствена цена. Плод е на неговите наблюдения и терзания, на усилията му да разкрие общото и специфичното в историческото развитие на народа ни, да хване характерното, да го покаже и обясни. Тези Бешкови мисли са също предимно афористични, изказани са в кратка, понякога алегорична форма. Те са синтетични, но това не пречи да бъде схванат смисълът им.

Бешков не е имал амбицията да бъде народопсихолог, да изследва пространно и обстоятелствено проблеми на морала и характера на българина или да прави философски проучвания върху националната ни история. Неговите разсъждения не са като тези на Захари Стоянов, Иван Хаджийски или, от най-ново време, на Ефрем Каранфилов. В тях по-скоро има нещо общо с мислите на Емилиян Станев за българската история, за нейните повратни моменти, за тяхното значение, за сложните и противоречиви пътища на българския дух. И Бешков като Емилиян Станев повече синтезира фактите, премисля ги, философствува върху тях, склонен е да вижда общото, типичното, да прави синтетичен портрет на проблема. Такава е неговата нагласа, такъв е стилът му. От един художествен факт като „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов той прави философска картина, разрез на следосвобожденското българско общество, разкрива корените на този таен и явен, балкански и нашенски феномен, по един свободномислещ критически начин слива идеалното и реалното, художественото и житейското, за да разкрие нещо характерно българско.

Малко са дейците на българската духовна нива, които като Бешков проникновено, но и страстно, с ума, но и със сърцето са навлезли в дълбините на българската история и българския характер. Бешков не е историк или учен-психолог по професия, но той е моралист и художник по призвание и често именно хора като него навлизат по-дълбоко в същността на нещата. Той не си служи със специален научен апарат, не използва никаква конкретна методика, а като поет интуитивно хваща истината и с няколко само изречения я изразява. Поетите, казват, са проникатели и пророци и Бешков е един от тях. Той не разсича сухо и академично историята и морала на българина, не го изследва педантично и

цялостно, той ги усеща със сърцето си, душата му страда и се гордее, мрази и обича и доброто, и лошото, което сме ние. Бешков умее да се удивлява и възхищава от нашата недалечна история, да вижда възвишеното и многозначителното в нея, да я опоектизира и да ѝ се поклони. Тя и народът, който я е създал и изстрадал, заслужават това.

Странна е българската история. Възходи и падения, небивал разцвет и най-страшен погром. Земя, открита за различни културни влияния, наследница на траките и древна Елада, на Византия (*Разговори*, 7). Земя, върху която е създадена една от първите средновековни държави в Европа и първата славянска държава. Земя, в която се разпространява и утвърждава славянската писменост, словото, без което не биха съществували нито славянини, нито българин; словото, което е начало без край, защитило славянството от посегателства и утвърдило го в световната история. България е забележително средище на културата, мост между Византия и православно-славянския свят и заедно с това е земя-страдалчица, съхранила и запазила от унищожение през дългите столетия на робството своя народ.

Дългите години на турско владичество задържат националното развитие, нанасят непоправими щети върху тялото и духа на майка България. Азиатският дух на османската стихия, нечуваната тирания, при която оскотява всичко човешко, застиналото време на безкрайни издевателства и гаври принуждават българина да се затвори в себе си, да мисли само за опазването на живота си, да се страхува и недолюбва всичко чуждо и несигурно. Деформациите са значителни, те са станали част от характера, от начина на поведение и действие. Те не са вечни — кое ли е вечно на този свят?, — но те трябва да бъдат показвани и оголвани, трябва да се пипне с пръст в раната, да се знае болното място — само така може то да се лекува.

Българинът, човекът от народа, казва Бешков, не се интересува от обективния свят. Когато основната цел на човека е да оцелее през вековете, той е предимно зает със себе си, другото би било лукс. Неговата надежда е, че би било възможно животът му да не зависи от другите. „И се е превърнал през вековете в крепост, където не са проникнали лъчите нито на християнството, нито на хуманизма. Той наблюдава през малкия си отвор, но това е само предпазна бдителност по отношение на врага, когото единствено познава.“ Може да наблюдава остро, но не за да научи нещо, несвързано пряко с живота му, не да се обогати, а да запази живота си. Затова за него знаещият е хитър, какво би било познанието, ако от него няма полза, ако не е превърнато в хитрост? Хитростта е начин на живот, грижа за себе си и оцеляване, тя е оползотворено познание, нужно само на този, който го притежава, а не на другия. „Другият е врагът“ (*Метаморфози на познанието*). Смыслът на неговото познание е да опази себе си. Затова то е наказателно, отбранително и враждебно: „Ти знаеш ли ме кой съм?“; „Ще те науча аз тебе!“ „А когато му прикажат за неща, които са извън неговите интереси и не го застрашават непосредствено, той казва: „Зная ги аз тия работи!“ Тук пък чрез „знанието“ той изразява пълно пренебрежение към него, а и убеждението си за непотребност на знанието“ (*пак там*). Българинът брани своето и се пази от чуждото. Това го прави боязлив, завистлив, присмехульник и одумвач — „той не допуска и у другите възможност за познавателно отношение с добро намерение. Затова и спуска димна завеса, която затваря пътя за познание и общение“ (*пак там*). Такава е и поезията му — обективна, с неизживяна епическа пластичност, с проста и силна образност, още природна, външна, без задълбочено субективно разглеждане. Дъщерята е тополя, воловете — синове, синовете — облаци и гълъби. В нея няма психологически терзания. Навътре в душата не се навлиза.

Българинът проклена и рядко благославя. Така го е научил животът. Кълне властници и насилници, близки и далечни, бранейки честта или доброто си. Кълне

водата, която отвлича имота или децата му, слънцето, което го жари, къдне дори моминската хубост, която е пагубна. „Почти цялото слово на българина е клетвено, убийствено и загробващо човека. А из него като ружите и синята метличина в нивите звучат със сила редките думи на надеждата и радостта“ (*Проклинаме и благославяме*).

Българинът възхвалява или отрича, въздига в небесата или хвърля в ада. В този смисъл е себичен, липсва му мяра. Увлечен по нещо, „става по-католик от папата“, намразвайки нещо, което не му допада или не разбира, го отрича изцяло, за него то не струва нищо. „Може да отрече със същата леснина, както и да възхвали, но не може да направи и едното и другото, което е в същност изкуството. Това прави Шекспир. Единствено той го прави вдъхновено, безмилостно, могъщо и жертвено едновременно. Ние нямаме тази мяра. Ние псуваме ожесточено или хвалим до втръсване“ (*От свободата до...*, с. 106).

Особено ме вълнуват трима герои, казва Бешков: чистият Том Сойер, трогателният Дон Кихот и мъчителният Бай Ганьо. Трудно може да се намери подобро определение. Бай Ганьо е наистина мъчителен. Той е и литературен образ, и жив герой, плод на конкретно-историческата обстановка след Освобождението и изразител на някои мътни страни от българския характер. Нещо повече, Алеко е предусетил бъдещето на Бай Ганьо, описал го е в началото на пътя му и неговият герой побърза да си отмъсти, надявайки се, че с това ще скрие истината за себе си. Но истината не може да бъде скрита, поне не трябва. Всеки носи по нещо от Бай Ганьо у себе си и единственият начин да се отърве от него е, като го надживее. „Рождението на Бай Ганьо е едно очищение на самия Алеко, което прерасна в жертва. Алеко, като се освободи от Бай Ганьо, освободи и нас от него“ (*Мъничкото условие: да не губим чувството за срам*). „Бай Ганьо не е измислен литературен герой, не е и символ, а един действителен човек от плът и кръв; между прочем — една политическа издънка на робството и злонравие — убиец, когото прокурорът не може да улови, тъй като Бай Ганьо е и прокурор, и на власт, и в опозиция...“ (*Двубоят Алеко — Бай Ганьо*).

Но всеки народ има освен сенчести и светли страни в характера си. Всеки народ има герои, които по особен начин са израз на най-доброто в него, стават еманация на духа му. Дългите години на мъки и страдания, на кръв и опустошение родиха и своите смели синове, заели места в пантеона на нова България, измили срама и униженията, венчали се със смъртта, за да бъде утвърден свободният живот. Те са нашите герои, нашата гордост и обект на преклонение. Те са символите на възвишеното и доброто, на себеотрицанието и саможертвата. Човек трябва да има живо и силно историческо чувство, усет за великото и поетичното, за да може наистина да проникне в същността на подвига на тези герои. С въодушевление и преклонение, по бешковски сбито и силно са написани кратките есета за Ботев и Димитров, словата за Левски. „Без Ботев няма България! „На тая робска земя“ той стана небе, което я огрява и оплодява — самата нея и свободния дух на тия, които я работят.

Той не пожела да направи повече, защото наистина няма по-велико от това — да оплодиш народа си, да превърнеш въздишките му в стих, плача му — в песен и страданията му — в подвиг и саможертва!

И в най-облачните и бурни дни българската земя ще има своето слънце — Ботев!“

Ботев е поезията и революцията, единството на словото и действието. Времето все повече ще го възвеличава, потомците все повече ще го въздигат. Младостта и отричането от земното му осигуриха безсмъртие, той дойде да ни освободи, а направи всички ни свои роби с непостижимостта и величието на подвига си. „Ботев при онемялата и заглъхнала земя на дедите ни, насели я и я ожени за веко-

вете, изяви българския човек, даде му път за изминаване, определи съдбата му и мястото му в света и историята, а с това го направи смислен за самия него и задължителен за другите народи“ (*Ботев*).

Ботев е словото на революцията, а Левски е истинският ѝ апостол. Ботев е политик и като всеки политик има своите илюзии, опиянява се от страстта на словесната полемика, той „се съпротивяваше на собствената си интуиция, която му подсказваше, че накрая ще изтене от своите. Това е интимният край на политическото начало.“ Левски не полемизира, той знае и носи свещеността на своята мисия, пророк и светец едновременно, който „вярваше в своето изповедание“. Левски най-пълно от всички се сля с народа си, носеше в сърцето си вековете натрупана мъка и страдание, по християнски се обрече на кръста на свободата, отказа се от всичко земно и чист и свят я изкупи. „Левски говори за политическо управление на България, за република, а казва: „Чиста и свята.“ Това не е политическа, а морална мярка.“ Затова той е апостол. Той се отдаде на България, обикаляше безспир селата и паланките ѝ, будеше своя народ и го водеше към новото, към свободата. Неговата вяра беше свободата, а той беше най-добрият ѝ посланик. Той се превърна в символ на нова България, която виждаше преди другите, макар и да не можа да я дочака. „Затова всички останали са герои и мъченици на изкуплението, а той — единственият *Апостол*! Не зная чия уста първа изрече тази дума, кой в божествено озарение с една дума каза всичко. Стигането до библейския ѝ смисъл е във възможностите само на един неопорочен народ — без дори да е чел Библията! Така той покри цялото човеческо време чрез един свой син!“ (*Разговори*, 2, 48).

Историята продължава, животът тече, борбата не спира. Всяка епоха създава своите герои, хората, които най-пълно отразяват истинските движещи сили, които стават техни водачи и се обричат на свободата и бъдещето. Такъв за Бешков е Георги Димитров. Истински народен вожд, произлязъл от народа и живял за него, осъзнал историческия момент и показал пътя на спасението и свободата. Малка е България, но ражда велики синове. По времето, когато фашизмът, тая най-черна и опасна ирационална стихия, се готвеше да помете света, да унищожи всичко човешко в него, се появи Димитров, огненият пророк на епохата, за да обедини всички демократични сили, да покаже опасността и пътя на борбата. „И в първата неизбежна битка на арената, пред очите на смаяния свят, се втурна един българин без паспорт — като Давид с прашката си — и хвърли съdboносния камък в челото на Голиат.“ „Цялата земя се превърна в страшен съд, в който той свърза своята съдба с тази на милионите. Това бе историческият предел!“ (*Огненият пророк*). В това е неговото безсмъртие и величие, като безсмъртието и величието на всички българи, посветили и отдали живота си на едно благородно дело — най-святото нещо на този свят.

IV

Искуството за Бешков е истинската дейност на духа. Човек не може да живее без изкуство. Развитието на науката, техническите открития тласкат живота напред, улесняват го или го застрашават с изнамирането на модерни оръжия. Човек овладя атома, но създаде и атомната бомба. Науката и техниката сами по себе си са инструменти за овладяването на света, но те трябва да бъдат морално управлявани, регулирани, трябва да влизат в потока на хуманното. Такава е целта на изкуството — да хуманизира живота, човешките отношения, да служи на доброто, на нравствения прогрес. Искуството не служи на себе си, това би било безпредметно, то служи на живота. Неговата сила е в разкриването на истината, в показването на явните и скритите язви на обществото, в разбул-

ването на тайната, в дешифрирането на загадките на битието, в показването на доброто. Такава е съзидателната и критическата цел на изкуството.

Природата на изкуството е субективна, творческа. Изкуството според Бешков не е просто подражание на обективния свят. То се съобразява с него, наподобява го, но не буквално, фактологически, а по дух. То се изгражда по закона, по който е създаден светът, но го е снело в себе си, изпълнило го е с нови функции и перспективи. Затова е „над закона, който променя обективния органичен свят. То е извършило и отменило в себе си промените и с живота в себе си е влязло в свободата. Затова то освобождава и нас — става вечна радост и спасение, докато ние сме тлението, промените и смъртта“ (*Изкуство, свобода, присъда*).

Изкуството черпи от действителността, взима от нея факти, те са неговият строителен материал. Но тези факти още не са изкуството, то има своя истина. От една страна, изкуството одухотворява факта, пренася го в по-висша сфера, прави го част от духовното и с това надживява неговата реална природа, като го идеализира. От друга — внася нов смисъл във факта, вече художествен, творчески, фактът става част от замисъла на твореца, получава нови функции и значение. „Това е и задачата на изкуството: да отдели истината от факта, да намери и създаде форма — трайна и нетленна. И доколкото фактът се съдържа в истината, той ще заживее в нейната нова форма и няма да погине. Изкуството, претворявайки фактите в истини, отменя естествената им смърт. . .“ (*Факт и истина*). Каквата е разликата между факта и истината, такава е разликата между живота и изкуството (*Изкуството*). Реалните персонажи в Бешковите рисунки и карикатури — селяни и граждани, клюкарки и сплетници, политици и богаташи — стават морални и характерологични типове, единичното става общо, емпиричното — духовно.

Бешков е карикатурист — повечето от неговите мисли за изкуството са мисли за хумора, смешното, карикатурата, изкуството на карикатуриста.

Човекът е политическо животно, но и животно, което се смее. Смехът е неговата отличителна черта. Само човекът се смее. Без да прави теоретически разграничения между хумора и смеха, Бешков определя смеха като човешко състояние, което обаче зависи от някаква обективна промяна в нещата. „Но за да се смее човек, трябва да е видял една неочаквана промяна в реда на нещата, в нормалния за него ход на събитията. Ако той няма установени представи и мерки за света, той ще остане чужд за промяната, за изненадата; следователно — и за смеха. Когато група хора или цялото общество има установени представи, понятия и мерки, всяка неочаквана промяна ще предизвика изненада и смях у цялото общество“ (*Карикатурата*). Смехът в този смисъл е социално, исторически обусловен. Това, на което сме се смели вчера, днес може да не предизвиква смях. Смехът като човешко достойнство е вечен, но като конкретна проява е социално-исторически зависим. Чрез него обществото се прощава най-безболезнено със своите илюзии.

За Бешков хуморът е върхната точка на служене на обществото — рожба на общественото развитие и негова върховна съдебна инстанция. С всичко може да се отегчи и разплаче човекът, но да се разсмее — само с истината и с мъдростта. Хуморът е една от най-човешките изяви. Той е критика на човека и обществото, критика хуманна, благородна, човеколюбива. Показва лошото зад доброто, но именно показва, а не заплашва и наказва. Така той е най-изчистената проява на любов. Злият не може да бъде хуморист. Хората сме като непослушни деца, все искаме повече от това, което имаме, водени от страстите и амбициите си, лъжем, преструваме се, едно говорим, друго вършим — хуморът е най-добрият път да се разкрие и ако може, да се надживее тази игра — по същия такъв едновременно детски и мъдър начин.

Хуморът е истинска обществена необходимост, признак на цивилизованост. Където го има, там има и свобода. Хуморът е умереност и затова е мярка на съществуване. Той отрича крайното като опасно и неразумно, като престъпване на границата. Показва интелигентност и разбиране на човешката природа и човешките отношения. Злото може да се поправи и с добро, това е по-разумно. Ако злото се унищожава със зло, то пак ще породи злина и така до края, до затворен кръг. Хуморът поправя, разбира и прощава. Един народ, за да се развива в социално и духовно отношение, има нужда от хумор. „Сервантес, Шекспир, Дикенс, Молиер, Марк Твен и Гогол — тези шест души са гарантирали съществуването на цели народи. И ние имаме своите майстори. Вазовият хумор например е прекрасен... (От свободата до... Хуморът—обществена необходимост).

Хуморът е свобода на мисленето и извата и затова е най-близко и до истината, и до свободата. Ако истината и свободата са най-съществените неща, околното се движи животът на човека, то хуморът е най-добрият инструмент те да бъдат постигнати. Ако познаването на истината прави човека свободен, разкриването същността на нещата чрез хумора е най-късият път до свободата и истината. Хуморът е „най-прекият и кратък път между свободата и истината“. Само народ, който не е създал хумор, не е подигрурил правото си на съществуване. „Българинът притежава много хумор, макар и малко грубоват. Образите на Кума Лиса, на Кумчо Вълчо, на Хитър Петър — са все победи на присмеха и остроумието“ (Защото съм поделил недъзите ви. . .).

За всеки истински карикатурист карикатурата е сериозна социална дейност. Чрез своята критика тя разкрива злото и порока, сочи недъзите и кризите в социалния живот. Така е и за Бешков. За да се правят карикатури, човек трябва да познава отлично механизмите на социалния живот, неговите движещи сили, характер и противоречия. А това е вече вид мироглед. Карикатурата се движи от лекия невинен хумор и дружеския шарж, през сериозния присмех и сатирата, до пълния унищожаващ и убийствен сарказъм и с това изразява позицията на своя автор. „Карикатурата, която се прави, за да ни грабне и включи в себе си, а не да я съзерцаваме, по това именно се отличава от нормалната рисунка — по своето съвсем друго пространствено разрешение. Тя не осакатява формата, а променя законите на виждането. Тя е мироглед. А само она може да промени закона, който добре го познава“ (Александър Божинов).

Основен за карикатурата е диалектическият принцип (Карикатурата). Да види зад едното другото, да разкрие зад сериозното и надутото смешното, да покаже зад възвишеното низкото, да открие зад привидното истинското. С това тя е съд над обществото и неговите пороци. Но съд по-особен, който не наказва, а показва, който превръща факта в истина и истината в изкуство. За да облекчи участва на съдения, от милост и състрадание карикатурата загрозява себе си. Кой съдия прави това? „Без това жертвено самозагрозяване, колкото и да е справедлива, карикатурата е грозна, зла и неприятна. Тя се превръща в пасквил, в клевета. Как Чарли Чаплин можеше да отрече Хитлер, ако не беше направил себе си по-смешен от него?“ (Защото съм поделил. . .). Карикатурата е най-благородната, най-почтената война, която човечеството познава, война без убийства и кръвни жертви, война на духа срещу всички прояви на злото. Тя е политическа дейност, така както човекът е политическо животно. А най-успешна е тази политическа дейност, която по мирен път променя обществото, изхвърля старото и отживялото и налага новото и перспективното. Такава е задачата и на карикатурата.

Българската култура не познава друго явление като Илия Бешков. Художник-карикатурист и мислител, моралист и мъдрец. Да, мъдрец, колкото и тази дума да е неопределена и многозначителна, защото неговото слово, кратко и афористично, дълбоко и на места недоизяснено-многознач-

по, е слово на мъдрец, слово, което респектира с вътрешната си сила и скрита обемност, с потенциалната си духовна енергия и със своята недоизказаност. Ако мъдростта е склонността и способността не само да се разбират законите на живота и неговият смисъл, но и да се спазват като поведение и житейско и художническо умонастроение, то Бешков е мъдрец. Критикуващ и разбиращ, поучаващ и опрощаващ. Човекът въпреки всичките му злини и неблагодарности е дете и най-доброто отношение към него е също като към дете — строго, но и меко, привидно заплашващо, а в същност опрощаващо. На това са способни само големи сърцеведи и хуманисти като Бешков.

В един от записаните *Разговори* (66) Станислав Сивриев съобщава за полуговитото-полуистинно признание на Емилиян Станев, че Бешковото слово е силно и точно като писателско: „Добре, че Бешков не реши да става писател. Хич нямаше да ни е лесно!“ Какъв писател е могъл да стане и дали е искал това, е трудно да се каже. Но истината е, че Бешков е не само майстор на словото — в последна сметка и майсторлъкът се учи, — за Бешков словото е кумир и истина на света. Словото е истината на нещата, истински човешкото и божественото. Ако има нещо божествено у човека, това е словото. То го отделя от природата, чрез него той властвува над нея. Нищо не става в света, ако не е изречено, казва Бешков. И не само защото в началото бе словото. Начало би могло да бъде и нещо друго, но човешкото начало е словото. Нещо трябва да се появи и разпространи, да премине от сетивното в духовното, за да стане слово, да се узакони. След това, както освобожденият от бутилката дух, да тръгне по света и светът да бъде негов. Това е словото и такава е неговата сила. И изкуството, неговата любима карикатура, се стреми към словото. Служи си със средствата на сетивното изображение, но се осланя не по-малко и на словото. Бешков ги вля едно в друго, съедини в чудесна сплав рисунъка и *словото*, за да служи на истината. На нея посвети живота си, делото си на художник и мислител, моралист и човеколюбец.

ЖАНРОВИ ТЪРСЕНИЯ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ ДИАЛОЗИ

МАРГАРИТА БРАДИСТИЛОВА

Българското културно възраждане в своята дълбока същност е диалектически процес. Вниманието към човешката личност, към нейните болки, скърби, вълнения и тревоги добива широк обществен резонанс във възрожденските диалогични произведения. Хуманитарното възрение в тях се преплита с новите задачи на българското Просвещение.

Авторите на повечето възрожденски диалози използват говоримия народен език, който се отличава с необикновена живост на изказа. В произведенията говорещите страни са рязко дистанцирани. Предпоставената теза клони към своята антитеза, което поражда известно словесно действие. Отделни произведения се отличават с нарастваща постепенно динамичност, а градацията в открояващия се конфликт създава известно драматично напрежение.

В българските възрожденски диалози се оформят главно два отделни вида: гражданско-публицистичен и школко-просвещенски. Началото на публицистичния диалог през Възраждането поставя Неофит Хилендарски-Бозвели. В старинната форма на плаحوвете той влива ново по дух съдържание, поставя национално-политически проблеми, разработва определена гражданско-патриотична тематика, издига смели тираноборчески призови. В образите на героите рационалната персонификация е съчетана с абстрактно-безлична характеристика. Авторът използва директността на публицистичния израз. Неговите диалози: „Разговор на любородните“, „Здравого разума разговор“, „Просвещений европейец, полумершая мати Болгария и син Болгарии“, „Плач бедния мати Болгария“, „Любопитнопростий разговор“, „Въпрос любородного в Бесарабии рожденного мати Болгарии сущего сина“, „Разговор с един бесарабски българин“, „Кратки въпрос препростаго болгарина и ответ премудрого грека-духовника“ и др.¹ са темпераментен отклик на непосредствените обществени нужди, наложени през периода на борбите за независима национална църква през Възраждането. Движението на естетическото съзнание при диалогичните произведения на Неофит Бозвели се извършва главно по линия на патриотичната насока. Големият родолюбец приближава миналото към настоящето, акцентувайки на съвременната политическа народна участ. Народността у Неофит Бозвели не се свежда само до „избиране на предмети от отечествената история“, както изтъква А. С. Пушкин, разглеждайки възникването на народната руска драма,² а до едно по-широко тълкуване на националния въпрос.

¹ Вж. СБНУ, XVIII, С., 1901. И. п. Георгиев. Материали по църковната борба. Архив на Н. Бозвели. — Сб БАН, XIV, 1921 г.; М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. С., 1942; Неофит Бозвели. Съчинения. С., 1968, и др.

² А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в 10-ти томах. Изд. 2-е. Т. 7. М., 1958, с. 213.

При диалозите на Н. Бозвели формата на творбата според Ст. Таринска е „твърде чудновато, своеобразно съчетание от литературните форми, които Н. Бозвели владее: писмо, проповед или реч, диалог“³. Почти всички диалози съдържат определена антифанариотска тенденциозност. Основната проблематика идейно е подчинена на просвещенската концепция за национална духовна независимост. Извоюването на политическата независимост е борческия идеал, който вдъхновява и ръководи действията на българския патриот. Н. Бозвели обаче никъде не встъпва в открит конфликт със султана. Напротив, подобно на Софроний Врачански авторът се явява като плутовски герой в известни диалози (например „Въпрос любороднаго сина“ и др.), който иска чрез хитрост да победи фанариотите. В други диалози, като „Просвещений европейц, полумершая мати Болгария и син Болгарии“, той бърза да подчертае своята лоялност. Един от героите, добил символичното прозвище просвещений европейц, вярва, че след като разбере причините за своето положение, тя — Мати Болгария ще се изцери — „благодарение Богу и Султану ще въздаде“. Но това е само фраза и умела маскировка на основния идеен замисъл в творбата. Пряко изъвеното социално отношение на българския възрожденец и борческата насоченост на диалогичното произведение преминават в пламенен зов за открита разправа с тираните: „Тия безбожни пребеззаконни татарски порождени, беломорски чапкъни, заедно сос погърчените техни едномисляници чорбаджии трябва да се изкоренят из материте богодаровани дворове.“ Директният призив за действие надхвърля просвещенския замисъл на диалога.

Наред със съвременните тираноборчески проблеми в диалогичното творчество на Неофит Хилендарски-Бозвели възниква въпросът за историческото минало на България. Подобно на Паисий Неофит се гордее с историческата слава на своето отечество и хиперболизира националните достойнства на българите. Съприкосновението със спомена за героичните подвизи ражда сили и утеха, воля за борба и надежда в доброто бъдеще. Както в „Просвещений европейц, полумершая мати Болгария и син Болгарии“, така и в „Плач бедная Мати Болгария“ главната героиня е централен алегоричен образ на измъчената персонифицирана майка-родина. Тя е „бедствующа, смертоносно наранена, пустинно водворена горлица, воздержна постница, многострадална страсотерпица, великомученица, доблестна, целомудра и превожделенна“. Авторът употребява двусложни и трисложни епитети, „смес от архаични форми“ и „говорима реч“, за да засили „силата на ефекта“, според М. Арнаудов.⁴ Образът на главната героиня е трагично въздействащ. Той се среща и в някои гръцки, украински и сръбски диалози. Това дава основание на Иван Шишманов да изследва подробно „изворите“ на „Мати Болгария“ и да посочи конкретно приликите и разликите в тези диалози.⁵ В гръцките диалози Елада се явява като млада жена, майка и хубавица, великолепа, величествена, макар и „опърпана, покрита с рани, потънала в сълзи, окована“. В славянските диалози: „Слезами же Болгария нещастие лета 1374 збывшее ся оплакивает“, написан от Йован Ст. Попович (1825), „Мати Сербии и син Сербин“ (1815) от неизвестен автор, „Плач малой Руси“ и „Лямент Украини“ — образът на майката-родина е също стара майка, както в българските диалози на Неофит Бозвели. Според Иван Шишманов тази „промяна“ на хубавата млада жена в стара майка е „интересна и за демонсихолога“, като отговаря „тъй добре на особено нежните и дълбоко патриархални чувства на славянина за тая, която го е родила“⁶.

³ Н. Бозвели. Съчинения. С., 1968, с. 28.

⁴ М. Арнаудов. Неофит Хилендарски-Бозвели. Т. 2. С., 1971. с. 468.

⁵ Ив. Шишманов. Изворите на Мати Болгария. — Сб БАН, 1926, кн. 21, с. 498.

⁶ Пак там, с. 399.

Образът на Мати България в диалогичното творчество на Неофит Бозвели е дълбоко затрогващ и драматично въздействащ. Нейните вопли „разкъсват от жалост“ сърцето на сина-патриот. Всяка отделна реплика, всеки слог са дълбоко изстрадани и преживяни. В повечето диалози авторът е прототип на главния герой, който изпълнява ролята на водещото действащо лице. Своята съдба Неофит Бозвели вижда неотделима от всенародната участ, а ролята на народа — основна движеща сила в историко-социалния процес. Богатството на идейната проблематика усложнява художествената форма на диалозите. Ярък пример в това отношение е „Любопитнопростий разговор“ (написан в 1843 г. според М. Арнаудов,⁷ а според Б. Ангелов — в 1833 г.⁸). Пълното заглавие на диалога създава представа за неговото съдържание: „Любопитнопростий разговор некоего в инороджавство рождена и отхранина сущи Матере Болгарии Сина и Любородца, сос неколцина от разни области из Турецкого державство болгари, за как преминуват в Турецкото державство болгарите и в какво состояние и благочестие ся нахождат.“ Произведението се различава по своето триактово деление. Действието се развива извън пределите на родината. В чужбина пристигат търговци, които се срещат със сина на Мати България — любородецът. Той ги разпитва за своето отечество, а те му описват „достоплачевната трагедия“ на народа. Около тази сюжетна конструкция на диалога, опростена от разказите на действащите лица, се очертават конфликтните групировки. Авторът сполучливо използва речевата характеристика, опитвайки се да предаде своите положителни герои като представители на определена социална група, а именно зараждащата се прогресивна за времето млада буржоазна класа. Според Г. Гачев „Любопитнопростий разговор“ е „върхът на тенденцията към обективно изобразяване“. Цитираният учен правилно отбелязва, че „... вместо рационалистичен диалог, изграден върху силогизми, тук имаме непринуден разговор, изграден върху жива ситуация“⁹. Публицистичният патос в диалога непосредствено преминава в сатирично изобличение. Социалната насоченост е разкрита чрез определена директност.

В диалога „Въпрос любородного сина“ (1840—1842) авторът включва представители на различни слоеве от българското население. Героите разказват за злодеянията и безчинствата на поробителите. В духа на просветителските традиции Неофит Бозвели зове българите да разкажат за теглата си пред турското правителство, надявайки се на „султанскому милосердию“. В публицистичната форма на диалога авторът поставя проблема за изселването на българските семейства извън пределите на родината. Както е известно, тези изселвания предизвикват горещите протести в редица пламенни статии на Г. С. Раковски, който ратува за запазване целостта на нацията. Позицията на Неофит Бозвели не се различава по същество от застъпваната теза на „идеолога на българската национална революция“. В диалога „Здравого разума разговор“ (1844) вземат участие две действащи лица: Любомир и Драгомир. И двамата са образовани българи, завършили в чужбина. Героите действуват в духа на тъй често призоваваните „сущи синове любезни“ на Мати България. Те са запознати с историите на „разните народи“, прочели са и българските „ръкописни царственици“. В духа на Паисий авторът разкрива историческите причини за духовното и политическото заробване на България. Възниква нравственият проблем за „несогласие българское“, така популярен в историографската книжнина през Възраждането. Неофит Бозвели засяга причините около премахването на Търновската патриаршия. В историческия факт авторът вижда задълбочаване нещастieto на народа. Дидактиката в публицистичната форма на диалога съжителствува с

⁷ М. Арнаудов. Неофит Хилендарски-Бозвели. С., 1930, с. 47, 744.

⁸ Б. Ангелов. История на българската литература. Т. II. С., 1933, с. 73.

⁹ Г. Гачев. Ускореното развитие на културата. С., 1979, с. 220.

рационалистичното начало, заложено още в самото заглавие: „Здраваго разума разговор“. Дори в последния недовършен диалог, в който с документална точност са предадени страданията на народа и автора, подложен на нечовешки жестокости от страна на фанариотите, будното гражданско чувство се налага. Като действащо лице е въведен Григорий* — ученик на прочулия се из пределите на страната поборник за българската кауза. Под непосредственото въздействие на своя „старец“ ученикът проявява интерес към културното наследство на българите, към тяхната национална история. Григорий изявява желание: „Аз утре ще пиша няколко рубли на калугерите, обаче сос туй условие — . . . един месец да седа в М. (анастира) да прегледам стари на кожа писани книги и колкото намеря в тях потребно да го препиша. . .“¹⁰ Макар и физически немошен, Неофит възторжено подкрепя книжно-просветните занимания на своя послушник. Трогателна е книжовната ревност на пламенния родолюбец.

В целокупното си диалогично творчество Неофит Бозвели с публицистична страст издига глас на протест срещу асимилаторските попълзновения на гръцките фанариоти, бори се за съхраняване на българския дух и народностно съзнание. В неговите диалози няма мистика и религиозен трепет. Те са писани с ясното съзнание за националната значимост на делото, на което великият патриот посвещава своята дейност и отдава своя живот.

Диалогичните произведения са написани с живо чувство. Тяхната основна цел е възбуждане на националното съзнание. Със силата на словото директно се воюва срещу враговете на българската народност, които унищожават българската книжовност и паметниците на българското минало.

Непосредствено след Неофит Бозвели публицистичните форми на диалога се развиват в творчеството на Г. С. Раковски. Тясната връзка, която съществува между тези две големи личности на Българското възраждане, очертава известна приемственост във формирането на диалогичния жанр. Диалозите на „идеолога на българската национална революция“ качествено се различават от тези на Н. Бозвели. Реформистката програма на църковната борба става тясна за революционния дух на Г. С. Раковски особено след небивалото по размах националноосвободително движение, което обхваща страната след Кримската война (1853—1856). Като реален изход за българския народ назрява идеята за национално освобождение. Организаторът на знаменитата „Българска легия“ прокарва този епохален въпрос в целокупното си творчество. Неговите диалози са посветени на идеята за освобождение на българския народ.

В диалогичните съчинения далновидният политик си дава среща със страстния водач на българското националноосвободително движение. Паисиевото романтико-героично отношение към миналото прониква ярко и осезателно, с тази разлика, че „основоположникът на четническата тактика“ внася в своите творби значително нови исторически данни, резултат от шателното търсене и ровене из различните кътчета на страната и чужбина. Въпреки че идеализира фактите и „надхвърля“ рамките на обективността, неговите диалогични произведения въздействуват с патриотичния жар на тираноборческите идеи, залегнали в тяхната основа. В публицистичната форма на диалозите: „Живописец и зрител“, „Китайският цар“, „Изструпеният дервиш или Възстачият въпрос“ и др. политическата пристрастеност става важна определяща черта. Изобличителният патос се концентрира в сферата на националнополитическата проблематика, а директността на публицистичната деловитост изключва психологическите лъкатушения в съдбите на героите. Активността на динамично наситената мисъл се свързва с борбения патос на революционното движение. Ди-

* Известният по-късно русенски митрополит Григорий Доростоло-Червенски, у когото остават ръкописите на Неофит Бозвели.

¹⁰ М. А р н а у д о в. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 215.

логът „Живописец и зрител“ (1854) е печатан за първи път в „Българската дневница“ (бр. 15, 2. IX. 1857). Той е интересен със своята форма на директен спор между разговарящите страни. Наситен е с публицистична острота. В него авторът ратува за реалистично и разбираемо от народа изкуство. По всяка вероятност произведението е преводно. Следващият диалог, поместен пак в „Българската дневница“ (бр. 16—18, 9 и 23. X. 1857), е озаглавен „Китайски цар“. Г. С. Раковски използва алегорията като изобразителен способ за внушаване на основната идея. Предмет на сатирично изобличение в диалога е Виенският конгрес от 1814 г. Като главни действащи лица в произведението се явяват руският цар Александър, пруският кайзер Вилхелм и офицерът Василев, който се провъзгласява за „китайски цар“. Диалогът е изграден върху похватата на „узнаването“. Василев не познава руския цар Александър и оттук произтича комедийните обрати в неговото поведение. Неочакваната „депеша“ слага край на сатиричното недоразумение. Според М. Стоянов диалогът „Китайски цар“ е превод.¹¹

Най-значителното оригинално диалогично произведение на Г. С. Раковски е „Изступлений дервиш или Восточний въпрос“. Диалогът е написан през 1858 г. в Одеса, а отпечатан през 1884 г. в Пловдив. В ярката публицистично-памфлетна форма на диалога е развита основната политическа идея на автора за неизбежната гибел на прогнилата Османска империя и освобождаването на потиснатите народи. Идеята е изведена чрез въвеждане на известни исторически личности като действащи лица в диалога — султан Махмуд II („преобразовател“ на Турция), Рашид паша (поддръжник на реформите от 1839 г.), Юсреф паша, Хюсеин паша, Тахир паша, Фети Ахмед паша, които сами разкриват безизходната на съвременната Османска империя. Налице е автобиографичен момент. Като главно водещо лице участва преоблеченият като дервиш от бекташийската секта автор.

Още в предговора към своя диалог Г. С. Раковски повдига наболения източен въпрос, предмет на много негови публицистични статии, като заявява: „А колко за онези, що тълкуват Восточният въпрос и разновидно мъдруват за Турска в Европа държава, ние в отговор им обнародваме настоящее описание, под заглавием „Изступлений дервиш“, в което се описва с най-голяма вярност и точност днешное турско състояние и негово мнимо преобразование от времени султан Махмуда, даже до смерти Рашид паши.“¹² Г. С. Раковски декларира „верността“ на описаните събития и стремежа към документална точност. Той се обръща към „господиновици европейски писатели, кои пишат да заслепят цял свят и да представят Турция просветену миру аки человеци, напредующи в образование, сходно днешному веку и съобразно желания Европы, а с том да побудят внимание сил за самостоянное обуржение Турского царства!“ Авторът на диалога откровено заявява, че „того гнилого тела, ка напусто ся труди обрзована Европа да излечи“ е осъдено на вътрешно разложение и гибел.

Действието в диалога „Изступлений дервиш или Восточний въпрос“ се развива в Истанбул, край тракийския бряг, на който в Долма Бахче се намира турско кафене, разположено на „висока веселовидна урва по азиатскому начину“. Оттам се открива чудесна гледка към Златния рог и Мраморно море, на която „изисканите“ европейци се възхищават. Те коментират „восточний въпрос“ и съжаляват за скорошната смърт на Рашид паша. Техният разговор е подслушан от един „дервиш на бекташийската секта“ (това е самият автор), който се подсмива и е готов да се намеси в разговора. Европейците го забелязват, питат го дали разбира френски и защо се подсмива на техния разговор. Тогава дервишът им казва самата истина: „Чудно ми ся види и удивлявамся, ви европейци, обра-

¹¹ Вж. М. Стоянов. Възрожденска книжнина. Т. 1. С., 1957.

¹² Диалогът е написан през 1958 г. в Одеса, а отпечатан през 1884 г. в Пловдив.

зовани и учени човеци да мислите тако за Турскоє царство и за Рашиѣ паша. . . чловеку кой в сичкия си живот освен зло друго нищо не е струвал.“ И дервишът започва своя иронично-язвителен разказ. Преди „една неделя“, като се напил с хашиш, той се пренесъл на „онзи свят“. Там среща сенките на султан Махмуд, Юсреѣ паша, Хюсеин паша, Тахир паша, Фети Ахмед паша, Рашиѣ паша и предава техния разговор за османската държава и нововъдените преобразования. Разиграва се интересна сцена, в която участвуват Махмуд II и Рашиѣ. В своя монолог султанът изповядва как е изпратил своя министър в Европа „да изчерпа всяко знание“, как се е грижил за своята държава, но в същност е гледал собствения си интерес и лична полза. Интересува се за сина си-Меджид и най-вече „как отива нашия турско царство“. Монологът на стария султан се прекъсва от коментара на дервиша: „Ах, тоя кръвник Махмуд! Колко мюсюлманска кръв е пролял!“ Отговорът на Рашиѣ е пропит с болка и ирония. Той разкрива външните резултати от въвеждането на прословутите реформи, незасегнали вътрешната структура на деспотичната и тиранска държава. Рашиѣ описва потресаващи картини на корупция, разврат и пагубна „разкошност“ сред управляващите кръгове. Махмуд прокобява пропадането на Османската империя.

В своя печален монолог министърът засяга редица политически проблеми—отношенията на Англия и Австрия към разлагащата се отвътре империя, продажната роля на Дивана, въпроса за Патриаршията (авторът разглежда въпроса за похитената от фанариотите Българска патриаршия) и пр. В разговора се намесва Хюсеин паша, който нарича фанариотите „най-лукави чловеци“, а Рашиѣ хвали българите, като ги нарича „най-славни витязи“. Той говори за „хайдушките чети“, описва храбростта на русите в битката при Севастопол. Явно е, че авторът тенденциозно разкрива образа на първия министър. Неспкойният дух на Г. С. Раковски се намесва, макар и чрез репликите на действащите лица, пряко в дълбоко вълнуващите го събития. Авторът постига своята основна цел—разобличаване лъжливата същност на реформите в Турската империя, останали само „бяла книга“. Публицистичният диалог на Г. С. Раковски е пропит от злъчна ирония, граничеща с чувството на гневен сарказъм. В него властвува страстното гражданско-политическо отношение. В „Изступлений дервиш или Възточний въпрос“ авторът се обръща към историята, за да разкрие истината за своето съвремие. Г. С. Раковски политизира диалогичната форма, прави я съзвучна с коренните исторически интереси на българския народ. Народностният принцип се превръща в ръководно начало, в силно оръжие срещу чуждия поробител и прераства в ново революционно-демократично съдържание. Директността на публицистично-политическите диалогични форми се свързва непосредствено с тираноборческите идеи на революционното движение.

Публицистичните диалогични видове получават ярки изяви в творчеството на Любен Каравелов (някои от диалогизираните фейлетони, поместени в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ върху страниците на в. „Свобода“ и в. „Независимост“¹³ и Хр. Ботев: „Един нотабил“ (в. Тъпан, г. 1, бр. 3—5, 20—30 март и 10 апр. 1869), „Една учебна комисия“ (бр. 6, 2 апр. 1869), „Тактиката на богослужението в тукашната българска камера“ (бр. 8, 27 юли 1869), „Китайска комедия“ (бр. 14, 15, 16, 5 ноем. 1869 и 13 ян. 1870) и др.¹⁴ При някои от техните диалогични произведения получава самостоятелно развитие жанрът на публицистичния памфлет. Други прерастват в по-сложни диалогични форми — сцени, — обогатявайки възрожденската драматургия. Но що се отнася до приемствеността в художествената форма на публицистичните сатирични изяви в широкия спектър на диалогичния жанр, значението на диало-

¹³ Вж. Цв. Унджиева. Възрожденски фейлетони. С., 1968, с. 2.

¹⁴ Вж. Христо Ботев. Съчинения. Т. III. С., 1950.

зите е безспорно. В този аспект особен интерес представлява Ботевото произведение „Седянка или вечерни разговори между букурещката нотабилна тайфа (в дядо Владиковото теке)“.¹⁵ По своята композиция произведението представлява отделни диалози-сценки, сложно обединени от комедийната форма. Основният сюжет е взет от съвременната действителност и носи злободневен характер. В центъра на изображението застава спорът около устава на Българското книжовно дружество. Авторът критикува отношението на „старите“ и тяхната идейно-политическа ориентация от революционно-демократични позиции. Диалогичната форма се обогатява с неподправената свежест на комедийното изображение. Сатиричното изобличение съществува паралелно с тираноборческия патос. Реалистичните елементи се свързват органично с революционната призивност на демократичните Ботеви идеи.

В диалогизирания сатирически памфлет „Политически разговор“ се появява интересният образ на Хитър Петър. Той идва направо от фолклора и се среща в редица възрожденски диалози.¹⁶ Хитър Петър е винаги остроумен и находчив в отговорите си. В диалозите действащите лица се обръщат към него с въпроси. В „Политически разговор“ Хитър Петър твърдо заявява: „Ний никога няма да се освободим с политика, ами с търнокоп, брадва и мотика.“ На страниците на в. „Тъпан“ се срещат кратки публицистични диалогични престрелки. Например: „Отец Панер: Я слушай бе, кир Хачо, когато се освободи България, кой ще бъде филан цар?“ „Хачо: „Ха, ха, ха! Кой! Виж му ума, па му крой аба. Секи знае, че аз ще бъда цар, защото имам пари, а който има пари, той има и ум, и наука, и сичко.“¹⁷ Някои диалози са построени във формата на силогистични разговори. Полемиката в „Разговор между двама българи за уставите на книжовното дружество. Един учен и един недоучен българин“ се изгражда върху въпросите на „недоучения“ и отговорите на „учения“ за двата устава на книжовното дружество. Триактовото деление в публицистичния политически памфлет „Китайска комедия“ е ярко доказателство за търсената театрална форма на художествения израз. Действащите лица са рязко дистанцирани. Произведението се отличава с нарастващо сатирично напрежение, а градацията в открояващия се конфликт създава определена динамичност. В повечето диалози се използва говоримият народен език, който се отличава с необикновена живописност на изказа.

Подобен характер има произведението на Л. Каравелов „Сцени из домашния живот на нашите чорбаджии“.¹⁸ В него авторът постига завидна непосредственост на връзката между художествената правда и действителността, а действащите лица са наситени с ярки сатирични краски, социална характерност и национална самобитност. Л. Каравелов разкрива социалната неправда с борческа непримиримост и сатирична острота към чорбаджийството, очертавайки една качествено нова тема — темата за социалното неравенство и безчовечна експлоатация, утвърждавайки една съвършено нова възрожденска жанрова форма — сцена. Определеното наименование на произведението — сцена — тясно го свързва с националната театрална култура и същевременно дава зелена улица на прехода от диалогичния жанр към новобългарската драматургична форма.

Идеалът за политическо освобождение у представителите на различните социални прослойки сред българското население получава една или друга насока в зависимост от техните класови позиции и възгледи. Той се включва спон-

¹⁵ Тъпан, бр. 10, 20 авг. 1869.

¹⁶ Гайда, г. I, бр. 1, помества „Хитър Петър, голий Стамен и баба Каркациялка“; Тъпан, г. I, бр. 9 — „Разумный Радослав и Хитър Петър“ и т. н.

¹⁷ Тъпан, 10 авг. 1869.

¹⁸ Гайда, г. II, бр. 1—3, 21 юни — 11 юли 1964, подписът Л. С. Къртия се приема за псевдоним на Любен Стойчев Каравелов.

танно в рамките на едно национално-демократично движение, което става изразител на новите революционни възгледи на епохата. Фактът, че в диалогичното творчество на революционните демократи народността позицията преграства в открито революционна, е показателен. Тази линия ярко очертава идеята граница във възрожденския жанр. Българските революционери виждат страданията на народа, угнетяван и потиснат от господстващата класа. Не може да се отрече огромното им въздействие както върху формирането на социално-борческото съзнание, така и върху целокупния културен живот на българската възрожденска действителност. Хр. Ботев издига възгласи за „единния светъл комунизъм“ и „будущий комунистически строй на целия свят“.¹⁹ Идеята внушения на неговите диалози (сатирически памфлети) е свързано с неприемимост, тираноборчество и революционна призивност. Твърде често в неговото сатирично творчество диалогичната форма се обогатява с неподправената острота на публицистичната мисъл, а фейлетонното виждане съществува паралелно с динамиката на реалистичното изображение. В този аспект се открояват известни взаимоотношения в публицистичното съдържание на диалозите и драматургичния жанр през Възраждането. Техните общи идейни насоки на жанровите търсения се изявяват предимно в гражданско-патриотичната извисеност и националнореволюционната проблематика, в директния публицистичен патос, с който се разработва тираноборческата тематика и злободневните политически акценти на произведенията.

Сценичните разновидности на диалозите определено отправят изследователите към т. нар. „училищни разговори“, които са тясно свързани от своя страна с школския театрален модел на Възраждането. Те също имат свои ярки представители, в творчеството на които еволюират към по-значителни художествени форми. Школско-просвещенският вид във възрожденските диалози възниква в непосредствен контакт с репертоарните нужди на школския театър. В Скопие българският възрожденец Йордан Константинов Джинот представя за първи път със своите ученици сценични диалози в школския театър през 1848 г. Част от тях са отпечатани в „Цариградски вестник“. Най-значителните негови диалогични произведения са: „Минерва и девет музи и Остри меч се разговарят ради изгубена България“ (Цариградски вестник, г. III, 1852, бр. 53 и 54, 22 и 23 септ.), „Училище за децата — шест разговора между учители и петима ученици: Божил, Стоян, Цвятко, Драгой и Радослав“ (Цариградски вестник, бр. 62, 1851), „Училище и учени съест обичай в Долной Мисии или западной Болгарии“ (Цариградски вестник, бр. 93, 1852) и др. Джинот проявява интерес и към по-големи драматургични форми.²⁰

Диалогичното творчество на Джинот носи мощен патриотичен заряд, на който се подчиняват известните просветителски и класицистични тенденции в него. Например в диалога „Минерва и девет музи и Остримеч се разговарят ради изгубена България“, богинята на мъдростта и музите надаряват авторската родина с „всичко“ онова, което са „даруяли“ Европа — с плодовете на цивилизацията, просвещението и културата. Остримеч е персонифицирано понятие. Според някои автори той олицетворява надигащата се революционна вълна в България. Зад дидактичната форма на диалога, изпълнен с назидателни нравоучителни фрази и възторжена патетика, се открояват националното достойнство и самочувствие на българина, издига се идеята за славянска солидарност. Ярките образни решения се сливат с историческите познания и действителните визуални моменти в диалога. Появата на Минерва събужда удивлението на Остримеч. Пред очите на зрителя героинята облича „порфира“ и слага „клубок“

¹⁹ Хр. Ботев. Избр. произв. С., 1969, с. 169.

²⁰ Вж. М. Брадистилова-Добрева. Българската историческа драматургия през Възраждането. С., 1975.

на главата, взема в ръце жезъла-символ (с две преплетени змии) и пр. Театралната условност на школския театър се съчетава с абстрактната персонификация на някои от училищните диалози, която се среща, както видяхме, и в разглеждания по-горе публицистичен вид. Джинот продължава темата на Неофит Бозвели за майката-родина Мати България. Тя живее в „Тракия тучна“, „подунавие то българско“, „Македония“, „край Черно море“, „средиземноморието“. Македонският учител съчетава интересите към българската национална история с тези към античната древност. Като преводач проявява особено предпочитание към произведенията на старогръцката класическа драма. Неговите диалогични произведения свидетелствуват за голямата култура на своя автор. В „Сновидение или истиннословие“ (Цариградски вестник, г. В, бр. 51, 8 септ. 1852) се появява патриотичната фигура на Евтимий Търновски, обвелян с поетична романтична героизация. Той се обръща към „бракята мои българи“ с прочувствен монолог, бъдещ родолюбиви чувства. Джинот по подобие на Неофит Бозвели разработва жанра „тренос“, пише „Плач на скопското училище“ (Цариградски вестник, г. А, бр. 48, 18 авг. 1851), в който преобладава антифанариотската идейна насоченост. Диалогичните произведения на Джинот засягат и някои проблеми от сатиричен и битов характер. В това отношение те се приближават до диалозите на П. Р. Славейков. Например в диалога „Разговор или прави човек“ се поставя въпросът за мястото на нравствено достойния човек в обществото, за гражданския облик на родолюбца, за патриотичния дълг на българина. Разговорът се води от двама граждани — Благой и Драголюб — и един селянин. Насоката на разговора се дава от въпросите на гражданите. Благой се интересува какъв вид качества трябва да притежава „прави човек“. Те решават да питат един случайно минаващ по улицата селянин и от умните отговори на „селякот“ установяват, че в същност той е този „прави“ човек, когото търсят. Демократичната позиция на автора е съчетана с народността на принцип, продиктуван от нравствено-морализаторската дидактична идея. Освен Йордан Константинов Джинот представят със свои ученици диалози и Кр. Пишурка, Сава Доброплодни, Димитър Душанов, Рахила Барак — Душанова, П. Р. Славейков, Добри Войников и др.

Хр. Даскалов свидетелствува за органичната връзка, която съществува между създаването на школските диалози и просвещенско-театралната дейност на П. Р. Славейков.²¹ Видният възрожденец организира своеобразен „малък театър“ при славянобългарското училище в Трявна, в репертоарната основа на който влизат сценични изпълнения на училищни диалози.

Диалогичното творчество на П. Р. Славейков е изключително богато. Освен така характерните за неговото поетическо перо битови стихотворни етюди срещаме публицистични диалогични творби и сценични школки диалози. Творчеството на поета е типичен пример за връзката, синтеза и развитието на формите както в диалогичния жанр, така и за пътищата на преминаване от един вид към друг и оттука към значително по-усложнена драматургична изява във възрожденската книжнина.

Първият училищен диалог, подписан от П. Р. Славейков, излиза през 1857 г. Той е озаглавен „Баща и учител“.²² Сатиричното изобличение е насочено към родителите, които, робувайки на старозаветни схващания и еснафска ограниченост, пречат на своите деца да получат солидно образование.

Особено популярен през Възраждането е Славейковият диалог „Иван и Стоян“ (1852). В него П. Р. Славейков излиза от просветно-дидактичната тематика на школските диалози, за да навлезе в нравствено-битовата гражданска проблематика. Сюжетната схема на диалога е изградена върху противополож-

²¹ Училищен преглед, г. V, кн. 6, с. 450.

²² Нова мода календар за 1857, изд. Цариградски вестник, г. I, с. 76—78.

ните схващания на опонентите по проблема за женитбата. Иван е решил да се жени. Стоян го увещава да не бърза, понеже бракът донася непрекъснато изненади. Въпреки красноречивите доводи на приятеля си Иван заявява: „Мечка страх, мене не, ша зема Куна!“ Вторият вариант на диалога е разделен на две части. Първата част включва съветите на Стоян и решението на Иван, а втората — разочарованието на Иван.²³ Диалогът „Иван и Стоян“ поставя началото на битовите изяви в жанра (освен него разглежданият автор пише „Мариола и Кольо“ — Песнопойка, 1852, с. 67—70; „Иван и Стоян“ — Съветник, г. I, бр. 28, 30 септ. 1863; „Жена и мъж си приказват“ — Нова песнопойка, 1857, с. 63—65, и др.). В битовите диалози зреят онези начала, които виждаме изяви в ранните форми на възрожденската комедииграфия. Например в едноактната комедия на П. Р. Славейков „Малакова“ върху базата на битовия диалог, който сам по себе си съдържа ярък комедиен ефект, се разгръщат традиционните взаимоотношения между персонажите, фиксирани още в диалозите. Диалогичната жанрова форма обаче отстъпва на една щателна едноактна драматургична преработка, издържана в комедийен план.

Произведението „Малакова“ от П. Р. Славейков излиза през 1864 г. значително по-късно от написването на първата оригинална комедия „Ловчанският владика или беля на ловчанският сахатчия“ (1857) от Теодоси Икономов, издадена осем години по-късно, и играната през 1856 г. в Шумен побългарена комедия „Михал“ от Сава Доброплодни, издадена през 1857 г. В трите комедийни произведения генералната жанрова връзка между диалог и драма е подчинена на своеобразната народностна концепция за смех, „смехът като изразно средство“, роден от разработването на популярни фолклорни мотиви.

Сценичните форми на диалогичния жанр прерастват в утвърден репертоар за школския театър в творчеството на Добри Войников. Ранните диалози на „бащата на българския театър“ имат определен просвещенско-патриотичен характер. В тях зреят жанровите елементи на големите драматургически форми, към които по-късно гравитира неговото поетично перо. Съвременниците на Добри Войников не отричат патриотичното идейно предназначение на възрожденските диалози. Ето какво оценка дава сп. „Българска пчела“ на неговите диалогични произведения: „Първият от тия разговори беше различните и многочислени случки, през които е преминал народът ни, злините, които е претърпял от неприятелите си, които искали и са се трудили да унищожат народността му и езика му. Вторият разговор имаше за предмет нуждата от учението. . .“²⁴ Усложнената форма по линия на изпълнителското изкуство внася нови моменти и поставя нови изисквания пред възрожденския диалогичен жанр. Освен отпечатаните в „Български книжици“: „Разговор, казан от трима ученици по изпитанието в Шуменското училище през 1859“, „Разговор между двама ученика и един съветник върху името българин и народността му, съчинен от Добря Попова и казан от трима ученици по испитанието на Шуменското училище“ (Български книжици, ч. III, 1859, кн. II), „Разговор между двама ученика върху учението на българския народ“ (Български книжици, III, 10 май 1860, с. 36) и др., в „България“ помества дописка за изпита на 22. VII. 1862 г. в девическото класно училище, завършил с диалог от Добри Войников, а в бр. 19 същият вестник свидетелства за изпита в с. Дивдядово, на който са представени два диалога от Добри Войников.²⁵

²³ Н. Драгова. Драматичните опити на П. Р. Славейков. — Известия на И-та за българска литература, С., 1957, кн. 7. Цитираната авторка изказва мнение, че първоначалният вариант на диалога е отпечатан в „Нова песнопойка“, 1857 г.

²⁴ Българска пчела, г. II, 1864, кн. 5.

²⁵ България, бр. 25, 1 окт. 1862.

Ранните диалози на Д. Войников са свързани непосредствено с школския възрожденски театър. Тематичната им насоченост е подчинена на обучението. Дидактично-утилитарната просветна насока е свързана с възпитанието на национално-патриотични чувства сред гражданството и учениците. В писания по това време диалог „Разговор между двама ученици Слави и Димитър връх българската народност, съчинен от Д. Попов и казан по изпитанието на Шуменското училище от двама ученика Т. И. Шамшикиева и С. Ц. Илиева“, авторът пропагандира целите на просветата, свързвайки ги тясно с национално-патриотичната идея. Героите на „Разговор между двама ученика и един съветник връх името българин и народностга му“ водят своеобразна полемика върху древния произход на българския език с патриотична цел — да покажат величието на българската народност. Единият ученик — Драган, цитира в защита на своята теза руския историк Юрий Венелин. Героят заявява: „Да, приятелю, аз можа да ти дам доказателства такива, които произхождат не от българска глава, но от главата на един карпато-русский учен мъж и той е славний онзи списател Юрий Венелин! който пръв писа и доказа, че езикът на нашите прадеди е майка на другите славянски наречия.“ Диалогът е интересен в композиционно отношение, понеже се явява като непосредствен преход към по-голямата драматургична форма. Броят на действащите лица се увеличава от две на три, явяват се сравнително по-сложни ситуации, а също и по-конкретни очертания на характерите. Подобно на останалите Войникови ранни диалози и в него е залегнала просвещенската идея за „ползата от учението“, решена със съответен назидателен тон.

Като в повечето възрожденски диалози, така и в ранните диалогични произведения на Д. Войников са прокарани определени антифанариотски тенденции. Главен опонент на патриотично настроения ученик Драган е Иван в цитирания диалог. Героят е заразен от фанариотската поквара, която го кара да презира българския език и народност и да се увлича по „Демостенови, Тукидидови, Сократови, Платонови, Омирови и други списания елински“. Драган търпеливо и пространно обяснява значението на българския език, позовавайки се на примери от историческото ни минало, които доказват политическата и културната мощ на българите. Действието се води от Драган, чиито остроумни въпроси поставят на тясно разпаления елинофил. Към техния разговор се присъединява „съветника Петър“. В просвещенско-реформистки дух героят призовава българите към „съгласие“. Дидактичният тон нарушава действителното начало, родено от спора на двете конкуриращи страни, стоящи на различни становища. По-късно в своите пиеси Д. Войников често пъти ще прибегва към подобно външно дидактично примирение на спорещите страни чрез изкуствено притъпяване на конфликтите.

Диалогът „Разговор между трима ученика — Боян, Мирчо и Драгни връх учението на българчетата в народното училище, съчинен от Д. В. Попов и казан по изпитанието на шуменското училище от тримата ученика А. Дякова, А. Матева, Г. П. Стоянова“ по своята действена структура не се отличава съществено от останалите диалогични произведения на възрожденския драматург. Характерната отличителна особеност на този диалог е във взаимоотношенията между действащите лица, конкретно — Мирчо и Боян, чиито функции се сливат донякъде с познатия образ на прилежния и ученолюбив герой. Младешите риторично възхваляват предоставената им възможност да се учат. Третият ученик е ленив. Той е отрицателното действащо лице, което им се противопоставя, позовавайки се на думите, които неговата баба често повтаряла: „Откакто е излязло днешното дяволско учение, оттогава и господ дигна берекета си от земята.“ Главният положителен герой — Боян — много лесно оборва несъстоятелните доводи на своя опонент. Противопоставянето на старото ки-

лийно обучение на новите прогресивни методи във взаимоучителното светско училище, чиято основна задача е да възпитава образовани граждани-патриоти, предпоставя основният конфликт в произведението. Накрая в резоньорски тон положителният герой изрича дидактичната просветителска идея.

В ранните диалози на Д. Войников откриваме определени жанрови търсения, които са насочени вече определено към една по-усложнена инсценировъчна форма. Постепенно нараства броят на действащите лица, което предполага по-голяма сложност на отношенията помежду им. В „Разговор между Радя, Стою, Диму чорбаджи, дядя Събя и Гоча — чорбаджиев писар, казан на тържественото раздаване на наградите след изпитанието от 1861 г. на 30 юлия в Шуменското училище“ (Ръкописен сборник, НБКМ, Старопечатен отдел, № 1334) действащите лица са пет, докато в „Разговор между трима ученика — Мирчо, Стояна и Недя, Дядя Дима, Мирчов баща, даскал Цоня и Бояна, школский епитроп“ (Български книжици, ч. III, бр. 21, ноем. 1860) те са шест. Последният е в същност най-зрелият от диалозите на Д. Войников. Неслучайно именно него преработва „бащата на българския театър“ в триактната комедия „Чорбаджията“ (1864).²⁶ В комедията основният конфликт е изграден от противопоставянето на двете познати от ранните диалози тези — едната на прилежния и ученолюбив ученик и другата — на мързеливия, който търси подкрепа в ретроградността на невежеството. Действието в комедията „Чорбаджията“ обаче се усложнява. Въвеждането в произведението на определен сатиричен мотив посредством комедийните образи на Димо чорбаджи и даскал Цони отдалечава по същество комедията от ранните възрожденски диалози. Особено интересен е старият килиен учител, в чийто образ е търсена определена характерност. Изискванията на новото време не търпят невежеството и пошлостта. Основната идея има просвещенско-дидактична подкладка. Чрез овладяване плодовете на просвещението младите българи се оформят като полезни за отечеството си граждани. Идеята на комедийното произведение се внушава чрез въвеждането на резоньора — школския епитроп Боян и така познатите от ранните диалози на Д. Войников декларационни похвати, риторични изявления, ефектни инсценировъчни находки и пр.

Сценичните школски диалози са построени върху позната композиционна схема, в чиято основа обикновено влиза спорът, който Б. Пенев определя като „препирня“.²⁷ Участващите действащи лица са натоварени с изпълнителски функции. На тезата, поставяна от единия ученик, се противопоставя антитезата на другия и по този начин се разгръща своеобразна полемика. Обикновено имената на действащите лица, а понякога и техните първи изпълнители са поставени в самото заглавие на диалогичните произведения. Образите са изградени схематично. Сюжетът, върху който са построени школските диалози, обикновено се подчинява на дидактично-просвещенската насоченост на произведенията: ученолюбив ученик доказва предимствата на образованието пред мързелив ученик; патриотично настроен българин доказва предимствата на народността си пред друг, обикновено заблуден от фанариотите; родолюбец призовава сънародниците си към образование и просвета, за да бъдат полезни на родината и пр. В езиково отношение диалозите са написани примитивно. Често пъти наиздавателният момент се прокарва чрез въвеждането като задължително действащо лице „съветника“ във финала. Героят изпълнява ролята на резоньора, който в морализаторски тон провъзгласява основната нравствено-патриотична идея. Всичко това намалява сценичния характер на произведенията и засилва инсценировъчния.

²⁶ Вж. Училищно театро или комически представления, собствени да бъдат представени в салона на едно възпитателно заведение от Д. П. Войников, Браила.

²⁷ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. III. С., 1977, с. 554.

Зад дидактичната форма на школско-просвещенския вид в диалогичния жанр, изпълнен с нравоучителна фразеология и възторжена патетика, се открояват националното достойнство и самочувствие на българина, издига се идеята за славянска солидарност, прославя се величието на независимото от чуждо господство минало. Основната нравствено-просвещенска позиция се разчленява конструктивно по линията на противоречивите морални начала. Противоположните становища фиксират идейното разграничение на действащите лица. Силогистичната верига на традиционните въпроси и отговори създава конфликтното изживяване в полемичната страст на словото. Динамиката на нарастващото вътрешно напрежение е родена от контрастното противопоставяне на основните противодействащи тези. Известни школки диалози се отличават с рязко дистанцирани персонажи. Конфликтната динамика поражда своеобразно развитие на словесното действие.

Възрожденският печат се отзовава твърде ласкаво за школските диалози. Съвременниците отчитат отговорната им роля за развитието на възрожденската култура. Ето какво пише в печата възрожденецът Б. Генчев: „Един разговор между двама младежи върху наука или учение много по с приятност би ся слушал от по-старите им, отколкото едно монологическо слово, което много пътя достига и да ги приспива.“ Възрожденските дейци насърчават представянето на диалогични произведения в школския театър като една прогресивна за своето време културна проява.

В идейно-художествената основа на възрожденските школни диалози се крият онези наченки, от които по-късно израства възрожденската драматургия. Както видяхме, въз основа на своите школни диалози Д. Войников създава „комедия в три действия“ под заглавие „Чорбаджията“ и я издава в „Училищно театро или комически представления, собствени да бъдат представени в салона на едно възпитателно заведение“, Браила, 1864 г. В същност триактната комедия е изградена върху двата школки диалога: „Разговор между трима ученика Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчев баща, даскал Цоня и Бояна, школски епитроп“ и „Разговор между Радя, Стою, Диму Чорбаджи, дяда Събя и Гочя — чорбаджиев писар — казан на тържественото раздаване на наградите след изпитанието от год. 1861 на 30 юлия в Шуменското училище.“ Диалозите са съединени механично по линия на триактовото деление без съществени смислови изменения, дори нещо повече, съкращенията по отношение на двата текста са твърде значителни. Само действащите лица от първия диалог Мирчо и Стоян приемат функционално мястото на Радя и Стою в комедията. Този акт има твърде показателно значение. Става въпрос за директното използване на един „образно-сюжетен реквизит“ от диалозите в многоактната форма на комедията. Един своеобразен преход от една словесна жанрова структура към друга, качествено нова и различна. Следователно генезисът на тази форма трябва да се търси в ония самотни многостранни процеси, които определят ускореното развитие на новобългарската възрожденска култура. Пряката диалектическа приемственост в процеса на формиране жанровете във възрожденската театрална култура е безспорен. От друга страна, драматургичната форма като нов жанр преживява своеобразно преплитане на разнородни по своята същност тенденции през епохата. В този смисъл не е без значение да се отбележи своеобразната еволюция на художествения поетичен и белетристичен диалог, разгледан като изразно средство, във възрожденските лиро-епични поеми и прозата през епохата и съответно тяхната рефлексия върху езика на диалогичния жанр, неговата вътрешна художествена структура и речеви състав. Процесите са и с обратен знак. Драматичните моменти в поемите на Найден Геров, Добри Чинтулов, Георги С. Раковски, Васил Попович, Тодор Хрулев, Григор Пърличев, Райко Жинзифов, Бачо Киро Петров, П. Р. Славейков, Никола Козлев, Цани Гинчев и Христо Ботев

определят до голяма степен интензивитета на диалога в тях. Така че влиянията са многостранни. Те крият своеобразна диалектична сложност, която от своя страна определя националната специфичност на жанровете през епохата на Възраждането.

Безспорно е, че при прехода от диалогичния жанр към едноактната драматургична форма (каквото е случаят с комедията „Малакова“ от П. Р. Славейков) или преработката на двата школки диалога в триактната комедия „Чорбаджията“ от Д. Войников установяваме ясно определена линия на жанрови търсения. Във възрожденските диалози наблюдаваме и друго интересно явление. Своеобразното възвръщане към предходните диалогични форми на старобългарската традиция на т. нар. „плачове“, отразяващи вълненията на Христос при вида на човешките страдания, се трансформира в една нова полемична същност на жанра „тренос“ (плач) при възрожденските автори на диалози — Неофит Бозвели, Йордан Константинов-Джинот, Кр. Пишурка и др., — дори нещо повече, при Кр. Пишурка в известните негови преводни произведения като „Опелото на Исус Христос“ и „Рахилин плач“ наблюдаваме един средновековен жанров рецидив.²⁸ Своеобразното възвръщане към литургичната мистернална традиция не бива да се разглежда като ретроградиност, защото и тук новобългарското художествено съзнание се налага настъпателно и настойчиво.

Друг е въпросът за жанровата приемственост в диалогичните произведения през епохата на Възраждането. Върху него пространно се спира Ст. Каракостов: „Първопричината за появата на новобългарския диалог в 40-те години са нуждите на просвещението от разнообразни жанрове, както и антиелинската борба. Животът търси човешката индивидуалност. Църковните жития на националните дейци вече са превърнати в историческо минало. Старобългарският диалог се възражда, но едновременно с това се твори и нов. Основната цел на тази литература е да се възстанови прекъснатата традиция от ренесансовите XIII и XIV в. Формите на класицизма се запълват обаче с ново съдържание. Рационалистическите тенденции на диалога на класицизма, взет в цялото му своеобразие, преминава от формите на просвещенски разговор към национално и научно прение и постепенно очертава ембрионален образ и художествена идея.“²⁹

Генезисът на възрожденската драматургична форма като закономерен диалектически процес сочи мястото на диалозите в своеобразния преход към по-сложни изяви. П. Пенев отбелязва, че разработването на диалозите в пиеси разкрива един от „пътищата за изграждане на драматургичните форми през епохата на Възраждането.“³⁰ Посочените примери категорично доказват, че преходът от диалогичните към по-сложни драматургични форми е закономерно явление през епохата на Българското възраждане. Според Боян Пенев „същински диалози“ срещаме и в разказите „с които си служат проповедниците, за да илюстрират своята поука“.³¹ Обаче историческият преход в противоречивите и същевременно подчинени на известна приемственост жанрови системи през Възраждането определя единството в развоя, онова „единство в разнообразието“ или по-точно — жанровата приемственост от частното към общото в едно значително културно явление през епохата, каквото е българският възрожденски театър.

Диалозите изострят перото на възрожденските автори и го подготвят практически към усвояване конфликтната техника на многоактната драматургична

²⁸ Опелото на Исуса Христа. Побългарено от Кр. Пишурка. Русчук, 1869; Рахилин плач или избиването на 14-те хиляди деца по повеление на Ирода, царя Юдейский, което се случи в Витлеем. Исплете Кр. С. Пишурка. Белград, 1872.

²⁹ Ст. Каракостов. Българският театър. Средновековие, Ренесанс, Просвещение. 865—1858. С., 1972, с. 173.

³⁰ П. Пенев. Българската драматургия до Освобождението. Т. 2. С., 1964, с. 11.

³¹ Б. Пенев. История на българската литература. Т. I. С., 1976, с. 435.

форма. Възрожденските диалози въвеждат по-голяма непосредственост и директност в динамиката на основната авторова мисъл. Еволюцията на процеса „диалог—драма“ откриваме и в първата българска историческа пиеса „Стоян воевода“, отпечатана за първи път през 1866 г. под заглавието „Стоян воевода след падането на българското царство от 1363 до 1411 г., трагическо представление в три действия“, подписана с инициалите Х. Д. и играна от Войниковата труппа за първи път на 29 януари същата година. В науката съществува полемика за авторството на драмата.³² Произведенията „Рано утре ясна зора“, „Лев Балкански — син планински“ и особено поемата „Стоян воевода и патрика“ обнародвани от Хр. Даскалов и Братя Миладинови) залягат в образно-сюжетната структура на историческата революционна драма.

По същество процесът на жанровите търсения във възрожденската диалогична форма е многостранен. Тук влизат както художествените влияния на фолклора, така и ония осезателни преходи между „писмената култура“ на ранното Възраждане и „адекватната диалогична форма“. От своя страна сценичната структура на диалога обогатява литературната основа на произведенията.

Възрожденската театрална култура се свързва тясно не само със жанровите търсения в диалогичния жанр, но и с психиката и характера на българина, изживяващ по един по-друг начин себе си на сцената в онази атмосфера на робство и борби, така характерна за епохата на Възраждането. Възвръщането към фолклорната традиция, както и опитите да се изведат нравствените добродетели от глъбините на националното минало се сблъсква с новите задачи на Просвещението.

Епохата на Възраждането поставя диалога в репертоара на школския театър като законен жанр. Особено голямо значение през епохата има процесът на развитие при диалозите, чието книжовно предназначение преминава в определена театрална насоченост.

Издигането ролята на жената в обществения живот на народа е въпрос на прогресивно мировъзрение в диалогичното творчество на възрожденските писатели. Интелектуалната еманципация на българката, нейното национално достойнство, гражданско и нравствено възпитание са неразривно и тясно свързани с образованието на младите момичета. Откриването на девическите училища в България поставя нови проблеми пред школко-просвещенските диалогични видове. Разработват се нови теми, поставят се нови въпроси, въвеждат се нови действащи лица. Върху школската сцена се появява образът на младата българска възрожденка с нейните тревоги и вълнения, с нейния искрен стремеж към просвета и напредък. В този аспект особен интерес представляват диалозите „Момичешки разговори“ от Д. Т. Душанов (Македония, г. IV, бр. 68, 23 юли 1870),³³ „Часовникът“ (Книжовен имот за децата, нарежда Г. А. Живкин, Виена, в печатницата на Л. Соммера и с-ие, 1872, кн. 2), „Сатирически разговор. Еленка и Сийка“ (Календарче за 1871, от С. П. и Илия Р. Блъсков, Русчук, 1870) и др. Докато в „Момичешки разговори“ и „Сатирически разговор...“ действащите лица са девойки, то в „Часовникът“ диалогът се води между дъщерята Райна и баща ѝ Богдан. Основните проблеми се въртят около образованието и възпитанието на девойките и гибелните последствия, които нанасят суетата и модите върху школското образование. В диалога „Момичешки раз-

³² Вж. М. Брадиствова-Добрева. Българската историческа драматургия през Възраждането. С., 1975.

³³ Диалогът е бил изпълняван в школския театър в Казанлък, където Д. Т. Душанов и неговата жена сръбкинята Рахила Барак-Душанова въвеждат в девическото училище рецитации и сценки в края на 60-те години (вж. С. Т. Каракостов. Цит. съч.).

говори“ действащите лица Ана, Елен, Евгени и Марийка повеждат своеобразна дискусия върху нравственото образование на девоичките, неразривно свързано с образователните въпроси. Спорът се води между ученолюбивата и добре възпитана Елен и Ана, която парадирва със своите премени: „Нам, сестро! не мяза такъвзи премянь: тя е много хубава наистина, ама знеши ли, в днешния урок от благонравие-то апостол Павел какво ни съветуваше? Той сестро, дума: жените, както и момите, да ся не кичат, нити труфят с разкошни и многоценни труфила — тяхното най-голямо труфило, дума той, е да си украсят и облагородят душите и сърцата с целомудрие; пък най-хубавата им китка да бъде скромността и краската на срама, тъй каквото, кога порастът, да станат благоговейни жени и добри майки.“³⁴ Д. Т. Душанов в духа на патриархалния морал наставлява девоичките да се подготвят за „благоговейни жени“ и „добри майки“. Девическите диалози прокламират патриархалните принципи за нравствено усъвършенствуване, но самата поява на българката върху сцената на Школския театър е факт с прогресивно въздействие.

Диалогът „Момичешки разговори“ според П. Пенев е бил с повече действащи лица, което се вижда от репликата на Евгени (действие трето), с която се обръща към Кица, споменава се и името на Дорка или Тодорка и пр.³⁵ Ремарката в края на диалога също подсказва за по-голям брой на участващите: „Държат ся за ръце и си отиват, а сички други ученици, викат с един глас: Браво! Браво! Браво! И догодина живо и здраво!“ Освен на педагогически произведения (Бисер и безценни камъни за украшаване душите и сърцата на децата, Цариград, 1869, Кратка българска история по питание и отговори за първоначалните училища, Цариград, 1870, Вapсаните яйца по Великден, приказка от Кр. Шмид и пр.) Д. Т. Душанов проявява интерес и към по-зряла драматургична форма. Той побългарява „Зла жена“, комедия по Йован Ст. Попович, която издава в Цариград през 1870 г. Като интересен пример в жанровите търсения на възрожденската театрална култура се откроява произведението „Монолог или мисли на владиката Илариона напред да изгори българските книги от книгохранилицата на Търновската митрополия“ (1859) от В. Попович, който покъсно Н. С. Патоев преработва в драма: „Изгарянето на Търновската библиотека. Трагедия в три действия“.³⁶ Според Ст. Каракостов на места в пиесата има пълно заимствуване от „Монолог или мисли на владиката Илариона напред да изгори българските книги от книгохранилицата на Търновската митрополия“.³⁷

Произведението на В. Попович се откроява със забележителни художествени достойнства, поетична образност, драматична експресия на стила и пр. „Монологът...“ блести със сравнително издържана стихотворна форма. В него драматичното напрежение непрекъснато нараства, а сценичните елементи се въвеждат чрез многобройните ремарки, които доизясняват поведението на героя. Централна тема на произведението е изгарянето на богатата библиотека на Търновската митрополия от гръцкия владика Иларион. Своеобразната експозиция концентрира вниманието върху престъпните действия на главния отрицателен герой. За да изобрази нагледно огромните размери на престъплението, извършено от фанариота, авторът въвежда действени аксесоарни елементи. Старобългарските книги сякаш са одухотворени, те добиват жизнена плътност

³⁴ Македония, г. 16, бр. 68, 23 юли 1870.

³⁵ Вж. Българската драматургия до Освобождението. С., 1964, с. 73.

³⁶ Монологът е отпечатан в Месяцослов на българската книжнина за 1859, т. II, 1859; а пиесата е играна в Шумен през 1871 г. и е издадена във Варна през 1884 г.

³⁷ Вж. Ст. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858—1878. С., 1973, с. 236.

и вещественост, явяват се със своето мълчаливо присъствие като красноречив опонент на владиката. Българското културно наследство всява у него страх. Монолитната книжовна крепост на българщината предизвиква драматично колебание у фанариота, главния отрицателен герой на „Монолога...“ Антифанариотските тенденции в новобългарското съдържание на диалогичните произведения през епохата на Възраждането се налагат настъпателно и устойчиво. Тезата за скокообразното развитие на българската възрожденска култура, както и „ускореното“ ѝ развитие през епохата включва безспорно и проблема за кръговрата на жанровите форми.

През втората половина на 50-те години и първата половина на 60-те диалогичният жанр е „основа на училищния театър“, от който според Ст. Каракостов се ражда „читалищният и дружественият драматически театър“.³⁸ И трите съставят основните етапи, през които преминава в своето развитие възрожденският български театър. От своя страна школският диалогичен репертоар във възрожденския театър тръгва от определени литературни форми, за да подчини жанровите търсения на своите цели. Средновековната традиция на т. нар. „плачове“, отразяващи вълненията на Христос при вида на човешките страдания, се трансформира в определено гражданско-полемично и просвещенско-политическо съдържание във възрожденския диалогичен жанр. Новобългарската просвещенска проблематика намира адекватна сценична форма в школския диалог, като същевременно обогатява театралния модел на Възраждането с нови жанрови търсения. Това положение проличава настойчиво и при произведения, преведени от съседните балкански народи с ясно изявен средновековен произход, на който тук няма да се спираме.

От друга страна, фолклорът със сложните взаимоотношения на синкретичното изкуство и преди всичко с разчленяването в неговата зрелищно-театрална определеност осъществява своеобразната взаимовръзка между „писмената“ книжовна традиция и „словесната“ възрожденска култура. Така че, докато в т. нар. „етап на театрализацията“ се наблюдава едно разчленение на отделните типови структури, във възрожденските жанрови търсения, които засягат репертоарната основа на българския възрожденски театър, откриваме обратния процес — на синтеза. Тази особеност в жанровите търсения очертава най-ярко прехода от възрожденския диалог към възрожденската драматургична форма, защото процесът на вътрешно развитие в школския диалогичен вид през епохата на Възраждането закономерно води към сложната конфликтна техника на драматургията. В това отношение преходът от диалогичните към по-сложните драматургични форми е интересно явление като дълбоко самобитен процес, плод на национално жанрово своеобразие.

³⁸ Ст. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. С., 1973, с. 17.

КОГА И ЗАЩО ДИМИТЪР ХОМАТИАН Е НАПИСАЛ КРАТКОТО ЖИТИЕ НА КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ?

ПЕТЪР СТ. КОЛЕДАРОВ

След изказаните противоречиви схващания относно авторството на Пространното и Краткото житие на ученика и продължителя на Кирило-Методиевото дело и „първи епископ на български език“ Климент Охридски А. Воронов установи, че първото е творба на архиепископа на цяла България Теофилакт Охридски (1085—1108),¹ а Йордан Иванов, открил Зографския старобългарски превод на второто, доказва, че то е написано от Димитър Хоматиан, заемал престола на същата архиепископия от 1216 докъм 1234 г. Както издателите на различните версии и преписи на Краткото житие (наречено от В. А. Билбасов *Legenda Ochridica*),² така и историците на Охридската патриаршия-архиепископия³ Х. Гелцер и Иван Снегаров, пък и другите автори обаче оставяха без отговор интересните въпроси: кога и защо е било съставено то?

Едва напоследък Емил Георгиев се спря на тези проблеми и отнесе написването на житието към 1220 г., като го свърза с един апогей на Димитър Хоматианови усилия да наложи възглавяваната от него Охридска архиепископия като ръководен орган на църковния и духовен живот в България по това време.⁴

В същата статия Ем. Георгиев отхвърля предположението на Ив. Снегаров, че изразът „пастиръ бългaръскы“⁵, срещан само в старобългарския текст на житието, се отнасял до Климент Охридски,⁶ и съвсем правилно смята, че това е титул към „Димитрѣ“. Той се обосновава на употребата от Хоматиан на същото звание — Ἐκ Διμητρίου ποιμενάρχου Βουλγάρων — в четиристишието-посвещение върху сребърната рамка на иконата на св. Богородица, която днес се пази в охридската черква „Св. Богородица — св. Климент“.⁷

¹ А. Воронов. Главнейшие источники св. Кирилла и Мефодия, Киев, 1877, с. 199.

² Вж. например Йорд. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931 (фото-типно преиздание — С., 1971), с. 314—316 (по-нататък БСМ) и увода към последното издание — Ал. Милев. Гръцките жития на Климент Охридски. С., 1966, с. 167—173.

³ Н. Gelzer. Der Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunde. Leipzig, 1902; Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия. Т. I. От основаването ѝ до завладяването на Балканския полуостров от турците. С., 1924, passim и особено с 277, където в гл. VIII („Духовна просвета от 1018—1334“) се разглежда култът на Д. Хоматиан към Кл. Охридски и творбите, които е посветил на него. Вж. също най-обширната биография на Д. Хоматиан от L. Stierpon в Dictionaire d'histoire et de géographie ecclésiastique, t. XIV, 1960, col. 199—205 и пос. там библиография.

⁴ Ем. Георгиев. Краткото житие на Климент Охридски в ново осветление. — Литературна мисъл, 1975, кн. 4, с. 102—109.

⁵ Вж. текста у Йорд. Иванов, БСМ, с. 316.

⁶ Iv. Snegarov. Les sources sur la vie et l'activité de Clément d'Ochrida. Byzantino-bulgaria, t. I, 1962, p. 93 eq.

⁷ Ем. Георгиев. Краткото житие... с. 103. За четиристишието вж. Йорд. Иванов, БСМ, с. 35.

Както ще видим по-нататък, Ем. Георгиев е прав и в констатацията, която въпреки с в съгласие и с мнението на всички други изследвали житието автори, че в него Д. Хоматиан величае българите,⁸ но погрешно отдава мотивите му за това на тенденция „за възвеличаване на Охридската архиепископия с оглед тя да се наложи като всебългарски ръководен орган на църковния и духовен живот“, чрез още „по-голяма прослава на безсмъртния охридски деец, основоположник на Охридската архиепископия, от прославата му, дадена в неговото Пространно житие от Теофилакт Охридски или Български“.⁹ Във връзка с това Емил Георгиев приема, че Краткото житие на Климент е писано в периода преди обявяването на Българската патриаршия от цар Иван-Асен II, когато Хоматиан умира.¹⁰ Тя била обновена в 1235 г., а последният починал скоро след 1234 г.¹¹

Разбира се, тази дата е логическият *terminus ante quem*, но предложеното хронологично уточнение — около 1220 г. — остава неприемливо, защото в подкрепа на твърдението си, че архиепископът се е стремил да утвърди възглавяваната от него автокефална църква като духовен център на цяла България и на принадлежащите към диоцеза му сеседни земи,¹² Ем. Георгиев привежда само неговото послание-протест от май 1220 г. до Сава.¹³ Там Хоматиан окаяства основаната от последния през предната година автокефална сръбска църква — **всѣмъ сръбскымъ землямъ и поморскымъ** — като „разколническо дело“.

В същност тогава охридският архиепископ действувал и целел единствено и само да запази целостта на своя диоцез, който се нахвърнявал с отделянето на епархии, включени в него още при създаването на Охридската архиепископия от император Василий II Българоубиец в 1018 г. (но не и от Климент, както неправилно бележи Ем. Георгиев). Това били епископии, които същевременно съставлявали неразделна част и от територията на средновековната българска държава до завладяването ѝ от споменатия византийски император. Ето защо последният включил в действителност в снижената до архиепископия дотогавашна Българска патриаршия, чието последно седалище било в Охрид, само тези земи, които преди това владеели царете Петър и Самуил,¹⁴ или според изричните му думи във втората грамота за учредяването: „... .Постановяваме, щото и сегашният пресвет архиепископ на България да има толкова голяма епархия, каквато и колкото голяма е била при цар Петър и да владее и управлява всички епископства на България, т. е. не само ония, които бяха споменати в първия сигилий, но и тия, които са били пропуснати и непосочени заедно с другите...“¹⁵ В действителност Василий II е включил в диоцеза на архиепископията единствено териториите, върху които империята вече е била признала

⁸ Ем. Георгиев. Краткото житие... с. 106.

⁹ Пак там, с. 104.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия... Т. I, с. 209.

¹² Ем. Георгиев. Краткото житие... с. 108—109.

¹³ Вж. превода на писмото (по текста у *Demetrius Chomatianus*, ed. J. B. Pitra, *Analecta Sacra et Classica Specilegio Solesmensi Parata*, vol. VII, Roma, 1891, col. 382—395) у Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия... Т. I, с. 136—140.

По-ново издание на Г. Острогорски. Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави и олмак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећењу, Светосавски зборник. Књ. 2, Извори. Београд, 1939, с. 91—113.

¹⁴ Вж. за границите на България през управлението им у П. Коледаров. Политическа география на средновековната българска държава. Част I. От 681 до 1018 г. С., 1979, с. 50—56.

¹⁵ Гръцки извори за българската история (по-нататък ГИИ). Т. VI, с. 44—45.

владението на българската държава с договорите за мир от 896, 904 и 927 г., но не и присъединените от цар Симеон Тесалия, от цар Самуил Драчка тема и други области.¹⁶

Опитът на Ем. Георгиев да определи само според датата на споменатото вече послание на Д. Хоматиан до Сава някакъв апогей в усилията му да застане начело на църковния живот в България е съвсем необоснован и поради още едно особено важно обстоятелство, което е трябвало да се вземе пред вид: към 1220 г. Охридската архиепископия с почти целия си диоцез е била включена в Епирското деспотство. Наистина тя е била „на цяла България“, но, както ще видим, това е било само формално-канонично положение и понеже вече не е влизала в пределите на възстановеното царство, съвсем естествено, не е могла да играе някаква роля в него, а още по-малко ръководна, каквато не придобила дори и когато цар Калоян освободил Охрид и югозападните български краища.¹⁷

Епирското деспотство със средище Арта се образувало, след като Византийската империя се разпаднала в 1204 г. със завладяването на Цариград от латинците-кръстоносци и когато значителна част от ромейската аристокрация намерила убежище в тази непокорена от рицарите покрайнина. Тя била организирана в държавица от Михаил Ангел Дука Комнин — амбициозен потомък на едни от най-видните византийски семейства и син на севастократора Йоан, който действувал успешно в 1186 г. срещу въстаналите начело с Асеновци българи, но бил снет като командувач армията от своя племенник — император Исак II Ангел, който го заподозрял в заговорничество.

Първият артенски деспот Михаил I бил убит през 1214 г. в крепостта Белград (дн. Берат, НР Албания) по нареждане на великия сръбски жупан Стефан II Неман или Първовенчани (1196—около 1228, от 1217 г. коронясан за крал) и братът му Теодор Комнин (1214—1230) наследил престола. Взаимните враждебни отношения обаче не попречили на владетелите на Сърбия и Епир скоро след това да разширят държавите си за сметка на България. Те се възползвали от нейното утежнено вътрешно положение през управлението на Борил (1207—1218) и особено след неуспешния ход на войната срещу Сърбия, поведена от последния в съюз с Унгария и Латинската империя. Така Теодор Комнин и Стефан Неман си поделили западния дял от Търновското царство, т. е. владенията на Бориловия брат севастократор Стрез, след като и последният бил премахнат в 1216 г. от убийци, наети от монаха Сава — брат на жупана и бъдещ пръв архиепископ на Сърбия.¹⁸

Стефан II Неман заграбил Призрен с областта му, долината на Българска (дн. наречена Южна) Морава с Враня и „Нишава до край“, т. е. Пирот и Свърлиг на р. Тимок. Поради липсата на сигурни и ясни данни в изворите трасето на новата българо-сръбска граница не може да бъде уточнено,¹⁹ но вероятно е следвало билата на Шар, Скопска Черна гора, Руян, Доганица, Стрешер, Власина, Сува, Свърлиг, Озрен, Кучевската (дн. нар. Кучай) и Гълъбинската (дн. нар. Голубиний) планина.²⁰ При това положение под сръбска власт попаднали четири от епархиите на Охридската архиепископия: Раса (при дн. гр. Нови пазар), Липлян, Призрен и Ниш.

¹⁶ Вж. П. Коледаров. Политическа география. . . Ч. I, с. 50; с ъ ш и я т. Цар Петър I (927—970) — държавник-съзидател и военачалник. — Военноисторически сборник, 1982, кн. 4.

¹⁷ Е. Георгиев. Краткото житие. . . , с. 109.

¹⁸ Вж. за нея D. M. Nicol. The Despotate of Epiros, Oxford, 1957.

¹⁹ Вж. Р. Новаковић. О неким питањима граница Србије крајем XII и почетком XIII века. — Зборник Филозофског факултета, књ. IX-1, 1967, с. 156 и сл.; с ъ ш и я т. О неким питањима подручја данашње Метохије крајем XII и почетком XIII века. — Зборник радова Византолошког института, књ. IX, 1966, с. 197, 207 и сл.

²⁰ П. Коледаров. Политическа география. . . , ч. II. От 1186 до 1396 г., под печат.

През 1216 г. новият епирски деспот Теодор завладял Охрид, Битоля, Прилеп, а вероятно и Мъглен, долините на Бистрица (с Костур и Гребена) и на Дрин (с Дебър и др.), в 1219 г. под негова власт паднали още Скопие, Просек и Струмица,²¹ а в 1220 г. — Бер-Верия²² и др. Така Сърбия и Епирското деспотство имали по онова време обща граница северно от Дебър и Скопие.²³

Като влязъл в Охрид през 1216 г., Теодор Комнин въздигнал дотогавашния ѝ хартофилак Димитър Хоматиан за глава на Архиепископията на цяла България²⁴ и наредил Синодът на последната да го ръкоположи.²⁵

Ив. Снегаров правилно определя, че Синодът на Охридската архиепископия гледал на Сърбия като неотнимаема част от диоцеза си и не намирал никакво оправдание — нито каноническо, нито морално — за учредяването в 1219 г. на нейна независима църква и обвинявал създателите ѝ в редица нарушения на законността поради отделянето на Сърбия от „българския престол“²⁶.

Съгласието за създаването на сръбската автокефална църква дал никейският патриарх Мануил I Сарантин, или Харитопол (1217—1222), който претендирал да е приемник на унищожената от латинците Цариградска патриаршия. Така, бранейки целостта на своя диоцез, Димитър Хоматиан стигнал до спор с него. Разпрат се задълбочила по повод опита на патриарх Мануил I за примирие между гръцката и римската църква и отказа на епирските владци да присъствуват на свикания за целта събор в Никея.²⁷ Разривът обаче настъпил окончателно при патриарх Герман II (1222—1240), когато през 1224 г. Димитър Хоматиан коренясал Теодор Комнин за император, след като последният превзел Солун.²⁸ По този начин охридският архиепископ отвърнал на никейците със същата монета заради дадената автокефалия на сръбската църква.²⁹

Наред с целостта охридският архиепископ упорито бранел и самостоятелността на възглавяваната от него църква. При разпокъсването на Византийската империя след падането на Цариград под латинците владетелите на държавиците, създадени в незавладените остатъци от територията ѝ, се ръководели от ромейския възглед, че не може да съществува царство без своя църква. Ето защо и Никея, и Трапезунд, и Арта се стремели да си учредят самостоятелно църковно ведомство. За да осъществи пълната автономия и в това отношение на своята държава, Теодор Комнин решил да използва признатата още през 1018 г. за автокефална Архиепископия на цяла България³⁰ със седалище в завладения от него през 1216 г. Охрид. Така в лицето на нейния глава — образования и не по-малко амбициозен Димитър Хоматиан — той намерил ценен съюзник и сътрудник.

Независимо от породеното съперничество между Никея и Арта за право-приемството на Византийската империя сепаратизмът и разцеплението между двете ромейски държави и църкви имали за основа и съществените етнически отли-

²¹ П. Коледаров. Политическа география. . . , ч. II. Г. Акрополит. История. — ГИБИ, т. VIII, с. 157. За Просек вж. В. Г. Васильевский. *Epiriotica Sacculi XIII*. — Византийский временник, т. III, 1896, с. 243—244.

²² Вж. D. M. Nicol. *The Despotate*. . . , p. 58.

²³ Пак там, с. 59, също и 48—49, 59.

²⁴ Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия. . . Т. I, с. 208.

²⁵ В. Г. Васильевский. *Epiriotica*. . . , с. 273.

²⁶ Ив. Снегаров (пос. съч., т. I, с. 140) погрешно прибавя към отнетите от сърбите подведомствени на Охридската архиепископия епархии и Срем. Последният град с областта си е владян по това време от маджарите заедно с Белградската и Браничевската област, отнети по времето на цар Борил.

²⁷ Пак там, с. 102—103.

²⁸ A. Karpoulos. *The Date of Coronation of Theodor Doukas Angelos*, *Byzantion*, VI, 1974, p. 251—262.

²⁹ G. Ostrogorsky. *History of the Byzantine State*. Oxford, 1956, p. 385.

³⁰ Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия. . . Т. I, с. 100 и сл.

ки помежду им. Докато населението в Никейската империя било съставено предимно от гърци и елинизирани елементи (подсилени с емигриралите в Мала Азия ромеи от завладяната от латинците балканска територия на Византия), народността на принадлежност на поданиците на епирския деспот (от 1224 г. — солунско-епирски император) била твърде разнородна. В мнозинството си те били българи, които по това време плътно населявали не само Македония, но наред с известен гръцки елемент също така и Епир, Тесалия и Арбанаската земя (Албанон). В последната имало и албанци, а в Тесалия и Епир — и власи. Тъй, докато сред никейците византийската държавност и култура били в силата си, у епирците имала превес идеята за аборигенен невизантийски държавен бит.³¹

Неслучайно в писмото си до навпактския митрополит Йоан Апокавк никейският патриарх Мануил I гледа на Охридската архиепископия като на чуждо българска и смята за голямо унижение, че началникът на една „варварска“ църква ръководи гръцки йерарси. Затова той увещава западните, т. е. епирските архиепископи, „да не желаят да стоят по-долу от онези северни варвари-християни, които търсят на Изток (т. е. в гръцката църква) действителни йерарси по нямане на свои“. Същият нарича в това писмо охридчани „варвари“ и „християни-хипербореици“.³²

Приближеният към никейския двор и висш негов служител, поради което и изразител на гледищата на тази империя или изобщо на „източните ромеи“ Георги Акрополит, пише в своята „История“ по повод коронясването на епирския владетел: „Провъзгласен за император, Теодор постъпвал по царски — назначавал деспоти, велики севастократори и доместици, протовестиарии и целия останал царски чин. Но понеже бил невежа в царските обичаи, той внесъл в основата нещо българско, по-скоро варварско. Той не познавал нито чина, нито устройството, нито древните обичаи, които съществували в дворовете.“³³

Съвсем същото отношение към българите — като към „варвари“ — имали и „западните ромеи“, т. е. тези, които преди живеели в Епирското деспотство и придобили там, за да търсят убежище. Така например близкият и покровителствуван от адресата на споменатото Мануилово писмо — Йоан Апокавк — дякон на Гребенското епископство Георги Вардан, по-късно епископ в Керкира, се оплаква, че е поставен при „парещия цирей на варварството“ и че неговият застъпник се надявал да му осигури епископската катедра на Вондица (Воница), за да го „изтегли от дълбините на българския климат“ (= област).³⁴

Особено важно за нас обаче е отношението по това време на самия Димитър Хоматиан към българите и тяхното царство. То проличава съвсем ясно по повод неговото изказване във връзка с документ, издаден от поставения (вероятно през Царкалояново време) от Търновската църква владика на Бер-Верия: „Как може някой да приеме това за законен документ? Българите са варвари. . . , за които законът е такъв, какъвто те искат да бъде. Нито един акт на варварин не може да има силата на закон.“³⁵

Независимо от съществуващото у него дълбоко пренебрежение към българите, които смятал за „варвари“, Димитър Хоматиан все пак не е могъл да не държи сметка за тях — не само понеже те съставлявали преобладаващият еле-

³¹ Ив. Снегаров, История на Охридската архиепископия. . . Т. I, с. 110—111.

³² Пак там, с. 104. Вж. текста по изданието на В. Г. Васильевски. Epirotica. . . с. 269.

³³ Вж. гръцкия текст и българския превод в ГИБИ, т. VIII, с. 158.

³⁴ Вж. D. M. Nicol, Refugees, Mixed Population and Local Patriotism in Epiros and Western Macedonia after the Fourth Crusade, XV^e Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. I. Histoire, Athènes, 1976, p. 22—23.

³⁵ Demetrius Chomatianus, ed. J. B. Pitra, Analecta Sacra et Classica, t. VI, col. 361; вж. още и приведеното от D. M. Nicol (Refugees. . . , p. 23) негово изказване за българите като „варвари“.

мент от неговото паство, но и за твърде живите сред последното традиции на българската държавна и църковна власт и книжовност.

Това проличава ясно от компромисното решение на архиерейския събор, свикан в Охрид през 1219 г., за да реши въпроса за висшия и низш клир, заедно с длъжностите си през управлението на българските царе Калоян и Борил, съответно през властотъването на севастократора Стрез.

След горещи спорове между оформилата се „българска“ партия, начело с мъгленския, и „гръцка“, водена от костурския епископ, политическият интерес на деспотството (чийто изразител се явил канинският епископ) бил умело задоволен под формата, че се спазвал каноническият ред. За целта били използвани 12-ото и 13-ото правило на Халкедонския събор от 451 г., които забранявали на светската власт да назначава владичите. Тъй се стигнало до решението: „Ръкоположените българо-епископи от Загора (т. е. поставените от Търновската власт, б. м. — П. К.) да се отстранят безвъзвратно от всички заемани от тях епархии, като нарушили точността на канона и преданието, сиреч като такива, които са получили епископския сан от светската власт. Да се утвърдят живите законни архиереи (т. е. заемалите катедрата си преди възстановяването на българската власт, б. н. — П. К.), които са се върнали в епархиите, където са били избрани, и се поставят нови — в тези епархии, чиито предишни архиереи не са вече между живите. Да се признае санът на ръкоположените от тях (т. е. от „българо-епископите, б. н. — П. К.) иподякони, дякони и свещеници и им се позволи да свещенодействуват с останалия клир, бидейки православни и с действително ръкоположение, понеже и ръкоположените от Васиана и Стефана не са били лишени от своя сан.“³⁶

В последно време Г. Принцинг и Д. М. Никъл приемат, че през XIII в. богослужебният език се определял от правилото *cuius regio, eius religio*, т. е. в случая езикът на църковната йерархия е бил този на политическата власт и че Д. Хоматиан и неговите владичи не са знаели друг език освен гръцкия.³⁷ Д. Никъл приема, че последният е имал само „академично“, т. е. научно знание върху българския език, но по този въпрос Ив. Снегаров е в по-правилна насока. Според последния Димитър Хоматиан е владеел добре българската реч. Съвсем убедителни са доводите му за това: а) че е недопустимо през твърде продължителното си пребиваване в Охрид — 20 години като архиепископ и неизвестно колко — като хартофилакс на предшественика (или предшествениците си) да не е научил езика на местното население, с което е общувал; б) че в Житието си за Климент Охридски той разказва за съчиненията му по начин, от който проличава да ги е чел и разбирал; в) че той употребявал и транскрибирал правилно българските имена в актовете си и дори нещо повече — служел си в текста с български нарицателни думи.³⁸

Що се отнася до предположението на Ив. Снегаров (като се опира на отговора на 10-ия въпрос от запитванията на сръбския княз Стефан Радослав), че ако не знаел литературния, то Д. Хоматиан поне е владеел простионародния,³⁹ то вече е неприемливо и противоречи на другите му правдиви заключения. Спо-

³⁶ Вж. *Demetrius Chomatianus*, ed. J. B. Pitra, t. VII, col. 563—570. Сръб. българския превод на П. Ников (Принос към историческото изворознание на България и към историята на българската църква. — Списание на БАН, кн. XX, Кл. ист.-филол. и филос.-обществен, 11, 1921, с. 42—59; Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия... Т. I, с. 130—135.

³⁷ G. Prinzing. Die Bedeutung Bulgariens und Serbiens in den Jahren 1204—1219 im Zusammenhang mit der Entstehung und Entwicklung der byzantinischen Teilstaaten nach der Einnahme Konstantinopels infolge des 4. Kreuzzuges, München, 1972, S. 139—154; D. M. Nicol. *Refugees*, ..., p. 22.

³⁸ Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия... Т. I, с. 248—250.

³⁹ Пак там, с. 248.

ред нас определението, дадено от Димитър Хоматиан, че българската реч била „безизкусна“ (което изказване впрочем е заблудило както Д. М. Никъл, така и Ив. Снегаров), би могло да се търси в стремежа на Охридския архиепископ-ромей да представи гръцкия език за по-съвършен и по такъв начин да подрони извоювания значителен престиж на българската книжовност сред сърбите.

От решението на Охридския синод проличава, че низшият български клир е запазил както сана, така и правото си да изпълнява проповедническите си задължения, но все пак остава открит въпросът: дали в деспотството на Теодор Комнин правилото *cuius regio, eius religio* е било приложено изцяло? Тук трябва да се има пред вид, че докато за висшия, по-образован клир може да се допусне знанието и на двата езика, то за обикновените свещеници е трудно да се приеме, че са владели и гръцкия. Явно, те са продължили да служат на своята родна българска реч и по този начин следва, че споменатото правило е важело в Охридската църква само за нейния висш клир. Следователно особените етнически отношения, т. е. мнозинството на българското население, е наложило двуезичие (билингвизъм) в Архиепископията на цяла България, което ще да се е запазило и през управлението на Теодор Комнин.

В същност това е в пълно съответствие със станалата традиционна политика на охридските архиепископи-гърци, която се е характеризирала с една двойственост: от една страна, те запазвали инородния характер на паството си (който им бил необходим като основание за автокефалното положение на архиепископията) и затова не притискали особено много националното чувство на негръцките си пасоми, но, от друга страна — не се грижели и за тяхното развитие, за да не създават условия за възникването на национален въпрос или поне за изострянето му в диоцеза.⁴⁰ Съвсем естествено мерки за укрепването на народностното съзнание на българите в Охридската архиепископия предприемала само тяхната родна държавна и църковна власт.

При така изясненото положение на Охридската архиепископия през управлението на Теодор Комнин и по-специално отношението на Димитър Хоматиан към българите като към „варвари“, а особено пък, като се вземе пред вид стремежът му да изведе правата на автокефалност за диоцеза си от Юстиниановото време — като „Първа Юстиниана“⁴¹, това вече ни дава пълното основание да изключим възможността житието на Климент Охридски да е написано от него преди Клокотнишката победа от 9 март 1230 г.

* * *

След решителното поражение и пленяване на солунско-епиския император Теодор Комнин при Клокотница цар Иван-Асен II (1218—1241) освободил отново не само завладените от първия югозападни български земи (Македония) и Южна Тракия, но и Арбанашката земя (Албанон) с Драч (дн. Дурьси в НР Албания). Тогава търновският цар оставил Теодоровия племенник Михаил II Ангел да управлява Артенското епископско деспотство, а Солунското с Тесалия поверил на своя зет — брат на Теодор — Мануил Комнин, но го поставил във васална зависимост.

Подобно на чичо си Калоян цар Иван-Асен II не посегнал върху автокефалията на Охридската архиепископия на цяла България и дори оставил на престола ѝ Димитър Хоматиан. Не е известно дали от неговия диоцез са били придадени епархии към този на Търновския архиепископ, нито как са били уредени отношенията помежду двамата глави на самостоятелни църкви в пределите на българ-

⁴⁰ Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия. . . Т. I, с. 252.

⁴¹ Пак там, с. 124, 275.

ската държава. Несъмнено цар Иван-Асен II се е стремил да възвеличи престолната в Търново и по този начин затъмнявал Охридската църква.⁴² Неговият замисъл да въздигне първата в патриаршия и свързаната с това начинание политика спрямо Никейската империя се отразили обективно много неблагоприятно върху втората. Наистина парадоксално се явява положението, че при най-могъщия владетел на възстановеното след византийското иго царство и особено когато отново били включени в пределите му заграбените от Теодор Комнин земи, Охридската архиепископия се лишила в полза на Никейската⁴³ от половината от епархиите си, които Василий II ѝ бе причислил в 1018—1020 г. Това се случило, защото цар Иван-Асен II допуснал патриарх Герман да разпростре църковната си юрисдикция не само в Артенското, но и в Солунското деспотство.

След като източните патриарси признали Търновската архиепископия за патриаршия през 1235 г. (което обаче било постигнато едва след смъртта на Димитър Хоматиан), състоянието на Охридската архиепископия се принизило и влошило още повече. Търновският първосвещеник започнал да се титулува „патриарх на всички българи“, т. е. сдобил се с пълното право на върховен ръководител на Българската църква, а дотогава исторически и канонически това достойнство принадлежало на охридския архиепископ на цяла България⁴⁴ — разбира се, съвсем формално, — бидейки пряк приемник на първата Българска патриаршия. Както е известно, нейното седалище, след като император Йоан Цимисхий превзел Преслав в 972 г., се преместило последователно в Средец, Воден, Преспа и накрай — в Охрид. Там — в Долна земя, която била все още свободна територия — се организирани за отпор срещу завоевателя както светската, така и духовната власт на Българското царство. След падането му нейната патриаршия вече била сведена от Василий II Българоубиец до архиепископия, но запазила титлата си — „на цяла България“.

Една от задачите, които цар Иван-Асен II си поставил след Клокотнишката победа, била да възстанови не само българската военноадминистративна, но и църковна власт в отново освободените югозападни земи на царството, населени с българи и съставлявали със столетия неразделна част от територията на тяхната държава. Същото се отнасяло и за земите, които дотогава за по-кратко време или въобще не са могли да бъдат включени в пределите ѝ независимо от също така българската етническа принадлежност на обитателите им, а именно: най-южните покрайнини от Македония, източната част на Солунската област с Халкидикския полуостров и Беломорския бряг, Одринска Тракия и Драчката тема.

Патриарх Евтимий Търновски отбелязва през XIV в. тези мерки, взети от цар Иван-Асен, като съобщава в Житието на св. Петка, че той поставил „светли и благочестиви епископи“⁴⁵. В един по-късен препис се казва, че Иван-Асен отстранил епископите, които били привърженици на латинците, т. е. на римо-католическата църква.⁴⁶ Но това явно се отнасяло и за новоосвободените от Солунско-епископската империя територии. Изглежда, че той е потърсил подготвени за тази задача лица в манастирите на Света гора, където направил лично посещение,⁴⁷ когато се отправил към югозападните покрайнини, за да въведе там отново българската власт.

⁴² Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия. . . Т. I, с. 143—144.

⁴³ Пак там, с. 145.

⁴⁴ Пак там, с. 151.

⁴⁵ E. Kaluzniacki. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius, Wien 1911 (Фототипно преизд. Varriorum Reprint, London, 1971), S. 70.

⁴⁶ П. Сырку. К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. I вып. Время и жизнь патриарха Ефимия Търновского. С. Петербург, 1898 (фототипно преизд. Varriorum Reprint, London, 1972), с. 312—313.

⁴⁷ В. Н. Златарски. История на българската държава през средните векове. Т. III. С., 1940 (фототипно преизд. С., 1972), с. 294—295. За това посещение свидетелствуват не само

Този поход на цар Иван-Асен II, ако се съди от разказа на Георги Акрополит, се превърнал в истинско триумфално шествие през бившите владения на пленения при Клокотница солунско-епирски император. Главната причина, поради която крепостите и градовете се подчинявали без съпротива, трябва да се търси в правилната и продиктувана от всепризнатото човеколюбие политика на българския цар. Тя била в пълна противоположност с отношението на Теодор Комнин към изтерзаните от непрекъснати войни, разорения, грабежи, кланета и всякакви насилия свои сънародници и към инородците, когато нахлувал в земите им, за да ги завладее. Според свидетелството на Никифор Григора, „тогава той (Теодор Комнин) не се държал с тях (т. е. гърците) по-добре от куманите и латинците, а унищожавал и това, което се било запазило. Ето защо съдбата го накарала за притеснението на своите съплеменници.“⁴⁸ Разбира се, не на последно място за радушия прием, оказан на търновския цар от населението, било обстоятелството, че в значителния си дял то било българско по произход.⁴⁹

Георги Акрополит дава в най-общи черти посоката на движението на цар Иван-Асен II, но не и всички имена на областите и градовете, които е посетил. Той споменава в следния ред: Одрин — Димотика — Волерон (т. е. Беломорието) — Сяр — Солун — Битоля и Прилеп „и земите около тях“ — „Велика Влахия“ (разположена на части от Тесалия и Епир) — Албанон (т. е. Арбанаската земя) „чак до Илирик“,⁵⁰ което ще рече Драч, до границата със Сръбското кралство. Византийският писател не споменава нито Света гора (въпреки другите доказателства за посещения му там), нито Охрид, но в „земите около“ Битоля и Прилеп следва да разбираме и старата българска столица, още повече, ако се вземе пред вид, че за да се стигне до Албанон, той ще да се е движил по най-прекия и обичаен път. Това е старата Via Egnatia, на която Охрид е бил важна станция, а Драч (който е бил включен в царството му) — последната.

Липсват изрични известия, но близко до ума е, че при едно посещение в Охрид царят не може да не се е срещал с Димитър Хоматиан. Във всеки случай той не му отнел архиепископския престол⁵¹ — постъпка, която е лесно обяснима при неговата политика на търпимост към ромеите и настъпилия с прекратяването на унията с Рим обрат към православия, съответно — към Никея.

Чрез църковното строителство, побългаряването на висшия клир и покровителството на книжовността на родния език цар Иван-Асен II се е стремял да създаде и извън столицата Търново средища за укрепването на културата и българското народно-обществено съзнание на своите поданици във всички покрайнини на държавата си.

Близко до ума е, че предмет на особено внимание на владетеля е била Долна земя. Освен Света гора, както видяхме по-горе, там особено важно място заемала старата престолнина и културно средище Охрид. Това проличава от достигналите до нас твърде малко на брой паметници от епохата. Наред с Добрейшовото евангелие от това време е оцелял и известният Болонски псалтир (наре-

грамотата за манастира Ватопеди, но и Сводната грамота на Зограф, Разказът за зографските мъченици, грамотата за Грузинския манастир Ивиرون и др. Вж. Ив. Дуйчев. Приноси към историята на Иван Асен II. — В: Българско средновековие. С., 1972, с. 294—295.

⁴⁸ Nīcephori Graegoriae Byzantina historia, ed. L. Schopen-I. Bekker, t. I, Bonn, 1829, p. 28.

⁴⁹ Вж. данните за това у Д. Ангелов. Принос към народностните и поземлените отношения в Македония (Епирското деспотство) през първата четвърт на XIII в. — Известия на Камарата за народна култура, Хуманитарни науки, т. I (IV), 1947, с. 135 и сл.; D. M. Nicol. Refugees. . . , където е приведено изобилие от доказателства за българско население и имена в Бер-Верия (с. 15). Солун — Охрид (с. 22—24), за българи—обитатели на Северна Гърция (т. е. Тесалия и Епир), както и за липсата на доказателства, че в последните две области жителите им се смятали за елини (с. 33).

⁵⁰ Вж. гръцкия текст и българския превод в ГИБИ, т. VIII, с. 161—162.

⁵¹ Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия. . . Т. I, с. 209.

чен тъй поради днешното му местонахождение в италианския град Болоня), написан от Йосиф и Тихота „в Охрид, в селото, наречено Равне, при българския цар Асен“, както научаваме от приписката.⁵²

Значението, което този български владетел отдавал на Охрид, идва да покаже и едно друго, макар и косвено обстоятелство. В рамките на своята огромна по мащаби и всестранна държавноорганизационна и съзидателна дейност той не пренебрегнал и разрастването на стопанския обмен. Част от първите български монети, които той издал за целта, се приема, че са били сечени в Охрид.⁵³

Следва да допуснем, че в изпълнението на предначертаната от цар Иван-Асен II народностна политика е бил привлечен и авторитетният и високообразован охридски архиепископ Димитър Хоматиан. Едно от основните положения в канонико-юридическите схващания на последния била идеята за цезаропапизма — поставянето на царската власт над духовната.

Според това схващане светският владетел стоял по-горе от законите и каноните, когато действувал в полза на църквата и общото добро. В този смисъл Д. Хоматиан приемал, че повелята на монарха могла да измени каноническия ред в църквата и той самият обладала всички архиерейски права, освен да свещенодействува. Така охридският архиепископ е намирал оправдание за всички действия на Теодор Комнин и именно в цезаропапизма търсел опора да изведе правата на възглавяваната от него архиепископия от Юстиниановите повели.⁵⁴ Последното подчертавал и в титлата си, като към „на цяла България“ прибавял и „на Първа Юстиниана“.

Всичко това е било важна предпоставка, която улеснила нагаждането на Димитър Хоматиан към условията при новата светска власт, чийто носител вече бил българският цар. Подобни компромиси охридският архиепископ допуснал и при резкия завой в отношенията си с Никейската черква — въпреки предишния дълбок разрыв с нея.⁵⁵ С оглед да защити своите права върху сервийската епископия той дори направил в края на 1232 или началото на 1233 г. апология на патриарх Герман.⁵⁶ Явно в цезаропапизма Димитър Хоматиан намерил оправдание да се примири с новите назначения по царска воля на български владци в своя диоцез независимо от позицията си при вземане на споменатите вече решения на Охридския синод от 1219 г. по въпроса за „българо-епископите от Загора“.

Всичко това изяснява възможността или по-скоро причината Димитър Хоматиан да напише по внушение или още по-вероятно по нареждане на цар Иван-Асен II Житието на Климент Охридски и трите канона за същия, а, както допуска Ив. Снегаров (поради подобие на стегнатия език, реалистичност, отмереност, но игривост на образите, блясък и духовен чар), и гръцкото житие на Наум Охридски.⁵⁷

При новите условия Димитър Хоматиан вече могъл да приеме и титлата „патриарх български“, който срещахме в акростицията (краегранията) в житието, канона и в четиристишието-посвещение на иконата,⁵⁸ и да изрази преклонението си пред Климент Охридски, отразено отчетливо в епитетите и определенията, с които го окачествява,⁵⁹ а по всяка вероятност и към Наум Охридски.⁶⁰

⁵² Вж. за него Ив. Дуйчев. Болонски псалтир — български книжовен паметник от XIII в., С., 1968 и посочената там книжка.

⁵³ Т. Герасимов. Първата златна монета на цар Иван Асен II. — Изв. Археол. инст., кн. VIII, 1934, с. 361—368; същият. Монетни съкровища, намерени в България. — Пак там, кн. 29, 1966, с. 213.

⁵⁴ Вж. за тези възгледи на Димитър Хоматиан Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия... Т. I, с. 275.

⁵⁵ Пак там, с. 114 и сл.

⁵⁶ Пак там, с. 148—150.

⁵⁷ Пак там, с. 278—281.

⁵⁸ Пак там, с. 278; Йорд. Иванов. БСМ, с. 314.

⁵⁹ Вж. приведените от Ив. Снегаров (пос. съч., с. 279) примери.

⁶⁰ Същото за Наум Охридски, пак там, с. 280.

За прелома у Гърка-охридски архиепископ, към българите, които преди недвусмислено и подчертано определял като „варвари“, неминуемо и немалко е допринесло човеколюбивото отношение и проявената търпимост у цар Иван-Асен II към гърците, а не на последно място — твърдото придържане на дело към православието с отхвърлянето на унията с католическия Рим от българския владетел. Този исторически акт търновският цар извършил приживе на Димитър Хоматиан⁶¹ и не е могъл да остане без дълбок отзвук у последния. Ключ за разбирането на този прелом и изобщо за реализма му са собствените думи на охридския архиепископ по повод завладяването на Цариград от латинците в 1204 г.: „... Властта на империята в Запада в този момент се бе съсредоточила в България. Там бе забягнал от Цариград и самият император; тогава и покойният цариградски патриарх Йоан Каматир отиде да преговора с българския цар и патриарх. По това време беше съвсем естествено да се припознае тяхното ръководство. . . , тъй като хората бяха загубили надеждата, че ще се възстанови ромейската власт.“⁶²

Наистина това се отнася за предпоставките за създаването на противолатинския съюз между цар Калоян и ромеите, които признали неговото върховенство. След Клокотнишката победа положението обаче съвсем не е същото — както България, така и Никея са във възход, а императорите на последната вече са си поставили за задача да възстановят Византия и прогонят латинците от Цариград, отслабнали значително от поражението си при Одрин, нанесено им през 1205 г. от българите. В случая обаче за формирането на новото отношение на Димитър Хоматиан към търновския цар и българите трябва да се вземат пред вид също тъй и дълбокият антагонизъм между „западните“ и „източните“ ромей и обстоятелството, че след разгрома на Теодор Комнин Иван-Асен II се явил като главен застъпник и покровител на православието и допринасял реално за запазването на специфичния облик на „източните“ гърци в обширното си царство. Така за охридския архиепископ на цяла България вече не е било унижението да се титулува „пастир на българите“ и дори да се включи в дейността на търновския цар за укрепването на православието и държавата му в една атмосфера на пълна народностна търпимост. Правилна е констатацията на Д. М. Никъл, че „когато четем творбите на Хоматиан, често се сещаме за неговия бележит предшественик Теофилакт Охридски. Двамата владетели са се чувствували достатъчно у дома си, за да пишат жития за св. Климент. Нито един от тях обаче не бил възхитен да бъде наречен „български епископ“⁶³. Само последното съждение очевидно не е съвсем точно, защото, както виждаме, Димитър Хоматиан впоследствие е приел да се самотитулува „български пастир.“

⁶¹ Разривът с Рим настъпва след неуспеха на цар Иван-Асен II да наложи влиянието си върху Латинската цариградска империя, понеже бил изместен като опекун на малолетния император Балдуин II от Йоан дьо Бриен през август 1231 г., както и след проявеното безучастие на папството към агресията на маджарите в 1232 и 1233 г., в резултат на което те отнемат от България Белградската и Браничевската област и Северинския банат. Не на последно място е била и необходимостта за българския цар да укрепи авторитета на Търновската църква сред небългарските си православни поданици. С тази цел цар Иван-Асен II извоювал въздигането на престолната Търновска архиепископия в патриаршия. Твърде показателни за прекратяването на унията са и писмото на анкирския митрополит Христофор от 1233 г. за „най-православното му дело“ (вж. текста у П. Никол. Църковната политика на Иван-Асен II. — Българска историческа библиотека, г. III, 1930, кн. I, с. 84), писмото на папа Григорий IX до чанадския епископ от 21 март 1232 г., от което проличава отклонението на българските владци от подчинение към римската черква (вж. латинския текст и българския превод в Латински извори за българската история. Т. IV, с. 44—45). Вж. също V. Gjuzelev. Das Papstum und Bulgarien im Mittelalter (IX-XIV Jh.). — Bulgarian Historical Review, 1977, № 1, S. 46.

⁶² Demetrius Chomatianus, ed. J. B. Pitra. *Analecta Sacra et Classica*, v. VI, № CXLVI, col. 567; D. M. Nicol. *Refugees*..., p. 12.

⁶³ D. M. Nicol. *Refugees*..., p. 24.

При коренно променената обстановка на Балканите след Клокотнишката победа от 1230 г. и създадените условия за прелом в отношението на Димитър Хоматиан към българите и тяхната власт вече може да се приеме, че той е могъл да пристъпи към написването на творбите за прославата на Климент, а вероятно и на Наум Охридски. Съставянето на Краткото житие и каноните следователно трябва да се отнесе в промеждутъка от време след Клокотнишката победа от 1230 г. и преди 1234 г., когато се приема, че е починал Димитър Хоматиан.

Близко до ума е, че най-напред творбите му са били написани на родния му гръцки, а след това — преведени на български език, но без да изключваме възможността и двете версии да са излезли под неговото собствено перо. Основание за това са убедителните данни, които сочат, че охридският архиепископ-грък е овладял добре речта на своето българско паство. Така наред с общодържавническите съображения и поръки на царя Димитър Хоматиан е могъл да пристъпи с готовност към написването на агиопоетическите творби за българите Климент и Наум и поради свои лични причини — изразения естествен стремеж чрез тях да укрепи положението на възглавявания от него диоцез и издигне както своя престиж, така и на катедрата си в пределите на Българското царство, засенчвани от първосвещеника в Търново.

ЧОВЕКЪТ И СВЕТОТ В НОВИЯ СЪВЕТСКИ РОМАН

ГЕОРГИ ПЕНЧЕВ

„В центъра на литературното развитие сега се намират крупните жанрове и преди всичко романът, който придобива нови качествени особености — тази мисъл много категорично изрази в нашия разговор през декември 1981 г. в Москва литературният критик Виталий Озеров, секретар на Съюза на съветските писатели. — Сега романът обхваща по-широко народния живот, докосва се до важни, коренни проблеми на обществото и от това се определя в голяма степен неговото епично начало.“

Сегашният разцвет на съветския роман закономерно се свързва с много важна особеност — стремеж към епично пресътворяване на реалността. Тази отлика, както и подчертаното социално-нравствено и извисено идейно начало в романистиката показват качествени изменения поради по-зрялата художествена мисъл. Всичко това обективно отразява нов важен етап в развоя на съветското общество. Имаме основание да говорим, че последните десетилетия по своето идейно-нравствено съдържание показват такава висота на съветския народ, от която все по-ясно се съзират контурите на комунистическия ден и по-вярно, по-всестранно се осмисля извървеният път. Закономерен е такъв подход за общество, което неотстъпно се развива и е постигнало непознати висоти в обществено съзнание.

Епическият подход в романистиката, както и разцветът на жанровете отразяват по-пълно действителността и са показателни за характера на общественения живот, за високата степен на нравствената и философската мисъл.

Достатъчно е да си припомним някои важни предпоставки от последното десетилетие, за да разберем характера на този процес.

Повече от половинвековния път на съветската държава, юбилеят на нейния основател В. И. Ленин и на революцията закономерно настроиха към задълбочен самоанализ и всестранна преценка. Те бяха сторени и продължават да се правят от строгите позиции на науката, с честност и откровение, присъщи на съветския стил. При този анализ се осмислят основите както на огромните постижения, така и на недостатъците. Този характерен за обществената мисъл подход има свое специфично проявление в литературата. Засили се тенденцията за по-пълно, по-всестранно оглеждане на извървения път от съветския народ, по-видим е стремежът към по-мощно и с голяма историческа дълбочина осмисляне на народния живот. Като художествен резултат това се появи по-късно, но посоката, принципът беше подсказан още тогава. И съвпадна с умъдряването, започнало след XX конгрес на КПСС. Съществуват и други също обективни причини за развитието на литературния процес, който продължава и под въздействието на редица важни фактори.

Особено благоприятно обстоятелство е, че в тази велика литература съществува богата традиция на епично-образен подход към реалността. Най-блестящите творби на Л. Н. Толстой, Н. Гогол, Ф. Достоевски, а по-сетне в съветската литература на М. Горки, А. Толстой, М. Шолохов и т. н. са проникновени епични платна, които осмислят съдбовни етапи от народната история. Така че разцветът на съветската романистика от края на 70-те години е закономерно развитие и обогатяване на една силна литературна традиция.

Към тези обективни предпоставки се прибавя и по-дълготраен и важен феномен. Става дума за движението на общественно-социалните сили в света, за нарастващата идейно-политическа зрелост на социалистическото семейство, за неговия увеличаващ се принос към бъдещето на света. Не само като избрана и проверявана посока, а като реално и ежедневно воюване за мира и справедливостта на всички хора. Изострените до крайност противоречия между капитализма и социализма, навлизането на империализма от края на 70-те години в етап на неконтролирана военна експанзия, пълзящата опасност от трета световна ядрена война — всичко по особен начин също въздейства за засилване на социалното и политическото мислене на писателя, за неговото все по-дълбоко вътрешно прирастване към проблемите на света и човека, видени в по-широки временни рамки.

Писателите все по-настойчиво и често се опитват върху опита на отечеството и на света да утвърждават движещите идеи, определящите поуки за бъдещето. Още повече, че съветският писател живее със спомена за предната война, която продължава да тревожи паметта. Не е случайно, че в най-новите произведения на съветската литература за войната все по-силно се налага нравствената проблематика с цел да се открие антинародният, античовешкият образ на войната въобще. И точно тази посока има не исторически, а съвременен смисъл.

В същото време се засилва течението в романистиката, което открито и с повече публичност разработва военната тема като политическа проблематика или пък направо като тема на днешния ден и на бъдещето. Но отново с дълбоко нравствено осмисляне на сегашни и бъдещи, на реални и предполагаеми събития. Върху тях се проектира и оценява човешкият характер.

На Седмия конгрес на съветските писатели Георги Марков поясни причините за засилване на нравственото начало в сегашната литература. „Духовно-нравствените търсения — каза той — се извършват днес на необикновено широк фронт. Острата необходимост от създаване на цялостен художествен образ на социално активната личност е потребност на самия живот.“ И още един принципен извод на Г. Марков трябва да припомним: „Литературата започна да показва по-дълбоко победното шествие на болшевиизма като политическо течение, асимилирало най-челния революционен опит на XIX и XX в. Тази оценка за сегашната съветска литература потвърждава нашето убеждение за етапа на всеотстранно осмисляне и оценяване на обективната реалност — осмисляне, което е резултат от развитието и утвърждаването на социализма в живота, в бити и в душевността на хората. Така се открива главният идеен ориентир, който помага за цялостно повишаване на идейно-естетическата дълбочина на съветската литература. Защото за зрелостта на една литература може да се съди от начина, по който тя изследва и оценява националния живот и националния характер, но и от това, как тя съотнася този живот, опит и характер със света. Дълбоко съм убеден, че не можем да имаме вярна представа за творческите възможности на съветската литература, ако не познаваме способността и умението ѝ да оценява и анализира съвременния свят, развитието на глобалните идеи на времето.

Днешното човечество, колкото и да е вътрешно противоречиво в своята класова и идейна природа, представлява в същото време и относително единство. Защото е именно човечеството от края на XX в. и началото на XXI в., ко-

ето съзнава, че ако настане ядрена катастрофа, тя ще помете всички без оглед на класи и идеи. В своята сложна противоречивост това човечество от различни посоки характеризира съвременността.

Героят на литературата днес по-ясно се изявява в своето отношение към народа и към своята родина, но заедно с това и с отношението си към света и към човечеството. Може да се предполага, че тази тенденция ще се развива, разнообразява и обогатява.

Днешният съветски роман е твърде показателен. Може да се каже, че точно по тази посока той постигна някои от най-интересните си художествени сполуки.

Преди време Чингиз Айтматов твърде точно определи смисъла на този писателски интерес. „В наше време — изтъкна той — творецът е призван да преподава и внушава на хората следната мисъл: човекът трябва да чувствава и мисли, да разбира другите както самия себе си, призван е да се обръща към целия свят, да влиза със словото си във всяко сърце. Само при това условие можем да се надяваме, че човекът няма да обеднее емоционално, няма да се превърне в технизиран дивак и не ще посмее да натисне онова ядрено копче, което ще взриви всичко.“

Тази главна мисъл може да се долови не само в изказвания на сегашните съветски писатели. Тя е втъкана дълбоко в техните най-нови произведения. В новия роман тревогата за днешния и за утрешния ден, за света, за съдбата на човечеството пронизва изцяло повествованието.

В нашия разговор с Виталий Озеров, за който стана дума по-рано, този проблем зае важно място. „Темата за мира все по-определено се налага като особено важна. Но подходът към нея сега твърде съществено се отличава от по-рано. На времето „Открадването на Европа“ на Константин Федин беше посрещнат като силен политически роман. Днес тази линия в романия жанр отново се съживява, но новите творби са значително по-богати, естетически по-силни. Личи по-голяма широта в подхода към темата, писателите се насочват към по-големи полосоци от историята, към нейните ключови позиции. Например в писателско изследване се съпоставя Хелзинки с Потсдам. Сега направо са назовани основните политически колизии, разглеждат се в движение като определящи за политиката на мира. Показва се как тя си пробива път, как се утвърждава и как се осмисля от хората. По нов начин се показва и мястото на човека в живота, в света като цяло, в борбата между двата свята. Хората съпоставят това, което става у нас, с онова, което става по света, съотнасят се различните социално-политически проблеми, които определят съвременния политически климат. Различните писатели търсят свой подход към голямата тема за мира и бъдещето. При Ю. Бондарев например е изяснено нравствено-естетическото осмисляне на епохата, при А. Ананиев в размислите на хората се сплитат в едно цяло тревогите за нашите вътрешни работи с грижата за бъдещето на света.“

В новия съветски роман тази тенденция е твърде силна и многообразна. У повечето писатели така или иначе се съединяват органично световните проблеми с мислите, с които живее нашият народ. Въобще, погледнато социално-философски, днешният политически роман има няколко основни варианта и трябва те по-внимателно да се съпоставят и да се види кой е по-перспективен, по-значим и по-интересен като идейно-естетическо явление.“

Закономерно е, когато предмет на художествено изследване е съветският човек, човекът на социализма въобще и неговото отношение към света и човечеството, темата за мира и за хуманизма да се наложи като водеща. Не е случайно и това, че точно глобални за света въпроси се разглеждат през призмата на нравствеността. Много интересно и важно е писателят да изследва моралните взаимоотношения между хората, да покаже етичните, нравствените

ориентири и тенденции на обществото и епохата, на света. Защото съдбата на човечеството в крайна сметка ще се определя от съображения и задръжки, които в същност опират до принципния въпрос за нравственото и безнравственото. Днешната тревога за бъдещето нараства поради пренебрегване на човеколюбието и налагане на себичността, личния, временния интерес, от подмяна на нравственото от безнравственото, от нарастващата бруталност на империалистическите сили. Хуманизмът и нравствеността са понятия класови, социално определени. В същото време те притежават и по-обемист исторически смисъл, когато се свързват с бъдещето на света. Тогава на преден план излизат особености, които сякаш надрастват класовите интереси на капиталистическия свят. Защото се поставя глобалният въпрос: да бъде ли или да не бъде човечеството?

Тези особености твърде ясно се улавят в новия съветски роман. Той изследва героя върху терена не само на отечеството, а и на света. Интересна е творческия и особено важна с оглед на бъдещето такава посока. Тя е съзвучна на нашата епоха, когато е невъзможно да се разбере същността на личността, без да се познават нейните отношения с отечеството, с народа, но и със света, с тревогата на човечеството.

Всяка голяма, световна литература естествено се е развивала в тази посока. И такива тенденции могат да се забележат, когато се поглежда към историческия път на класическата руска литература, на френската, на немската, английската и т. н. В наше време, когато разстоянията между хората от цялата земя се скъсяха, и макар да е разделено идеологически по-контрастно, днешното човечество по-добре се познава. Естествено темата за света и неговата съдба се настанява все по-трайно в националните литератури. Този проблем е твърде интересен, но и достатъчно сложен. Той се нуждае от по-обстойно изследване. В нашия случай само напомняме и го изтъкваме като важна особеност на новия съветски роман.

В своята история българската проза също е дала израз на отношението и свързаността на българина със света и с човечеството. Трябва да си спомним за произведенията на Алеко Константинов и Борис Шивачев, а в по-ново време за романите на Димитър Димов за Испания.

През последните десетилетия се появиха творби, които разшириха и тематично обогатиха тази линия на националната ни литература. Заслужават по-специално внимание някои от политическите романи на Богомил Райнов. В тази поредица застава и романът на Андрей Гуляшки за Авакум Захов, който под формата на занимателен приключенски сюжет разкрива историческия сблъсък между човека на социалистическия свят и защитниците на капитализма. Интерес представлява като художествено осмисляне на разширяващите се връзки на българина със света неговият поглед към другите страни в новите книги на Йордан Радичков „Северна сага“, на Димитър Гулев „Тъмни олтари“ и някои други. Но трябва да признаем, че е трудно да назовем произведение, което с ярко художествено внушение да показва днешния наш съвременник като човек на социализма в неговите взаимоотношения със света, като човек със своя позиция в историческия сблъсък по съдбовните проблеми за мира и бъдещето.

А днешният гражданин на социалистическа България реално присъствува в живота на много страни, проявява своята нова нравственост и помага да се утвърждават идеалите на нашия свят. Но този герой не е навлязъл още в литературата.

Развитието на новия съветски роман потвърждава, че изследването на човека в неговото отношение към света и човечеството е много силна тенденция, че тя много ясно отразява същностен белег на днешния роман — неговото сложно, многопосочно нравствено-психологическо начало. Благодарение на това си качество новият роман помага по-добре да се опознае душевността

на съвременния човек и да се докоснат важни особености на личността. А това, че тази личност се пресътворява художествено като способна да съхрани индивидуално неповторимото си, което прави всеки човек една вселена, тази способност на личността прехвърля мост към необятното пространство на света. Това има особено значение за развитието на жанра и на литературата. Днешният художник, като продължава да се вглежда в личността, да търси наслоенията на епохата върху нейната неповторимост, все по-дръзко гледа чрез личността към големия свят и към тревогите на човечеството.

Романът на големия съветски украински писател Олес Гончар „Твоята заря“ е твърде характерен. На пръв поглед той сякаш не е типичен като творба с международна тематика. „Твоята заря“ би могъл да бъде разглеждан като оригинално и много интересно нравствено-психологическо изследване на действителността, на човека, минал през войната и видял всички ужас, а сега осветил силите си на децата и на бъдещето.

Заклучителната сцена в този роман, получил широко и заслужено признание в съветската страна, има символичен смисъл. Кирил Заболотни, главният герой, се изкачва последен по стълбата на отлитания самолет. Той за миг се, спира, преди да се затвори вратата, изправя се, висок и строен, с открито лице, устремен сякаш напред и нагоре. Най-близките му хора, дошли да го изпратят, имат странното усещане, че той е човек в полет, човек, вгледан към небесата.

Целият живот на героя потвърждава такова усещане. След малко самолетът ще излети и от Кирил не ще дойде вече никаква вест. Той ще изчезне в своя полет към сините висини, ще изгори тихо и безшумно, както е живял, отдавайки и последните си сили за доброто на хората, които страдат по света и имат нужда от неговата, на съветския човек помощ.

Сякаш не е необходимо да се връщаме към трудното и сложно битие на Кирил Заболотни. Последната му среща с Дударевич, другия съветски дипломат, твърде справедливо разкрива истинската природа на героя. Изтеклъ е вече неговият срок на работа в ООН и с нетърпение Заболотни и жена му Соня-Сан очакват деня, когато ще полетят към родината, към родните места. Те се връщат със съзнанието, че честно са изпълнили своето дело. Неочаквано обаче се разбира, че някъде в Африка страдат деца и точно организацията, към която е работил Кирил Заболотни, трябва да им помогне. Но определеният за тази цел дипломат не може да замине. Кирил решава, че няма право да остави децата в такъв труден час, макар че с такова нетърпение очаква срещата със своята родина. За неговото решение узнаваме от разговора между жена му и Дударевич.

„— Международният детски фонд няма да спаси всички, Соня. Тук суша, там глад, там урагани... — говори Дударевич.

— Но нали все пак трябва да помогне някой на тези деца! — Заболотна погледна към него с удивление.

— Ако искаше, той можеше да се откаже от тази командировка.

— Не е той от онези, които се отказват, вие добре знаете.“

Добре знаят, защото героят неведнъж е показвал своята същност и тя е станала за хората мярка за честност, за съветска нравственост. Новият човек, комунистът открива своите личностни особености върху широкия терен на света. Заболотни поема риск заради децата, заради бъдещето на далечна и непозната страна и този му подвиг има дълбок идейно-нравствен смисъл. Но този подвиг на Заболотни е започнал много отдавна, той е една неотклонна линия в живота му.

Кирил Заболотни е обикновен човек, но той носи толкова светлина, че внушава увереност и спокойствие, надежда и вяра за бъдещето. Навярно затова ни се струва, че такъв човек не може да загине. Той само е заминал далече и

за дълго. Заедно със Соня-Сан и ние оставаме да вярваме и да чакаме, че той ще се върне.

Рано, преди да се появи на световната сцена като съветски дипломат, Кирил Заболотни е намерил своето място в живота. Той носи отличителните черти на съветския човек. Излязъл е от низините и е познал суровите неслоди на бедността. Възпитан в труда и справедливостта на новия социалистически свят, Кирил, обикновеният селски момък, тръгва по свой път. Труден, но честен и верен. Когато над отечеството надвисва облакът на войната, той отива там, където е най-трудно и рискът е голям. Като летец Заболотни влиза в смъртна схватка с нашественика. Той вече е излязъл на арената на света и с младостта и мъжеството си защитава правдата срещу смъртта. Олес Гончар умно и талантливо рисува великолепия образ на истински герой на нашето време. И най-ярката негова черта, която покорява и авторът съзнателно въздига до определящ символ за сегашния съветски човек, е силното и светло чувство за отговорност пред хората и пред отечеството. Смелостта е привлекателна в човешкия характер, но когато тя е осъзната и когато е подвиг заради отечеството и бъдещето. Тогава тази смелост има неповторимост, примамна красота. В такова озарение се открива в романа Кирил Заболотни.

В сегашния тревожен свят, изтръпнал от империалистическата военна заплаха, надеждата на хората се крепи върху твърдите плещи на хора като Кирил. Преживял изпитанията на войната, срещнал неведнъж смъртта, Кирил Заболотни израства като герой, който има лично отношение към глобалните тревоги на епохата. В същото време той е обикновен и човечен, влюбен в красотата на природата и в своята Терновщина, нежен съпруг и приятел. От него се излъчва озарение, което облагородява и възвисява, което помага на другите да усетят влиянието на високата комунистическа нравственост.

Още в самото начало на повествованието, когато София и другите селски деца намират в степта ранения съветски летец, те рискуват, но го спасяват. Не от детска дързост и безумство София е покорена от Кирил, от неговата храброст и доброта. За тях, измъчените деца от завладеният от хитлеристите земи, той е близък и роден човек, дошъл от голямата земя, човек — освободител. Неговата поява изведнъж светва като лъч в душите на изтерзаните хора. Те вършат всичко, за да го спасят, правят го от дълбоко човешко съчувствие, но и от искреното съзнание, че той е техен съветски момък. Без да съзнават, селските жени и деца вървят към подвиг заради отечеството. Още не се е родило онова искрено човешко чувство между София и Кирил, което сетне ще прерасне в неповторима и силна любов, но вече присъствува обичта на всички към ранения съветски летец. И неговата съдба е вече съдба на селото — трудна и опасна, нелегална съдба.

Когато след години, след победата, обичта между Соня и Кирил литва над света и той като дипломат пак носи навред своето човешко обаяние и комунистическата си правда, някогашното селско момиче с радост открива тъй познатите й светли черти на любимия човек. И неусетно тази светлина все по-ясно започва да се излъчва и от Соня. Под влиянието на Кирил тя бързо проявява своя характер на съветски човек. Според силите си Соня също носи отговорност пред времето и пред хората. Тя става Соня-Сан и в тези думи на признателност, произнесени от японските майки, чийто деца тя е спасила, се съдържа обич и благодарност, но и надежда, че има в този тревожен свят на кого майките да могат да се опрат. Олес Гончар удивително интересно е създал своя поетичен разказ за някогашната и сегашната Терновщина и за родната Украйна с големите, световните тревоги на човека. И в това е до голяма степен основата на писателския успех. Повтаря се правилото, че истински може да милее за света и за човечеството само онзи, който честно и докрай обича своя край и своя народ.

Този нов роман на съветската литература основателно привлича вниманието. Той покорява със своята многопластова постройка, с ярко изразения поетичен строй на разказа, в който романтичното минало си е подало ръка с днешния неспокоен ден, с цветната пъстрота на украинското село и бит. Обичаи и спомени спорят твърде странно с автоматизирания, механичен свят на съвременния империализъм, където и човекът започва да действа като автомат. Благодарение именно на тази многоцветна и привлекателна картина на съвременното човешко битие възниква голямата тревога за съдбата на света и природата, за нравите, но преди всичко за бъдещето на човечеството.

По време на нашия разговор с Олес Гончар в Киев през декември 1981 г. писателят посочи: „Глобалните проблеми на света не са случайно явление в романа. Те са родени от самия живот. Вижда се с просто око, че сега в нашата литература темите с глобален характер са повече от всякога. Вероятно защото се интернационализира животът на човечеството и възникват все повече въпроси, които обединяват хората и са съдбовни както за тези, които живеят в Индия, така и в Латинска Америка. Този глобален характер се определя вероятно и от стремежа на хората към солидарност, защото големите проблеми на мира, екологията, за отношението на човека в обществото, отношението към другите, за научно-техническата революция — всичко тъй рязко се е изменило. Често си спомням мисълта на един италиански писател, която той каза по време на Ленинградската дискусия за романа. Сигурен съм, каза той, че романът винаги ще бъде, но аз съм вече стар човек и чувствавам как неузнаваемо се изменя човекът. Даже в рамките на едно поколение тази промяна може да ни сепне. Сега имам усещане, че живея сред ново човечество. Отишли са си ония, сред които живях, а за писателя е много трудно да създава контакти с новото.

Подобна мисъл съм слушал и от големия полски писател Ярослав Ивашкевич. Той е роден в Киев, тук е минало детството му и понякога, когато идваше, се изповядваше: „Чувствам се много стар тук, в Киев. Защото се срещам със своята младост. Вървя по улиците, пълно е с народ, а не срещам моите връстници. Забързаният темп на живота засилва това усещане за отдалечаване.“

Отначало останах изненадан, когато Олес Гончар нарече „Твоята заря“ дълбоко лична книга. „Там има нещо много скъпо за мен, даже, бих казал, нещо заветно, особено в образа на главния герой.“

Препрочитам тези думи на писателя и все по-пълно се убеждавам, че те не са казани случайно, а изразяват нещо дълбоко и скровено.

Кирил Заболотни е наистина колоритен, ярък образ, който носи паметта за недалечното минало, който сам е създавал новата история на своята родина и сега е защитник на бъдещето. Не е трудно да се усети обичта на автора към този герой, неговият стремеж чрез нравствено-философската позиция на Заболотни да покаже човек, способен да бъде пример. Все ми се струва, че има още нещо, което авторът е имал пред вид. Отново се връщам към нашия разговор. Стана дума за днешния роман и за неговото нарастващо умение да навлиза в по-сложни и дълбоки пластове на душевността и да открива човека с неговия все по-необятен поглед към света. Тогава Олес Гончар насочи тези размисли в определена посока: „Човекът стана по-комуникативен, неговият свят е по-динамичен, мирогледът му е по-широк. Но ми се струва, че в наше време човекът започна да усеща как изпада в състояние на кризис. Пред очите му прогърмя Втората световна война, която отне живота на милиони хора, разруши цветущи села и градове, върна развитието на човечеството назад. Той помни и Хиросима. Само едно поколение стана свидетел на Освиенцим и Хиросима. И на научни открития, способни да взривят нашата планета. Това сега е научно постижимо. Как си мислите — нима всичко това не се е отразило върху психологическото състояние на човечеството? Човекът разбира, че се е оказал над бездната. Още само една

неразумна крачка и — край. Това подтиква към изострено философско мислене, задължава да се търси изход. Струва ми се, че сега човекът е застанал пред бъдеще, което му изглежда грозно. Затова той често се извърща назад към наследството. Преди не е било така. Напред е било лъчезарно и безметежно. Даже за писателите от XIX в. бъдещето е било все пак по-ясно. Тогава дори не е ставало дума за проблеми, които засягат цялото човечество и поставят пред угроза земята.

Писателят още продължава да размишлява как беше възможна появата на фашизма в средата на XX в., в сърцето на цивилизована Европа. Такова явление е несъвместимо с разбирането за човешка цивилизация. Тогава самото понятие човешка съвест беше изхвърлено от не толкова малка група хора. За съжаление и днес стават явления, които остро противоречат на съвестта и разума — тероризмът, наркоманията, хунвенбинството. . . Художникът най-остро усеща, че с човечеството наистина става нещо нередно. Ние сме хора на историческия оптимизъм и вярваме, че ще ни се отладе възможността да обуздаем този дявол. Така аз наричам научно-техническата революция.“

Мина време от този наш разговор, а като се връщам към него и си припомням за света, който населява романа на О. Гончар и другите нови съветски романи, за сложните и тревожни проблеми, които те решават, изпитвам гордост от позицията на писателя в днешния свят. Творците на съветската литература показват зряла и остра политическа мисъл, способна да анализира точно историческия път и да съзре глобалните цели на човечеството. Особено важно е, че днешните съветски писатели притежават таланта, който е в състояние да даде художествена плът на определящите явления на съвременността и с това да изостри вниманието на хората, да ги направи по-внимателни и по-бдителни за бъдещето.

„Твоята заря“ е един хубав пример. Този роман ни прави съпричастни към проблемите на днешното човечество, заставя ни да мислим трезво за отговорността на човека пред идващия ден, който му готви научно-техническата революция, за обезчовечането в капиталистическия свят.

Образът на Кирил Заболотни разкрива и реалните пътища пред хората от двата антагонистични свята да живеят под едно небе.

Точно такава съвременна личност като Заболотни, който е изстрадал миналото, може да бъде епизентър на сложни, но единни сили, човек като него е способен да внуши идеята за величието и отговорността на днешния човек.

Като художествена структура „Твоята заря“ е твърде сложно повествование. Поетично-романтичната отговорност преди всичко помага да се покаже толкова органично единен трудният път на героя, да се съберат в единна художествена тъкан омайната романтичност на украинската природа и унифицираната бездушност на американския пейзаж. Твърде противоположни, те са органично споени в романа и се допълват с черти и характери на хора, детайли от природата, за да засилят внушението за нарастващата отговорност на човека.

Заслужава внимание композицията на романа. Активен двигател в разказа и в цялото действие е безименният приятел от детството, ученият-сколог, който знае много, ако не и всичко, за Кирил Заболотни.

Летят те с бясна скорост по магистралите на Америка, бързат да стигнат до „Славянската мадона“. Може би за тях това ще бъде среща с младостта. В спомените им оживява странствуващият степен художник, рисувал в годините на тяхната младост портрета на тяхната Надя като селска мадона. Споменът ги тегли към младостта, към красотите на родните места, а пред очите им е свят, изсушен от механизацията, обезчовечен в своя напредък. Човекът е изправен на сложен кръстопът. Романтичната бедност на миналото е красива и тъжна, но тя е истинска, макар и останала много назад. А няма това, което срещат и което ги тревожи, няма то е бъдещето? Заболотни, малката Лида и ученият летят по

пътя, за да стигнат до „Славянската мадона“. Тя е съхранила през годините красотата, она силен, надживял времето спомен за простор, слънце и човечност. За днешния човек, понесъл тежестта на своята тревожна епоха, му е нужна здрава нравствена опора. Не искам да утвърждавам, че тя е само в красотата или в романтичния спомен за миналото, колкото и по-примамни да са те пред желязното и студеното безчовечие на капитализма. Сам Олес Гончар не изповядва такава идея. Неговият Кирил Заболотни тачи свято миналото, обича красотата на Мадоната, за цял живот е останал покорен от украинската степ, но над всичко за него стои дългът пред хората. Това определя и целия му живот. Герой като него може да бъде реална опора за нашия разлюлян от неспокойствие век. В това е големият, главният смисъл на човешкото битие.

От друг ъгъл е погледнато към дълбокото съпричастие на съветския човек със света в романа на известния съветски писател Александър Чаковски. Докато при Олес Гончар действителността и героите са художествено измислени, в „Победа“ Ал. Чаковски използва като опорни точки реални исторически събития и герои. Потсдам и Хелзинки са исторически етапи от най-новата история на човечеството в стремежа му към мирен живот. Но освен тях и много от героите на романа са конкретни исторически лица, със свое място в последните десетилетия, в историята на последната война и в следвоенните години. Борбата между социализма и капитализма в романа „Победа“ е исторически определена, тя е разкрита по време на върхни, съдбовни етапи и засяга добре известни от близкото минало събития.

Замлъкнала е войната, но вместо да тържествува радостта от победата, в центъра на вниманието отново застава тревогата от стълкновение.

След „Блокада“ Ал. Чаковски създаде отново политически роман, който изследва с помощта на писателското проникновение конкретни крупни исторически събития и явления и това изследване е постигнато в сложен съпоставителен план. Именно това помага да се правят и да се утвърждават важни за развитието, за съдбата на човечеството изводи. Така времето на Втората световна война и нашето време се свързват, те спорят, помагат си в интерес на мира и бъдещето, против тревогата от нова катастрофа.

Писателят изследва механизма на острото стълкновение в Потсдам преди десетилетия, за да отвори очите към днешните глобални явления. Заседава мирната конференция, определя се следвоенната съдба на Европа и света, а във въздуха вече витае кошмарът на атомната опасност. През погледа на героите е разрухата и нещастията от отминалата война. Тази атмосфера, която глобално засяга света, присъствието в романното действие на крупни исторически личности като Сталин, Чърчил, Труман и други е нещо повече от обикновено повествование, от обикновени действащи лица в литературно произведение. Романът се възприема не като развлекателно художествено четиво. Живияването в неговата проблематика неусетно извиква много по-активно участието на спомена, на съвестта, на историческата преценка и политическата мисъл. Затова оценяваме мислите и действията на героите по закони, по-различни от чисто художествените. Историческата действителност, в която участвуват хора, към които имаме свое отношение, респектират, но това повишава нашата възискателност. Не само към художествения разказ, колкото към анализа на такива сложни проблеми като войната, мира, бъдещето, атомната опасност. . . На такава литература е свойствена и повече публицистичност, по-директно внушаване на ясни идеологически позиции и тя несъмнено има свое важно място в съвременния духовен живот на човека.

Ал. Чаковски неслучайно е определил „Победа“ като политически роман. Когато разговаряхме с него през декември 1981 г. в Москва, той напомни: „В почти всички свои последни книги, които не съм назвал политически романи,

тъй или иначе присъствува политическата публицистика. Излиза, че това е в природата на творческия ми облик, в литературния ми темперамент. Но все пак политическият роман като жанр се отличава от обикновения художествен роман. Според мен политическият роман е преди всичко роман, т. е. жанр от художествената литература. Но притежава черти, които го отличават от традиционния роман.

В центъра на повествованието тук обезателно се намира някакво важно обществено-политическо събитие или голям социален конфликт. Нещо повече — точно това събитие или конфликт се извеждат на преден план и съдбите на героите се разглеждат през неговата призма.

Когато критиците искат да подчертаят аполитичността на едно произведение, тогава говорят за неговата безидейност. Мисля, че не съществува въобще безидейна литература, защото деидеологизацията е също идейна позиция. В политическия роман идейната позиция на автора се извява открито и ярко. Традиционните романни любовни колизии, детайлна психологизация на героите тук е на втори план. Напред се извежда борбата между идеите, социалните сблъсъци, съдбата на света, движението на историята. Могат да попитат защо тогава го наричаме роман. Нали всичко това се съдържа в историческото изследване, в статиата, във вестникарския памфлет. Главният признак за художествената литература е образното мислене. То е задължително и за политическия роман. Само тогава той е роман, а не научно изследване.

Тогаво попитах Чаковски как преценява тази тенденция в литературата и смята ли, че политическият роман печели повече привърженици.

„Все пак мисля, че основен трябва да бъде познатият ни традиционен роман — отговори писателят. — Наистина днес времето диктува развитието на политическия роман. Макар да имаме сполуки в публицистиката и в политическия роман, мисля, че нашето време е толкова тревожно, заплахата от нова война е тъй реална, че са нужни повече и по-ярки произведения с неприкрита социалистическа войнственост. Ако се побоим от тази дума, нека кажем — произведения с по-силна социалистическа устременост, с повече социалистическа настъпателност.

За руската литература винаги е бил характерен стремежът да отговаря на въпроса: Как да се живее? Писателят винаги се е отнасял отговорно към своя труд и затова си е спечелил призиванието като учител на хората. Сега съвременният писател трябва да учи хората преди всичко на политическа зрелост и мъдрост, да им помага да разберат вярно накъде върви светът, каква е личната отговорност на всеки човек в нашия тревожен свят.

Появата на романа „Победа“ е естествен отговор на будната, на тревожната писателска съвест. Това е литературно произведение, появата на което е провокирана от епохата, от изострянето на международните взаимоотношения.

Романът е много категоричен художествен факт за политическата мисъл на сегашната съветска литература, която в действителност е отглас на народните тревоги и надежди. В съвременния свят тази отговорност на писателя и литературата стават все по-важни и решаващи.

Съветската критика имаше бележки към „Победа“, че е твърде публицистичен роман, че по-внушителната художествена защита би извисила авторовата идея. Известни основания за такъв упрек има, но само отчасти. По-скоро това е спор, в който прозира колебанието дали има право политическият роман като самостоятелен и равноправен жанр в литературата.

Безспорен е успехът на Александър Чаковски да изведе значима, крупна идея. В центъра на повествованието са две известни събития от най-новата история на човечеството. — Потсдам и Хелзинки, които имат помежду си дълбока връзка, макар да ги отделят три десетилетия. Особено достойнство на романа е уме-

нието на автора правдиво и с историческа достоверност да пресътвори образите на Сталин, Чърчил, Труман. Макар че в романа има и други исторически лица, които помним от недалечното минало, точно при портретуването на ръководителите на великите сили Чаковски е показал своето дарование на белетрист, способността си да мисли образно. Специални грижи полага авторът за документалната портретистика и успява да създаде художествен образ — тип като носител на определени идейни и нравствени схващания. Художественото обобщение стига до такава степен, която позволява от образа да се роди символ.

Пътува влакът, с който Сталин отива в Потсдам. Композицията преминава през селища, чиито имена Сталин добре помни от близкото военно време. Те са пълнели комуникетата, защото тук, наоколо, се е решавала съдбата на войната. Хората гледат към този влак, те не знаят кой пътува с него и къде отива.

„А ако знаеха?!.. — помисли Сталин.

Какво ли биха го запитали? Как ще живеем занапред? Ще има ли хляб? Ще има ли къщи? Кога?.. Та нали той е Сталин, трябва да знае всичко, нали на него му е известно всичко отнапред, нали само той може да отговори на всички въпроси.“

Гледа малките и големите гари и тревожни мисли напират в главата му. „Той сякаш пътуваше в миналото. Значи тук — мислеше си Сталин — са стояли германците, подготвяйки се за решителния шурм срещу съветската столица.“ Тогава той бе повикал по телефона Жуков и бе произнесъл думи, всяка от които падаше върху мембраната на микрофона като окървавен камък: „... Кажете честно, като комунист. ... Как мислите, ще задържим ли Москва?..“

Влакът бърза за Потсдам, Сталин знае — очакват го съдбовни разговори за мира и бъдещето, а продължава напрегнато да си припомня миналото, грешките, жертвите, своята вина. Заради това, което трябва да се направи, че да настане спокоен мир. Авторът съумява да свали мундира от своя герой, да го покаже откъм неговата вътрешна човешка страна, способен да преживява и да се вълнува, да оценява и да прави равностметка за преживяното. Такава сложна вътрешна борба доближава до героя, до неговата нравственост като човек и това позволява на читателя да разбере по-вярно и постъпките на политика. В такива детайли наистина се вижда силата на художественото начало, което превръща политически събития и дейци в основа за вълнуващи художествени обобщения.

Още в първата част на романа Ал. Чаковски в самостоятелни глави разкрива портретите на главните действащи лица в Потсдам. Сталин, Чърчил и Труман са показани по време, когато пътуват за срещата, когато размишляват за миналото или се опитват да си представят предстоящите разговори, бъдещето. Писателят неусетно ги въвлича в сложната и противоречива атмосфера на една действителност, наситена с огромен политически заряд. На пръв поглед силите са неравни — против Сталин са двама хитри и опасни класови противници. Неравни са силите и в друг смисъл — съветската страна излиза от тежка война, понесла е огромни загуби, докато другите партньори в диалога почти не са пострадали от този световен пожар или даже са спечелили. Наистина неравенството е очебийно. Но още щом започва срещата и излизат в открит двубой двете сили, става ясно, че силният нравствено е Сталин, съветската позиция. И другите са принудени да се съобразяват с това, да хитруват, за да противостоят. Интересно е показан образът на Чърчил в действие по време на преговорите, в размисли и спомени. Ловък, находчив, но и брутален той все по-ясно изпъква като политик от друго време, като човек от миналия век. Интересни черти открояват човешката природа на личността, неговия идейно-нравствен свят, който почива върху закони, чужди на нормалните, на обикновените хора. Чувството му за господство, за превъзходство и класова ограниченост е станало същност на героя.

да се обогати естетическото възприемане на обществената действителност, запазвайки я, каквато е, без грим и украса с нейните исторически герои.

В определен смисъл такава литература напомня историческата романистика, където от отделните исторически факти авторът реконструира действителност, герои, способни да убеждават в своето пълноправие. При политическия роман всичко това се върши, но с изключителна политическа добросъвестност, с дълбоко познаване особеностите на времето и тенденциите на политическите конфликти. Иначе ще имаме основание да говорим за тенденциозност и за откъсване на политическия роман от обективността.

Само значителното обществено събитие може да послужи като основа за политическия роман, но в това събитие трябва ясно да се оглежда съдбата както на отделната личност, така и на човечеството.

Така е и в романа „Победа“. Битката, която се води около масата на преговорите, откънтява в размислите на Воронов при неговите срещи с американски и английски журналисти из разрушения Берлин. Нейното ехо се долавя и след години в Хелзинки. В това именно прозира човешкият облик на историческото сражение, откриват се сложните, но конкретни политически сили, определящите принципи, които действуват от двете страни.

Ал. Чаковски среща след десетилетия своите главни художествени герои. Всеки с нещо се е изменил, годините не само са посребрявали косите. Докато пътят на Михаил Воронов, минал през Потсдам, продължава все в защита на каузата на мира и разбирателството, не е така с Чарлз Брайт, американския фоторепортер от следвоенен Потсдам. Още тогава Воронов разбира, че Чарли е малък човек, но е вярна рожба на своята класа и за него бизнесът, сензациите са главното в действията му. Но тогава у Чарли още прозира и наивност, която напомня искреност, желание за приятелство. И той неслучайно се сближава с Воронов. Когато в Хелзинки след години Михаил Воронов се запознава с пасквила на Чарлз Брайт „Истината за Потсдам“ и вижда колко много лъжи са събрани на едно място, той разбира истинската същност на този човек. Воронов преживява не само погнусата от безогледната лъжа, той изпитва и разочарование.

Авторът сполучва да ни внуши колко сложна е онази необявена война в съзнанието на хората, съзнание, оформяно чрез натиск, заради бизнес или други съображения. Такова съзнание може да има злокобни, жестоки последици.

Този детайл в романа твърде точно разкрива характера на сегашната идеологическа борба, онази деформация с човешките убеждения, която днешният империализъм прави, да за утвърждава своето място в историята.

Михаил Воронов се налага в повествованието не просто като летописец на Потсдам и Хелзинки. Той се възправя като бдяща съвест, като историческа памет и трезва мисъл за онова, което трябва да дойде. Естествено беше по време на нашия разговор с Ал. Чаковски да го попитам какво би добавил, ако сега пишеше романа „Победа“. Такъв въпрос непосредствено засяга спецификата на жанра. Писателят намери свой ъгъл за отговора: „Такъв въпрос е естествен. Когато писах романа, атмосферата на разведвяване се чувствуваше много по-осезателно. Прекрасно разбирах и тогава колко противоречива е международната обстановка. Естествено не можех да предвия какво ще се измени, но разбирах, че докато съществуват две социални системи и остра идеологическа борба между тях, винаги може да има усложнения. Затова в епилога на романа има явен намек с въвеждането на саламандрите. Идеята е ясна: изменения може да има, усложнения може да има, но Съвещанието в Хелзинки и разведвяването не ще минат безследно за народите.“

В романа „Победа“ отношението на съветския човек към света, неговото дълбоко и чисто интернационално чувство са видени сложно и многопосочно. Те се проявяват открито и твърдо в позицията на Сталин и другите членове на

съветската делегация, когато отстояват истината за следвоенна Европа, за света и за отделните народи и държави. Проявяват се и в отношението към проблемите на века — ще се чувствуват ли господари на света американските империалисти, след като притежават атомната бомба, след като са сепнали света с нейното избухване в Хирошима и Нагазаки? Ясната и твърда позиция на съветските хора, острите и точни отговори на Сталин в диалога с Труман и с Чърчил — всичко утвърждава историческата правда за чистия интернационализъм на съветския народ. В дните на Хелзинки тази основна позиция отново се налага много видимо, тя показва нови измерения на отношенията между народите.

Съчетаването на реално-историческото с художественото осмисляне на действителността дава нови сили на тази идея и съвременният свят се открива в своята истинска светлина — противоречив, зареден с опасност, но и с надежда, която окриля милионите. Тогава и внушението за нравствената висота на съветския човек, за неговото съучастие със съдбата на света и бъдещето стават зрими и осезателни. Особено добре това се е удало при пресъздаването на историческите лица, вникването в техните конкретни действия, в известни, но непознати откъм вътрешната им страна събития. Такъв разнопосочен анализ, който понякога е публицистично заострен и поради това сякаш емоционално-нравственото, личностното начало остава подчинено. Но това колкото е недостатък, в редица случаи, мисля, че помага на автора да засили политическото внушение и да стигне до по-активно утвърждаване на своята основна идея.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПРОИЗХОДА НА ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО

ЮРИЙ БОРЕВ (МОСКВА)

I. МАГИЯ И ИЗКУСТВО

ПЪРВОБИТНАТА КУЛТУРА И МАГИЧЕСКИЯТ „СКОК“ ПРЕЗ ПРОПАСТТА НА БЕЗСИЛИЕТО

Произходът на изкуството е скрит от нас във времето. Този загадъчен процес е възникнал преди 40—50 хиляди години. Древният човек, живял труден и безпросветен живот, зает с борбата за своето съществуване, неочаквано започва да изрисува стените на пещерите, да оставя върху тях издълбани линии, да поставя каменни и глинени късове — протоскулптури, да изобразява в театрализирано действие процеса на лова.

Как да разберем тези процеси и техните резултати? В какво се крие причината за възникването на изкуството?

Методът и средствата за схващане на първобитната култура и за теоретическото осмисляне на проблема за произхода на изкуството са: 1) изучаването на археологическите данни и паметници на древноруската култура; 2) изучаването етнографията на народите, намиращи се в първобитния стадий на развитие; 3) изучаването на атавистичните форми в съвременната култура (суеверията, остатъците от ритуално-магическите представи и т. н.); 4) осмислянето на данните от най-древната история на човечеството; 5) теоретическата екстраполация в миналото от известни ни по-късни феномени и форми на художествената култура и 6) скокът през пукнатината в информацията, теоретическото фантазиране, създаването на хипотези върху основата на известните факти и проверката на теоретическото предположение с нови факти.

Изобразителното изкуство започва не от фигуративните изображения, а от онези, които ние днес можем да възприемаме като знаково-символични и които в историческата ситуация на древния човек са носели характера на удвояване на света. Такива са например символите на раните, отпечатъците на ръцете, които са изпълнявали ролята на знакове за овладяването на природните обекти от човека и на символи на способността на човека да въздейства целенасочено върху света в съответствие с обществените потребности. В епохата на горния палеолит (преди 40—50 хиляди години) от магическия ритуал, предхождащ лова, се ражда първото символично изображение — „знакът“ за раната, който за първобитния човек наистина е носел характера на реална рана, предхождаща, изпреварваща, предугаждаща, проектираща и предопределяща раната, която ще бъде нанесена при лова. Този „знак“ е имал функционален смисъл: човекът се готви да нанесе удар на животното — обекта на лова. Това първо изображение

е имало на дело несимволичен и незначков характер (то не е замествало нищо, както това прави това знакът), а е носело мирогледния характер на втора реалност. То е било не толкова средство за опознаване на света, колкото средство за формиране на взаимоотношенията на първобитния колектив с реалността чрез средството за магическо изменение на света.

В историята на човешката култура при всички народи първи са били три изображения, близки по своя смисъл: ръката¹ — магическото възпроизвеждане на прехранващата функция на мъжа, утробата — изразът на функцията на жената да ражда деца, раната — магическата реалия, изобразяваща победата над звяра, ловната сполука, магически символ на овладяването на звяра.

По такъв начин най-ранният етап от развитието на художествената култура носи не знаково-символичен характер, а характер на удвояване на реалността.

Фигуративността, в същност изобразителността, не са съществени; тук е важен не знакът, препращащ ни към определения смисъл и значение на явленията, а скокът през пропастта на безсилието пред света, извършван по пътя на създаването на свят, който човекът не е в състояние да овладее. Магическото изображение помага на хората да се справят с безкрайно трудни и опасни реални задачи по отношение на реалния свят (победата над животното например). По-късно заедно с магическите ще се появят знаково-символичните и самите изобразително-фигуративни форми на първобитното изкуство, което отнаменува чрез себе си началото на неговия образен стадий на развитие. Би могло да се каже, че първата тема и проблем в теорията на изкуството, в неговия най-древен регион са трудът и любовта (схващана като раждане на децата), т. е. гравидните, съзидателните, животворящите сили на обществото. Най-древното изкуство утвърждава и възпява ръката на мъжа като средство за сътворяване на жизнено важните ценности на обществото (жилищата, ловните оръжия, храната), утробата на жената като средство за сътворяване на съплеменниците, раната върху тялото на звяра като магическо провокиране на ловната сполука. Тези магически тъждества на реалността определят генералните сюжетно-тематични линии на последвалото развитие на изкуството в епохата на горния палеолит.

Магическите изображения (миметическата, втората същност на реалността) не са нито знакове, нито образи. Това са своеобразни *магически реалии*. Те прерастват по-късно в знакови изображения, а последните прерастват в сюжетно-образи. Така камъкът, олицетворяващ звяра и служещ като мишена за нанасяне на рани, прераства в натурален макет на звяра, а после става негов скулптурен образ.

В палеолитното изкуство срещаме изображението на мъжа-ловец, търсач на звяра. Той го проследява от тръстиковите храсталаци (гравировката на лопатката на животното в Мае д' Азице). Това изображение при цялата му фигуративност е не образ, отразяващ реалността, не заместващ я знак, а начин за удвояване на реалността и магическо средство за нейното овладяване. Когато древният човек хвърля стрела и удря с глинени топки по изображението на животното, той извършва магическата операция на „лова“. При това изображението се отъждествява или почти напълно се отъждествява с неговия обект. Едва по-късно условното изображение на обекта в скалната живопис започва да се възприема като знак и образ на обекта. В началото (за най-древния художник) това изображение е било не знак, не образ на обекта, а самият обект, неговият втори (магически) облик. Този процес на раждане изобразителността на изкуството е сходен с онзи ритуално-магически процес, от който се ражда

¹ Едно от най-древните изображения на ръка (позитивен отпечатък) се намира в обредния комплекс на пещерата Бауза. Това изображение учените датират от епохата мустие.

театърът. Човекът слага маска или оцветява лицето си и при това не е образ или знак на звяра, а се появява като звяр в друг облик, като магическо възплъщени-
е на звяра. Затова би следвало да наречем най-първобитния стадий от разви-
тието на изкуството не знаков, а ритуално-магически. Развитото изкуство не
предполага приемането на своите образи за реалност. Най-ранният, ритуално-
митологическият стадий от битието на изкуството по силата на синкретичния
характер на своите продукти (и особено по силата на слятостта и неразчлене-
ността на художественото и религиозно-митологическото, на ритуално-пате-
тическото мислене) предполага отъждествяването им с реалните обекти. Това
е характерно не само за първобитните източници на театъра, живописата и скулп-
турата, но и за източниците на литературната образност. Нали като ги нарича
по имена, първобитният човек възражда същността им.

П. Флоренски твърди, че иконата не е знак на божеството, а прозорец към
друг свят. Може да се каже, че за вярващия човек иконата не е изображение на
бога, а неговата светска същност, позволяваща на човека да встъпва в лично
общуване с него. Иконата е атактична форма на битието от ритуално-ма-
гическия стадий на културата в съвременната култура. Незнаковият характер
на иконата (тя не означава божеството, не го замества, а е негова друга форма
на битието, прозорец, през който става общуването с висшия дух) е родствен
на незнаковия характер на древните скални изображения, които не означават
животното, а го представят в друга същност за по-интимно общуване с него,
за извършване на ритуално-митологическото действие. Това незнаково скално
изображение на животното от древния човек в същност не носи художествен
характер и няма функцията на изкуство. Художествената функция „спи“ като
възможност в това изображение. По-късно, едва през XVII—XIX в., тези изо-
бражения започват постепенно да се възприемат като високохудожествени и
да влизат в арсенала на художествената култура на човечеството. В този фено-
мен (както и във всеки най-древен процес, при чието изучаване ние се спускаме
към низшата генетическа основа на предмета, към неговите източници) осо-
бено нагледно се проявява активно-онтологическата роля на художественото
възприятие, не само позволяващо да се схване художественото произведение,
но и участващо в неговото съзидание. Защо така късно възниква възможност-
та за възприемане на незнаковите изображения като знакове на художествената
култура и така късно те влизат в общочовешката художествена култура? Защо-
то едва в тази епоха съзрява историческото художествено-рецепционно поле,
позволяващо да се обхванат тези явления, което се обяснява: 1) с натрупване-
то в науката на факти, свидетелстващи за разпространеността на скалната
живопис и за нейната закономерна поява в културата на първобитния човек;
2) с натрупването на опит от възприемането на различните художествени кул-
тури благодарение на пътешествията, развитието на търговията, взаимното
общуване на различните народи и създаването на всеобхващащата световна
икономическа система от отношения; 3) с възникването на потребността от
интеграция на художествения опит на различните народи, което се проявява
по-специално в общия световен процес на създаване на музеите, съхраняващи
произведенията на изкуството на различните народи.

Схващането на древното скално изображение като първобитен художествен
образ на реалния звяр е модернизация. Наистина това е протохудожествено,
дохудожествено изображение, носещо ритуално-магически характер. В това
изображение човекът е запечатвал все още не естетическото отношение към
света (което едва започва да се ражда вътре в културния процес), а магическото
отношение. Естетическото отношение схваща значимостта на даления предмет
за човечеството и степента на общочовешкото владение на този предмет, и
мярката за човешката свобода. Но и едното, и другото, и третото все още са

били близки до нулата. Човекът още не е владеел света и неговите предмети, но е бил свободен по отношение на тях. Затова той се опитва с помощта на магическия акт да си пробие път от пълното невладееие към пълното владееие, да намери свободата по пътя на колосалното духовно усилие. Изкуството не е могло да се появи до раждането на системата от естетически отношения, а с нейното раждане най-древните изображения, включвайки се в тази система, придобиват за хората от дадения период художествен смисъл.

Магията е опит да се решат материално-практическите задачи чрез чисто духовни действия; удвояване на реалността по пътя на създаването на нейното материално фиксирано мисловно подобие и решаване на практическата задача с помощта на манипулирането с това мисловно подобие.

Магията е форма за мобилизация на духа. Тя е субективна и вътрешно предполага телекинезата.

Магията се опитва с помощта на духовната дейност да реши материалните задачи (усвояването на света, овладяването на труднодостъпния предмет). Магията е отчаяно усилие на човека да преодолее своето практическо безсилие на роб на природата, който в един исторически миг става неин господар. С помощта на материалната духовна дейност изкуството се опитва да реши духовните задачи (преобразяването на човешкия дух). Изкуството е форма за възпитаване на духа и ситестията в него се намира на втори план, нейното присъствие не е задължително.

С много свои особености изкуството е знаково. Художественият образ е построено със знаково художествено изказване, макар че самият образ (изказването) не е знак. Знакът е непосредствено насочен не към овладяването на обекта, а към овладяването на чуждото или на собственото поведение. Именно затова знаковостта е присъща на изкуството, а произведението се появява като метазнак, насочен към овладяването на социално-личностното поведение. Магическото действие е насочено към овладяването на предмета. То е отчаяно, нечовешко усилие да се овладее страшният предмет, по отношение на който човекът не е свободен. Магията е свободата, придобивана от роба на природата благодарение на най-голямото духовно усилие, благодарение на съсредоточаването на цялата духовна енергия върху един участък от живота. Магията е функционално-практически пряко насочена към въздействието върху света. Изкуството е външно безкористно и безфункционално, макар че вътрешно неговата функция е широка и общочовешка в своята широта. Магическите реални са устремени към функционалността. Те пресъздават натурата в името на манипулирането с нея. На основата на магическите реални възниква митологическото мислене — то е крачка към схващането на света, опит за неговото осмисляне, митологическите образи са различни зверове-хора (сфинксове, кентаври и т. н.). При това именно мъжкото лице на ловеца се подлага на звероподобна обработка, тъй като именно мъжът ходи на лов за звяра, влиза във взаимодействие с него, преобличайки се понякога с маскировъчна цел в зверски кожи. Тази ситуация е била импулсът към комбинациите на зооморфния облик с антропоморфичните черти в изобразителната дейност на човека и в неговите „театрализирани“ ритуални игри.

ЕСТЕТИЧЕСКО ТВОРЧЕСТВО ПО ЗАКОНИТЕ НА КРАСОТАТА ИЛИ МАГИЧЕСКО ПО ЗАКОНИТЕ НА СВРЪХМЯРАТА?

Танцът в най-древната култура има също така не художественообразен, а ритуално-магически характер. За това свидетелствуват и археологическите, и етнографските данни, които се потвърждават едни други. Така в пещерата на Тримата братя много изразително са изобразени магьосник и маскирани

лица, в облика на които са съединени различни детайли на животни, птици, хора: еленови рога и уши, очи на сова, зверски лапи, конска опашка, човешка брада и крака, туловище. Магьосникът е полиморфичен, свръхфантастичен и съединява в своя облик признаците на кон, елен, хищник, човек. Пред нас е изображение на ритуално-магически обреден танц-пантомима, в който човекът възпроизвежда привичките на звяра, сближавайки се, а понякога и отъждествявайки се с него. П. Уко, А. Розенфелд, Ж. Люке, К. Линдер² и други изследователи справедливо виждат смисъла на тази обредна ритуална пантомима в процедурата на ловната магия, обезпечаваша размножаването на изхранящото животно, успеха на лова, контакта със звяра, укротяването и предразполагането му. Тези данни от археологията и тяхната съвременна научна трактовка намират своето потвърждение и подкрепа в етнографските наблюдения. Така обитателите на Южна Африка в своята игра се стремят чрез магическото действие да умилюват звяра. Дълбокото значение на такава игра се заключава в това, че те са призвани по пътя на вълшебството да заставят дивеча да попадне в ръцете на ловеца. В този регион може да се преброят над двадесет вида танци, които носят имената на чакала, хиената, леопарда, лъва, тигъра, гепарда, гугутката, тукана, ястреба, орела, слона и на други зверове и птици. При танца туземецът наклонява горната част на тялото си, подражавайки ловко например движенията на четириногото. Зрителите познават животното, чиито движения предава танцьорът. Играещите не вземат участие в песнето, с което е зает хорът. Танцьорите издават само звукоподражателни крясъци, предаващи характерните крясъци на имитираните животни. Всички участници в обредната игра са маскирани. Пред нас е етнографската картина на древния обред на ловната магия — на ритуала за овладяване на звяра. Тази етнографска картина допълва и оживява своя живописен палеонтологически аналог, открит от археолозите. Ритуалът повтаря всички основни детайли от поведението на животното и ловната операция по овладяването на звяра. В процеса на жизнената дейност древният човек е ловувал, убивал, а после е изяждал животното. При този процес той се приобщава към животното, а процесът на неговото изяждане прави човешкото тяло като че ли продължение от тялото на животното. Именно в това е била подосновата на човешкия стремеж да укроти животното, да намери с него общ език, да се превъплъти в звяра, да се уподоби физически на него чрез маскарада на преобличането и чрез танца на подражанието на привичките и движенията на звяра. Антропоморфно-зооморфните реалии в магическия обред имат преди всичко смисъла на ловно-стопанско приобщаване към животното, а също тотемн родов смисъл, който в своята подоснова също има първобитна стопанско-икономическа ситуация (ловът и изяждането на звяра, отсъствието на сили, гарантиращи абсолютно превъзходство над звяра и обезпечавачи неговото достатъчно размножаване и съвременна поява в съответствие с човешката потребност). Тотемът представлява мъжки изображения. Именно мъжът-ловец представя звяра-тотем в обредните танци. Това се обяснява с факта, че идеята за тотема се е родила върху основата на практиката на ловната дейност, която като правило води мъжката част от племето. Тотемният звяр, обикновено имащ важно стопанско значение, се появява под вида на прародител, покровител на рода, родственик. Ловът и изяждането на звяра е процедура на историческо сродяване с него. В известен смисъл звярът, който преследват и който изяждат предшествуващите поколения от съплеменници, е бил действително прародител на всички членове на съвременния племенен колектив. Оттук водят началото си представите за отношенията на жените към тотема. Тотемната

² P. J. Ucko, A. Rosenfeld. *L'art paléolithique*. Paris, 1966, p. 133—136; G. H. Luquet. *L'Art et la religion des hommes fossiles*. Paris, 1926, p. 220—221; K. Linder. *La chasse préhistorique*. Paris, 1941, p. 260—263.

група се осъзнава като резултат от брака на жена с тотемния звяр, който все още и поради това е винаги от мъжки род. Жената и в първичните изображения на утробата, и в по-късните тотемни митове се появява като същество, възпроизвеждащо рода.

Магическата реалия представя звяра изцяло, като самостоятелно същество, напълно представлява реалния звяр и тъждествено на него. Оттук и натуралността в трактовката на звяра, показването му в цялото му естество в скалното изображение и в танца. Не е случайна и натуралността на раните, нанасяни върху изображението на звяра с помощта на копие и други ловни оръжия. Не са случайни и петната охра, представящи „в цялото ѝ естество“ кръвта на животното. За първобитния човек магическата реалия се прави максимално прилична на живия звяр, тъй като е трябвало да бъде негов тъждествен облик, негов втора същност. Не е случайно, че понякога тази прилика на магическата реалия се постига по пътя на създаването на чучелото на мечката или на маскирането на танцуващите в кожата на зверовете, чиито привички хората изобразяват. Тази максимална прилика е помагала да се извършва магическият акт, манипулирайки с магическата реалия като със самия звяр. Нанесеният по изображението удар с копието съгласно магическата представа реално отслабва животното, за което утре трябва да се състои ловът; и укрепва вярата на човека в сполуката и победата. Тази натуралност на изображението на звяра в палеолитната пещера носи не художествен, а магически характер. Но в това изображение вече е заложено всичко необходимо, та, включила се в системата от естетически отношения, тази магическа реалия е била възприета като високохудожествен образ на животното. Без да бъдат в същност изкуство по своите функции и задачи за създателите и съплеменниците си, скалните изображения (магическите реалии) съдържат в себе си в готов вид редица качества, които, бидейки въввлечени в системата от естетически отношения, намирайки съотнесеност с човечеството като род, са могли в исторически по-късното време да бъдат възприети като художествени творби. Тези творби притежават качеството красота и са способни да доставят и до днес доставят на хората естетическа наслада.

Как може да стане така, че човекът, смазан от най-трудните и най-тежки обстоятелства на живота, е могъл да възприеме и пресъздаде заобикалящия го свят като сфера на свободата, т. е. като сфера на прекрасното?! Цялата работа е в това, че ако човекът от епохата на палеолита се отнасяше към света и към предметите на своето изображение развито естетически, то той би отразил цялата тягостност на положението си, цялата своя несвобода по отношение на света. При такова действително реалистично изображение звярът би бил плашещо ужасен. Но работата е именно в това, че човекът от палеолита не е създавал художествено произведение и се е отнасял към своя обект не естетически, а магически. Именно затова той е могъл да извърши неимоверния скок от сферата на необходимостта към сферата на свободата. Магическият акт позволява да се извърши този скок и звярът се изправя в своя прекрасен, родствен на човека, а не плашещо ужасен истински, реален вид. Чудото на магията позволява на човека да реши свръхзадачата, да твори в живота (в лова) по свръхмярата (както днес твори акробатът в цирка) и това помага на човека да възпроизведе света на неговите интереси като сфера на свободното владение. Именно последното е позволило на по-късните поколения да възприемат скалните изображения като истински прекрасни художествени образи. Затова скалните изображения застават пред нас като изкуство, макар че при своето раждане те са били продукти и инструменти за магическо овладяване на света все още не по законите на мярата и красотата, а по законите на свръхмярата.

II. ПРОИЗХОД НА ИЗКУСТВОТО И ЛИТЕРАТУРАТА

РИТУАЛНО-МАГИЧЕСКО И ХУДОЖЕСТВЕНО-ЕСТЕТИЧЕСКО ОТНОШЕНИЕ КЪМ ИЗОБРАЖЕНИЕТО

Появяването на знака-символ на красотата и свободата (на владенето на предмета като сфера на красота и свобода) е първата и най-важна крачка към митологическото, а не към ритуално-митологическото, т. е. вече не към утилитарното, но още не и към истински духовното, още не към истински естетическото отношение към света и неговите явления. Развитото естетическо отношение се появява едва по-късно като неутилитарно, безкористно заинтересовано, т. е. общочовешки заинтересовано (широко, общочовешки широко практическо) отношение към света.

Още една много важна и решаваща крачка към естетическото отношение към света е била крачката на човека „в огледалния свят“. В скалните изображения на този етап се появява не само звярът, не само раната върху тялото на звяра, не само изображението на ловното оръжие (не хвърляното отвън към изображението копие), а изображенията на копия, летящи към изобразеното животно, но и самият ловец. Този ловец вече не хвърля в магическо-ритуален екстаз от пространството на пещерата към магическо-подражателната реалия (изображението на звяра върху стената, изразяващо неговото реално присъствие и неговото реално убийство). Не, този ловец сам е прекрачил границата между първата и втората реалност и се е оказал изобразен върху стената. Там той извършва утилитарното действие на лова и утилитарно-духовното действие на магическия ритуал на лова. Сега вече човекът, намиращ се в пещерата, няма сам по себе си нужда да нанася удари с копието по изображението на звяра върху стената. Това прави неговият двойник, прекрачил в „огледалния свят“ и оказал се изобразен върху стената. Сега човекът в пещерата за първи път получава възможност да се отнася към изобразеното животно не като към обект на магическия акт на лова и не като към обект на лова (това прави за него изобразеният върху стената ловец). По този начин древният човек за първи път получава възможност да се отнася и към изображението, и към ритуално-магическата изобразителна (и по-широко — миметическа) дейност като към художествена. Естетическото отношение към света постепенно се ражда и расне в недра на производствената практика (лова, събирателството) и на ритуално-магическата дейност (репетиционно-удвояваща производствената практика). След това естетическото отношение се развива и се отделя в самостоятелен тип отношение, който именно става основата за отделянето на художественото творчество от ритуално-магическата миметическа подражателна дейност.³ Еволюцията на безпомощната практическа дейност в магическо-миметическа, спомагаща за практиката на ловеца, а от тях — в истински художествена, става в продължение на дълъг исторически период. В началото първобитният човек нанася удари с копието по предмета, който в неговото съзнание се отъждествява със звяра. След това на този предмет (на камъка или на мястото на стената) се придават очертанията на звяра (първото скулптурно или живописно миметически-магическо изображение). Сега вече ритуално-магическите удари се нанасят по магическата реалия, т. е. по мимети-

³ Теорията за мимезиса е теоретически архаизъм, осмислящ атавистичните елементи в художествената култура. Концепцията на Аристотел и на неговите древньогръшки предшественици за миметическия характер на изкуството на дело е теоретически закъсняло осмисляне на ритуално-магическото творчество в онзи исторически момент, когато от него остават само архаични остатъци в античната култура, в която огромното място заема самото изкуство, в което впрочем подражателното начало запазва още задълго своето значение (особено в живописа и скулптурата).

ческото изображение, отъждествило се в съзнанието на човека със звяра. По-някога върху тялото на този изобразен звяр остават не само следите от ударите („знаковете за раната“), но и в тялото остават да стърчат метателните оръжия, които са се приготвяли с голям труд и загуба на време и са били голяма ценност. Тези магически удари са били духовната репетиция за лова. След това реалните удари започват да се съчетават, а по-късно и да се заменят с тяхното изобразително миметическо означение. Ловните оръжия започват да се рисуват върху стената редом с изображението на животното. Сега вече изображението на звяра се съпровожда от изображение на стрели, летящи след него или на преградата, която е построена по пътя на хайката на животното. Така в пещерата Ласко е изобразен кон, около който е нанесено шрихиране (вертикални чертички, съединени от кривата линия на напречната греда). Пред нас е миметическо изображение на ловна ограда, направляваща бягането на животното към капана (знак от точки и кръстосващи се линии). Това е сцена на обграждащ лов с прилагане на ловни приспособления. При това някои от гонените животни са отбелязани със схематичното изображение на ловните оръжия (коият — с изображението на стрела, бизонът — редом с изображенията на копия).

След това се извършва още една важна крачка към прерастването на магическо-миметическото изображение в знаково-символично и художествено. Бизонът в Алтамира е нарисуван, стоящ неподвижно в напрегната поза. Над туловището му са начертани пет паралелни линии, съединени с напречна черта. Тук изображението за първи път престава да бъде подражателно-натуралистично и придобива знаково-символичен характер. Пред нас е не магическа реалия на изображението, магически удвояваща, повтаряща в магическото действие процеса на лова, а неговото знаково-символично означение.

Тук се появява условността на изображението — крачка към образността. Появява се знакът-символ, притежаващ нова семантика (не магическата реалия е втората реалност, а осмисленото изображение на света като форма за неговото духовно владение, като закрепване на отвоюваната от природата сфера на свободата и себеутвърждаване на човека в света).

По-нататък става разширяване на семантиката, разширяване на значението на появилия се знак-символ. От знак-символ на ловното оръжие и на лова той се превръща в знак-символ на овладяването на обекта въобще, в знак на свободата по отношение на явленията в света. Така в „гравьорското“ изображение, надраскано върху костената плочка от Историц, виждаме изображението на пълзяща жена и на пълзящ след нея мъж. На бедрото на жената е надраскан зъбчат знак — палеолитен символ на ловното оръжие — харпуна. Това ловно оръжие се представя тук, пред нас, не в своето пряко значение и не във вида на подражателно-магическа реалия — като смъртоносно оръжие за убийство на звяра, а в знаково-символично значение — като символ на владенето, знак за сферата на свободата.

Магическият, а не художествен характер на палеолитната живопис се проявява и в неотделеността на тази рисунка от околната обстановка (отсъствие на каквото и да е подобие на рамкиране, на ограничаване на полето, върху което се нанася изображението), и в това, че първобитният рисувач е могъл съвършено спокойно да нанася новото изображение върху и напреки на изображението на неговия предшественик, което при това не се грундира, не се изтърква, не се изтрива. За означаването на този процес на наслаждане на една рисунка върху другата по аналогия със средновековните ръкописи, където над полуизтрития текст се пише друг, изкуствознанието се ползува от термина „палимпсести“. Палимпсестите се срещат често в скалната изобразителна дейност на човека. В пещерата Ласко, в Тасилин-Аджер се срещат палимпсести, наброяващи до десет и повече наслоения, нанесени в различно време. Това свидетелствува, че избира-

женията не функционират като художествени произведения, които по своята природа са вечни. Те функционират като магически реални: едно поколение убива ритуално изображения звяр, следващото, без да взема под внимание това, рисува нов и „ходи на лов“ за него.

Рисунката е била културен феномен, противостоящ на природата, но все още почти неотделен от нея, т. е. тя пълно отразява историческото състояние на човека, неговото място в света. А как магическата реалия прераства в образ? За рецепционното прерастване, за възприемането на по-рано направената магическа рисунка от по-късните поколения (от много по-късните! Нали близките поколения изобщо не я вземат под внимание и правят върху рисунката своя рисунка) в качеството на художествен продукт вече писах по-горе. Сега ще кажа за изпреварилото, съпроводилото и обуславящото този процес на рецепционно прерастване към изобразявания свят в естетически. Този естетически свят се ражда от утилитарния, който човекът твори в процеса на своята ловно-стопанска дейност и от утилитарно-духовния, който човекът твори в процеса на магически-ритуалното действие, извършващо духовното изиграване, подготовката на „репетицията“ за лова или дори духовно осъществяващо я. У човека за първи път се появява възможност за естетическо отношение към себе си и към света, когато на изобразената сцена на лова, в която участва самият той, на ритуално-магическото действие, тъждествено-адекватно на лова, човекът може да погледне отстранено, без пряка стопанско-утилитарна заинтересованост и без репетиционно-обредно, ритуално-магическо отношение към извършването. Възможността за отстранено позволява той да бъде безкористно заинтересован, позволява да се възприеме този процес на лова не като акт, призван да задоволи ежеминутния глад на човека, а като общочовешки значим акт, без който човечеството не може да съществува. Такова естетическо отношение духовно закрепва достигнатата относително висока степен на овладяване на света, позволява да се ориентираме ценностно в него.

Именно от този момент в известен смисъл започва началото си самото изкуство, започва истинската художествена дейност, основаваща се върху естетическото отношение към света и закрепваща неговите исторически висши резултати.

Магическо-миметическото отношение към света играе ролята на исторически опосредствувашо звено между основата на основите на културния процес, утилитарно-практическото отношение и естетическото. Заедно с това ритуално-магическата дейност, израствайки на основата на утилитарно-практическата и развиваща се в името на нейното успешно осъществяване, изпреварва и подготвя не само естетическото отношение, но и религиозното чувство. При това съществуват принципни различия между тези четири (утилитарен, магически, религиозен, естетически) вида дейност, техните продукти и отношения, строящи се на основата на дадения тип дейност.

Утилитарното отношение на древния човек има за свой обект природни явления (например звяра). Този обект се консумира и в процеса на консумацията изчезва.

Ритуално-магическото отношение има за свой обект някакъв културен феномен (скалното изображение на звяра например или камък), който, дори бидейки свършено необработен, все едно, е бил феномен на културата, тъй като е бил въвлечен в културното обръщение, съществувал е в културния контекст и е бил наречен по особен начин и отличен от другите камъни). Но именно в това се състои същността на ритуално-магическото отношение, че то се стреми да направи културния феномен (например изображението на звяра) максимално адекватен на неговия природен прототип, и отъждествява с последния този културен феномен (магическата реалия). Магическата реалия (изображението на звяра) напълно се възприема от древния човек като природно явление, като обект

на лова. Магическите реалии се възприемат не като образи от действителността, не като знакове, заместващи обектите, а като самата действителност, като самите природни обекти, като тяхно удвояване.

Отношението към магическите реалии е било духовно-практическо. Върху стиснатата на пещерата преследват изображения на звяра. Улучват го и това е духовно-практическият вариант на реалния практически лов: негова „репетиция“, негово удвояване, негово изпреварване, негово предугаждане, негова подготовка, негово осъществяване — осъществяване, което е оставало да се удвои, да се повтори и тогава цялата вече „реше на“ практическа задача, без да се гледа на нейната непосилна трудност и опасно ст, ще бъде окончателно решена.

Магическата реалия „спира мага“ на лова и го прави вечен. И този миг е продължил повече от век и затова той придобива общочовешко звучене и в по-късно време е могъл да се възприема като изкуство, ставайки обект на естетическо отношение.

Естетическото отношение се ражда за първи път у човека към продуктите на неговия труд и творчество. Именно добре изработените оръдия на труда и скалните изображения (магическите реалии), проявяващи се като духовни оръдия на труда (на лова), стават първите обекти на естетическото чувство. Това чувство възниква, щом ритуално-магическият характер на скалното изображение отстъпва на втори план, щом то престава да бъде мишена за ритуално-магическия удар на копие. Изображението придобива значението на знак, зад който стои реалният предмет и престава да бъде в очите на първобитния човек друга същност на реалността, удвояване на звяра. В скалните изображения (магическите реалии) човекът създава втори свят на природата, която той по магическия репетиционно-игров начин, чрез колосалното духовно усилие прави своя, очовечена, макар и в мига на обряда. Но този втори свят на природата се превръща в свят на втората природа, т. е. на културата. Магическото отношение се превръща в естетическо, магията — в изкуство, магическата реалия — в художествен образ.

Естетическото отношение се разпространява от първите художествени произведения върху целия свят на втората (ръкотворната) природа, а с него постепенно — и върху цялата природа (натура). Естетическото отношение към природата е по-късен културен акт на човека, подготвен и създаден от изкуството. Както Търнър „е създал“ красотата на лондонските мъгли, така художествените образи изострят естетическото чувство, „създават“ околото на човека, способен да види красотата на пейзажа (последният се появява в живописа относително късно и получава своето развитие едва в епохата на Възраждането и по-нататък), както музикалният звук формира музикалното ухо, така изкуството като цяло ражда, изостря и формира естетическото отношение към света. При това в древността основа на този процес са били: 1) трудът, заставащ древния човек да извършва магическо-миметически обредни действия заради практическо-стопанските си цели; 2) свободното време, възникнало върху основата на някои първи успехи в стопанската дейност и позволило на човека да намери време за изобразителна дейност. Последната изисква и голямо умение, и много време. Между впрочем древният човек е бил най-заетото разумно същество на света. Цялото му време е отивало за самопроизводство (добиване на храна, на облекло, нареждане на жилището). Отсъствието на развити производствени сили не е позволявало да се създава стопански резерв, запас от храна. Само като е достигнал определено равнище на социалното и икономическото развитие, човекът е могъл да се заеме със скалните изображения. Образуването на относително голям и задружен социум, който не е могъл да образува трудно сговорчивият неандерталец пред вид отсъствието на достатъчно механизми за психическо задържане на процесите на нервната възбуда, е позволило на древния кроманьонски човек

да придобие относително висока социална организация. Откриването и изобретяването на нови оръжия, средства и навици за лов, а също така неговият по-организиран колективен характер са позволили да се ходи на лов за едри животни. Последното е позволило да се създава запас от храна и е освободило време за човека, образувало е първото му „свободно време“. Това „свободно време“ е било използвано от човека за неговото усъвършенстване, за придобиване на нови могъщи сили в творчеството и в стопанско-ловната дейност. Именно това създава и възможността за появата на скалните изображения, появяващи се в началото като магически реални, а по-късно придобили художественообразен характер.

Известният специалист по първобитно изкуство Анри Брейл отбелязва връзката между развитието на пещерните изображения и началото на лова на едри зверове. За връзката на запасите от храна с лова на едри животни и с началото на изобразителната дейност свидетелствува също и обстоятелството, че при поселищата на къснопалеолитния човек са открити например в района на Пржедмоста (Моравия) кости на повече от деветстотин мамонта, в Сомотре (Франция) — на около девет хиляди коня, а в Амбросиевка (Украйна) — на около хиляда бизона. Именно тези едри животни стават обект на магико-миметическото изображение. Нали само ловът на едри зверове, бидейки стопански най-ефективен и примамлив, е бил и особено труден, опасен и особено желан. И всичко това заставя човека да прибегва към ритуално-магическите действия, които е трябвало да спомогнат за успешното и благополучно извършване на толкова трудното, опасно и особено желано дело, както например ловът на мамонт. Този опасен лов обогатява паметта на човека с остри и богати впечатления, с наблюдения за облика, привичките, анатомията на животното. Наблюденията от такъв род спомагат за точността и изкусността на изобразително-миметическата дейност на човека. Прерастването на магическо-ритуалната изобразителна дейност в истински художествена (макар понякога и запазваща някои ритуални аспекти и в своя облик, и в предназначението си) е свързано с прехода от подражателното следване на натурата към стилизацията на акцентиращата едни или други моменти в изображението. Така за всички палеолитни „венери“ (женските статуетки), намерени на територията на Франция, Италия, Австрия, Чехословакия, СССР, са характерни преувеличено-обемните гърди, корем и бедра, отсъствието на чертите на лицето, отсъствието или замазването при обозначаването на стъпалата на краката и китките на ръцете. В тези изображения се възпява способността на жената да ражда деца, чиито личностни особености още не са изразени и не са значими — с това се обяснява насочеността на стилизацията. Самата стилизация се проявява не като миметически момент (важен за ритуално-магическия стадий в развитието на изобразителната дейност), а като истински художествен момент (включеността в изображението на развитото и осъзнато просветнало естетическо отношение и на някаква канонична субективност).

Древният художник остава не само безименен, но е и безличен и изразява не себе си, а своя племенен социум. Творчеството носи консервативно-каноничен характер.

„Когато художникът от палеолита е рисувал на скалата животно, той е рисувал реално животно. За него светът на измислицата и на изкуството все още не е бил самостоятелна област, отделена от емпирически възприеманата действителност. Той още не е противопоставял, не е разделял тези сфери, но е виждал в едната пряко продължение на другата.“⁴ Желаяйки да овладее материално животното (да го убие и изяде), художникът, изобразяващ ритуално-магически звяра, на дело го овладява духовно, опознава го и фиксира резултатите от своето

⁴ A. H a u s e r. The social History of art. London, 1957, p. 27.

познание. Именно това става обективната основа на възможността по-късно магическата реалия да се възприеме като художествен образ и на възможността от ритуално-миметическата дейност да се премине към истински художествената. Но родилата се истински художествена форма на дейността, вече включила в себе си самото естетическо отношение към света, строго казано, все още не е била истинско изкуство, а е била негова фолклорна предистория, митологическа праформа. Само възникването и нахлуването на личностното начало в художествената дейност поражда изкуството в неговата истинска форма.

МНОГОКРАТНОСТ НА РАЖДАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА КУЛТУРА

В същата степен, в която е верен известният афоризъм: „Да се живее — значи да се умира“, е вярна и идеята „Човек се ражда цял живот (докато не умира)“. Световното правосъдие не може убедително и обосновано да реши въпроса, в какъв момент абортът става убийство. В тази юридическа трудност се крие трудността за осмислянето на раждането като диалектика на неедномоментен процес. Именно същият тип трудност, същият теоретически проблем дебне изследователя, решил да установи момента на раждането на изкуството. Но задачата за изучаване произхода на изкуството е още по-сложна: нали този процес е трудно наблюдаем по силата на отдалечеността по време от неговите източници и на отсъствието на точни данни за редица негови моменти. Освен това животът се ражда еднократно, изкуството — многократно. По-специално, то се ражда веднъж като текст, способен да бъде възприет като художествен, а после многократно се ражда рецепционно. И това се отнася и към раждането на първия в историята текст, и към раждането на всяко художествено произведение.

Многократността на произхода на изкуството се обяснява не само с епохалните промени на рецепционното поле, но и с това, че във всеки географски регион на човешкия живот (Африка, Близкия Изток, Далечния Изток, Западна Европа, Централна Азия, Северна Америка, Океания, Австралия и т. н.) художествената култура се ражда в своето време: различните видове изкуство и типове художествена дейност се появяват в различно време и в различни ореоли; древната ритуално-миметическа дейност в различните региони започва да се възприема в различно време не като магическа, а като истински художествена. Едва в ново време продуктите от художествената дейност на древния човек придобиват общочовешка художествена ценност и получават в съзнанието на човечеството статуса на световни ценности. С раждането на образното мислене не се завършва процесът на изкуството, защото първият стадий от развитието на образното мислене е фолклорът и само върху неговата основа, опирайки се върху арсенала на неговите навици, опит, мисловен материал, се ражда, казано съвсем строго, самото изкуство — не като колективна, а като индивидуално-личностна, а после и професионална форма на дейност. Личността, откриването на индивидуалната форма на образното мислене, а после и професионализацията, отделянето на художествената дейност в особен неин тип, опиращ се върху разделението на труда в обществото и отделянето на духовната дейност в особена сфера — всичко това са етапи от раждането на изкуството.

Първите стадии в развитието на миметическата дейност може да се датират по следния начин:

В епохата на горния палеолит: в шателнеранския период (около XXXV хиляди години пр. н. е.) в Европа се появяват резките върху кости и камък и първите украшения.

В оренякския период (около XXX хиляди години пр. н. е.) — първите изображения, гравирани и изписани с бои на каменните плочи;

в *гравиятския период* (около XXV хиляди години пр. н. е.) — плочка с гравирани и живописни изображения на стените на пещерите;

в *солоутрейския период* (около XVIII хиляди години пр. н. е.) — гравирани и живописни изображения по камъка на пещерата;

в *мадленския период* (около XV хиляди години пр. н. е.) — живопис и петроглифи в пещерите, декоративни предмети, украшения и орнаменти по предметите.

Епоха на мезолита — изображения със схематични знакове.

Епоха на неолита — декоративна керамика, женски статуетки, фигури на животни.

Скалните изображения се появяват в Северна Африка и Сахара в XIII хилядолетие пр. н. е., в Южна Африка — в VII хилядолетие пр. н. е., в Австралия — в IV хилядолетие пр. н. е.

Досега ние говорихме за произхода на изкуството главно чрез разсъждения върху материал от изобразителната дейност, която води към възникването на живописата и скулптурата. Но сходен процес става и в областта на вербалната дейност. Нейните най-древни магически форми — баенията, заклинанията, проклятията, плачовете — са били вербални форми на магическите реални. Същността на последните се е заключавала в това, че словото не само е предшествувало делото, но словото е било дело. Да се произнесе заклинанието-проклятие е било равносилно и тъждествено на постъпката, на извършването на действието. Да прокълнеш е значело да убиеш — не словесно, а реално. Словесното действие се изостря афористично, изпълва се сугестивно, концентрира се и се напруга семантично и достига максимална магическа действеност, формална завършеност и съвършенство, смислова значимост, равна на реалната постъпка. Всичко това, взето заедно, придава на вербалната магическа реалия (на заклинанието, баенето, проклятието и т. н.) толкова висока форма, че по-късно тя по право ще бъде възприета като високохудожествена, макар че сама по себе си се ражда съвсем не за изпълнението на художествени задачи, а за духовно изпълнение на непосилно трудните и опасни задачи на ежедневния живот (борбата с врага, ловът на звяра, спасяването от раните, болестите и смъртта по пътя на баенето и т. н.).

Шом в тази вербална, сугестивна, императивна по своята природа, неизбежно възклицателна по интонация форма на вербалната магическа реалия започва да прониква описателността, повествователната интонация (епичността), шом сугестивната функция отстъпва на втори план и на първи излиза функцията на формиране на социализирания човек, магическата реалия започва да придобива чертите на художествен образ. От магическата реалия се ражда фолклорът, раждат се митологията, епосът. Последните стават мисловният материал, арсеналът от образи, хранилището на навиците и опитът на художественото мислене, което постепенно придобива личностни и професионални черти. Благодарение на тяхната поява възниква самата литература. Омир и неговите „Илиада“ и „Одисея“ са все още устна форма на творчество, но вече епическа, личностна и професионално отделена от другите форми на социална дейност (рапсодът е в известен смисъл вече професия).

Следващ етап от раждането на литературата става появяването на нейните фиксирано-писмени форми. Писмеността предизвиква цяла революция в живота на художествено-вербалната дейност, тя окончателно престава да бъде миметически подражателна и описателна, в нея за първи път прониква диалогичното начало (необходимостта да се включи в текста изгубеният със загубата на устно общуване събеседник), а след това се ражда и драмата. Диалогичността изостря полярните противоположности, заставя в художествения текст широко да нахлуе въпросителната интонация (особено в трагедията). Всичко това поражда заострянето на личностните позиции (диалогът-спор-защита на своята непри-

личаща на заострено противоположната гледна точка). Възникването на острата личностна позиция вътре в културата, свързана с нейната развиваща се диалектичност, се допълва от социално-икономическата потребност от развитие на личностната позиция в живота.

Всичко това поражда в литературата особената форма на заострено личностно мислене, отразяващо съзрялата културна и социално-икономическа потребност. Така възниква лириката.

С раждането на тези основни форми на литературата би изглеждало, че нейното истинско раждане се завършва. Но на дело раждането на литературата продължава и по-късно и продължава и в новото време. Така например едва през XIX в. литературното произведение придобива своя собствен стил, неповторим в други произведения, а също така възниква възможността да се предаде не само целта на събитията, но и потокът на съзнанието. Вътрешният свят на човека и не само неговото съзнание, но и подсъзнанието му стават обект на психологически анализ в литературата. Такава е безкрайната верига на раждането на литературата като вербална форма на художествената дейност.

В съвременните условия не става възникване на най-прости форми на живот, тъй като благоприятните условия за това са исторически редки, ако не и уникални — съществуващите вече, развили се и приспособили се форми на живот са повече конкурентноспособни и незабавно биха смазали, изконсумирали, изблъскали новопоявилото се живо образувание.

Изкуството за разлика от живота се ражда многократно. То се ражда многократно и в онтогенезата, и във филогенезата. Родените в края на епохата на Възраждането и 200 години несъществуващи за широката художествена култура платна на Рембранд неочаквано се раждат вторично в новото време и придобиват обща световна ценност. Римската култура преживява своето второ раждане в епохата на класицизма. Скалната живопис и най-древната пещерна скулптура, родени в епохата на палеолита като ритуално-митологическо културно образувание, придобиват своята общочовешка художествена съдба в новото време. Но изкуството се ражда многократно не само в този онтологически план. То се ражда и филогенетически неедномоментно и дори продължава да се ражда пред очите ни. Ако зачатъците на театралното действие се раждат в най-древните ритуални действия, то литературната основа на театъра — драматургията — се ражда от епоса и върху неговата основа при прехода от устната форма на битието на литературния текст към писмената. Този преход към писмеността е свързан със загубата на прякото общуване на автора-изпълнител (рапсода, народния разказвач, акина и т. н.) с възприемачия. Отсъствието на такъв пряк контакт извиква на живот необходимостта да се внесат в научния текст всички аргументи, предвиждащи възможните въпроси и възражения, което поражда науката за логиката и стихийната диалектичност на мисленето. В художествения текст благодарение на прехода към неговата писмена фиксация нахлува диалогичното начало, което придобива своето пълно изпълнение в кристализацията си в драмата.

Живописата, родила се като скално изображение, функционално насочено към изпълнението на ритуално-магически, а не на истински художествени задачи, се ражда още много пъти като особен тип художествена дейност. Преди всичко самите скални изображения по-късно придобиват истинско художествено значение за древния човек, придобиват го, щом ритуално-магическият смисъл на тези фигури отстъпва на втори план. Може би за другоплеменната жена, пленена и живееща в новия социум и незапозната с неговите ритуални обреди, това изображение за първи път се проявява като истински художествено. По-късно това са видели и нейните нови съплеменници. А след много десетки векове тези скални изображения придобиват своята общочовешка художествена ценност и са били

възприети като произведения на изкуството. След това художникът започва да рисува явленията не с ритуално-магически цели, не за да предаде чрез изображенията на животното втора форма на битието, не за да повлияе върху природата, а с чисто художествена задача — да повлияе върху човека. Именно тук живописата се ражда отново като истински художествена дейност. На живописата дълго време е литературна и изразява мисълта чрез изобразяването на сюжетната ситуация, чрез веригата от картинки върху плоскостта, изобразяващи събитията в тяхната последователност. Живописата от епохата на Възраждането открива перспективата и с това взривява плоскостта и прави художествено-изобразителното виждане обемно, художествената мисъл започва да се изразява не чрез мащабите на фигурите, а композиционно — чрез тяхното разположение. Живописата придобива нова степен на адекватност на реалността и това е било новото раждане на живописата.

През XIX в. се ражда фотографията, която е била способна да поеме върху себе си много документално- и мемориално-изобразителни функции на живописата. И за кой ли път човечеството мислено възкликва: „Живописата умря, да живее живописата!“ Импресионистите започват да изразяват не литературния преразказван сюжет, а да осмислят чрез цвета и светлината конкретно-чувствената реалност, придавайки личностно неповторимото ѝ виждане. С това живописата исторически и естетически окончателно се разграничава от литературата и от графиката. Всеки нов исторически и естетически етап от развитието на живописата е бил нейно ново раждане. Също така многократно се е раждала и музиката (като съпровод към епическото повествование, след това като истинска музикална форма, след това като оперна, камерна, симфонична музика и т. н.).

Процесът на раждането на изкуството продължава пред очите ни: през XIX в. се ражда изкуството на художествената фотография, а през XX в. — киното и телевизията. Многократното раждане на изкуството се оказва възможно поради това, че: 1) у човека възникват все нови художествени потребности, които не би било възможно да се удовлетворят без раждането например на нови видове изкуство; 2) родените по-рано форми и видове изкуство, издържали проверката на времето и отшлифовани от него, не противостоят и не изблъскват, не убиват конкурентно новородените видове (многовексовият театър не унищожава младото кино, както впрочем и то не унищожава театъра, а го заставя да се престроїва, отчитайки социалното функциониране на новия вид изкуство).

Неедномоментността на възникването на изкуството, постепенното намиране на собствената му структура и на собствената му форма на социално функциониране, появяването и удовлетворяването на новите художествени потребности се извършва исторически дълго и етапно. В началото на базата на утилитарната дейност се ражда, призвана да ѝ помага, ритуално-магическата дейност, дейността, носеща миметически безличностен характер. Нейните продукти са магическите реални, императивните, интонационно-възкликателните, сугестивните, подражателните форми на фиксация и на удвояване на реалността. След това на основата на магическата дейност по пътя на отстраняването от преките практически задачи и откриването на общочовешкия смисъл и значенията на продуктите от тази дейност, по пътя на включването на описателно-повествователното начало възниква самата художествена дейност в безличностна форма — митология, фолклорни форми на изкуството. След това се ражда личностното начало, което довежда до раждането на писмените форми на литературата: за колектива е било лесно да съхранява колективния опит, зафиксирен в мита в устна форма; художествено-личният опит на професионалния художник е било необходимо да се фиксира в писмен текст, в текст, ясно отделен от природата (примитивните форми на рамкиране на картината, възникването на пиедестала при статуята и т. н.). Така сложно и на етапи се ражда изкуството.

Преведе от руски Ралица Маркова

ДИМИТЪР ДИМОВ И „ГРАДИНАТА НА МЪКИТЕ“ ОТ ОКТАВ МИРБО

ЕКАТЕРИНА ИВАНОВА

Въпросът за литературния вкус и предпочитания, за познаване и обичани автори, за изпитани влияния и мястото им в творческия процес на Димитър Димов не е изследван цялостно и задълбочено. Настоящата статия представлява опит да се хвърли светлина върху този проблем.

Широко известно е вече, че романът на Октав Мирбо „Градината на мъките“ е произвел върху Димитър Димов поразително впечатление, което го владее дълбоко и трайно. За това разказват в своите спомени близките на писателя. „Много пъти ми е говорил за книгата на Октав Мирбо „Градината на мъките“ — твърди проф. Борис Койчев. — Показваше, че му е направила извънредно силно впечатление. Като че ли тази книга го беше заинтересувала повече от всички други.“ „Още когато се запознахме с него, едно от първите неща, които ми каза, беше: „Чели ли сте „Градината на мъките“ от Октав Мирбо?“ За тази книга говореше с някакво особено въодушевление“ — допълва Нели Доспевска. И в първите му разговори с Лена Левчева, повече от 15 години по-късно, отново се появява „Градината на мъките“, която ѝ дава да прочете и за която ѝ говори продължително и с увлечение. С конкретно позоваване на това произведение се срещахме в незавършения неозаглавен роман на Димитър Димов: „За Червенко нямаше нищо по-страшно от концерт. Той предпочиташе да го умъртвят, както в градината на мъките, със звук на биеша камбана, отколкото да слуша два часа виене на цигулки.“

Според Л. Левчева Димов се е запознал с тази творба на 26-годишна възраст. Това твърдение съвпада със спомените на Б. Койчев, че разговорите му с Димов на тази тема могат да се отнесат към тяхното студентство, а и към следващите години, в които той не е получил още признание на писател.

Френският романист и драматург Октав Мирбо (1850—1917) става широко популярен у нас в началото на XX в. От 1905 до 1928 г. той е издаван близо 20 пъти. Негови произведения се появяват почти ежегодно, рядко с по-големи интервали, като най-наситен е периодът 1909—1919 г.

Интересът към този автор може да се обясни с голямата популярност, която той придобива в Русия в края на XIX и началото на XX в. — през 1908—1911 г. в Москва е отпечатано пълно събрание на съчиненията му в 10 т., М. Горки дава висока оценка на комедията му „Les affaires sont les affaires“ (преведена у нас под заглавие „Интересът преди всичко“), която се счита за връх в неговото творчество. О. Мирбо става известен и като защитник на Драйфус, присъединявайки се към Емил Зола. По това време, през 90-те години на XIX в., се наблюдава демократизиране на неговия мироглед, засилват се контактите му с прогресивната интелигенция. На демократичните обществени кръгове творчеството на Мирбо импонира с изобличителния си и бунтарски патос. След 1897 г. обаче антибуржоазните мотиви в него остават на заден план. Господстващо място заемат натурализмът, еротиката, душевната патология, проявени като тенденция още у ранния Мирбо. Към началото на този втори момент в творческото развитие на автора се отнася романът „Градината на мъките“ (1899). На български език той се появява в две издания — през 1911 и вероятно през 1918 или 1919 г., т. е. в десетилетието, което бележи най-високата точка на интереса към Мирбо в България.

С какво този роман е привлякъл вниманието у нас през посоченото десетилетие? Очевидно преди всичко с характерните за втория период от творчеството на Мирбо особености, за които е твърде показателен. Зад тях се крият и силите, които притеглят нашия писател.

През 20-те и 30-те години на XX в. в България стига своя апогей разпространението на фройдизма. Десетина възпитаници на немски и австрийски университети се заемат да пропагандират у нас пътя на психоаналитичната теория с амбицията да съдействуват за превръщането ѝ във философско направление. На базата на фройдизма те търсят причините за войната, за престъпността, за проституцията. . . , като поставят сексуалното в основата на човешкото битие — биологично, духовно, социално-историческо. Човекът се разглежда като продукт на две противоположни безсъзнателни влечения — към живот и смърт — съпроводени от съответни физиологични процеси на градеж и разпад. В основата на човешкото поведение стои половият инстинкт за самосъхранение. Същевременно у всеки човек според последователите на Фройд дреме хищникът, притъпен и прикрит от придобивките на цивилизацията. В съпоставка с господстващите дотогава схващания и методи в психологията и психиатрията фройдизмът привличал вниманието на нашата интелигенция като перспективна новост. Широкото му разпространение се дължи и на насъщните за човека проблеми, които третира.

Фройдизмът нахлува у нас в годините, когато Димитър Димов учи в гимназията и в университета. Той привлича неговия поглед още в средата на гимназиалния курс. Пристрастиеният към естествените науки юноша твърде рано осъзнава необходимостта от философско осмисляне на научните и житейските факти, от изясняване на собственото си отношение „към проблемите на битието, съзнанието и познанието“ (Д. Димов). Към това го тласка и богатата художествена дарба, покланала и укрепваща у него. И съвсем естествено за средата, в която расте и се развива, 17-годишният младеж се насочва към модните на времето у нас направления във философията — нищезанство, бергсонизъм, фройдизъм. . . От тях очевидно фройдизмът го занимава най-продължително, оставя най-дълбоки и трайни следи в съзнанието му. От една страна, това се дължи на фройдистката вълна, която залива България. От друга — на личните контакти на Димовото семейство с представители на българския фройдизъм или негови опоненти (Ив. Кинкел, М. Димитров). От трета — на индивидуалните вълнения, търсения, склонности на бъдещия писател.

Първите двадесет години от живота на Димитър Димов са колкото леки, толкова и трудни за него. Привидно той расте в доволство и безгрижие под крилото на една всеотдайна майка. Такава е обаче само външната страна на неговото съществуване. Духовната му страна съвсем не е безметежна. От дете той преживява като лична и обществена трагедия две войни. Домашната среда отрано му показва драматични стълкновения в духовната сфера. Малкият работнически градец, в който живее, демонстрира пред него социалните злини. По-късно големият столичен град и една широка обществена семейна практика умножават и усложняват вълнуващите го проблеми. Силното късогледство и прекалените майчини грижи ограничават общуванията му, непосредствените му контакти с действителността и го приобщават към света на книгата. Това способства да се утвърди у него интересът към човешката душевност и нейните потайности. Научните му занимания го тласкат към малко известното, труднодостъпното и мъчнообяснимото. Предлагат му съблазънта на тайнствените и заключени кътчета, приковават вниманието му към изключителните явления, мащабни характери, неподозирани психологически дълбочини. Многобройни пътеки го отвеждат към болезненото в психиката и физиката на човека. Изолираност и усамотеност подхранват у него склонност към песимизъм, подозрителност и недоверие. Прекалената книжност го води до теоретизиране. Фината чувствителност — до пристрастяване. Едно богато и мощно въображение често пъти заличава пред него границите между реалност и фантазия. А фройдисткото учение третира интересувашите го въпроси и обещава осветляването им, стимулира интереса към патопсихологията. Следователно една своеобразна индивидуалност, импулсирана от фройдизма, е оная почва, върху която Димитър Димов възприема книги като „Градината на мъките“.

Запознаването на Димов с романа на О. Мирбо съвпада с периода на неговото съзряване като личност и творец. Дълбокото му вживяване в това произведение разкрива неумолимата настоячивост, с която са се възправяли пред младия човек големи и сложни проблеми на човеш-

кото съществуване; върховното напрежение, с което търси разрешението на тежките загадки; далечните, заобиколни, неравни пътища, по които върви.

В този момент от неговото развитие в понятието „жена“ за бъдещия писател се кръстосват всички житейски въпроси. Но при Д. Димов неотменната потребност на младостта придобива прекалени, неумерени форми. Твърде рано ангажира мисълта му вековечните тайни, но естествена незрелост, едно болезнено въображение и склонността към субективизъм му създават многобройни затруднения, преобразяват пред погледа му обикновени явления в тайнствени възли. Значителна роля в това направление изиграват З. Фройд и О. Мирбо.

„Градината на мъките“ е за нас удивителна находка, която ни изправя пред изключително любопитни факти. В тази книга попадаме на едни от най-характерните начала в творчеството на Димитър Димов, отнасящи се не само до „Поручик Бенц“, последвалите го разкази и незавършения роман без заглавие. Някои от тях достигат и до най-зрелите му творби — „Осъдени души“ и „Тютюн“.

Веднага се налага една съпоставка между героинята на Мирбо — Клара, Елена Петрашева от „Поручик Бенц“ и Адриана от неозаглавения незавършен роман. И тя е твърде любопитна и многопосочна.

Клара авторът характеризира като истинска жена, освободена от изкуственост, отдалена единствено във властта на инстинктите. Тя е англичанка, израснала в Китай, където живее само за себе си в разкош и сладострастна порочност. Нищо в нейното обкръжение не е обуздавало инстинктите ѝ — нито закон, нито морал, нито религиозни предразсъдъци. Тъкмо напротив — възбуждало ги е. Пред нас тя се възправя в своята голота — красива, своенравна и чувствена, жестока и греховна — сред градини и страдания, сред цветя и кръв. В подобна светлина Димов показва своята Елена. Нещо средно откриваме в това отношение и у Адриана.

Клара е освободената от всички условности жена. „Други прегради за любовта няма — казва тя — освен тържествуващото разнообразие на желанието.“ Тя кани спътника си в своя дворец с дивни градини, където всичко е подчинено на насладата от любовта. Когато престане да я обича, ще си отиде. Тя упреква европейците за непоносимия конфликт между идеи и желания, в който погубват живота си. Елена е като нея непостоянна и изменчива, за което създавателят ѝ я клейми, но същевременно е готов да я разбере и оневини. Проблемът за любовта и свободата, който усилено занимава нашия писател в началния период на неговото творческо развитие, не може да не го е впечатлил у Мирбо, който предоставя богата почва за размисли в това направление. В „Градината на мъките“ е акцентирана и обратната страна на явлението — когато личното и общественото битие осигуряват на индивида неограничена свобода в интимната сфера, когато рухнат всякакви задръжки. Тази друга страна на задачата присъствува осезателно в „Поручик Бенц“ и в „Роман без заглавие“. Още тук Д. Димов, в съгласие с О. Мирбо, съзира античовешката и антисоциална същност на това явление. И не престава да го анализира и пресъжда през целия си творчески път. Плод на непрекъснатата творческа активност в това отношение са и Фани Хори от „Осъдени души“, и Ирида от „Тютюн“.

Образът на Ел. Петрашева очевидно има известна опора в романа на Мирбо. Елена също изобразява „вечната“ жена, онова у нея, без което животът е немислим. Но докато Клара е поставена в една естествена и убедителна среда, Елена е оградена с препятствията на цивилизованото европейско общество. Като творец Димитър Димов е подчинен на потребността да нарисува една съвременна нему жена — и по време, и по място. Сравнявайки двете героини, долавяме борбата, която роденият реалист е трябвало да води със субективните си схващания и с обявянето на едно родствено с тях художествено превъзпълнение. Въпреки това обаче той не е успял да преодолее напълно гравитацията на Клара. И докато тя не предизвиква възмущение като естествен продукт на своята среда, Елена се оказва в противоречие с нашата традиция, морал, жизнена правда. И за да тушира това противоречие, авторът я прави възпитаничка на близкия Ориент, навярно и под влияние на това произведение на О. Мирбо. Ориенталска обстановка на сладка нега въвежда той и в интимния ѝ кът, предназначен за любовни удоволствия. По подобни пътища повежда и своята Адриана и се вижда принуден накрая да се откаже от нея.

Характерно за Клара е, че у нея живее някакво невероятно влечение към жестоки зрелища, каквито е наблюдавала в Англия и Испания, в Русия и Италия, в Индия и Германия. Но никъде не се е наслаждавала на нещо по-изящно от Градината на мъките, където китайските затворници са подложени на виртуозни мъчения сред чудна и неповторима природна красота. В Китай убиват сред райски градини, за да увеличат мъките. А за нея няма по-голяма привлекателност от контраста между цветята и кръвта.

Кръвта за Клара е скъпоценно възбудително средство за наслада — тя е виното на любовта. А ето какво пише Димитър Димов за Адриана: „... тя създаде около себе си нещо като бохемски кръг от млади хора на изкуството, в който въведе култа на Бодлер, на Верлен и на няколко нещастни български поети, възпяващи страданието. . . Тия млади хора естествено се влюбваха в нея и така тя доби вкус към нов вид удоволствие — да ги измъчва. С внимание и лек флирт тя хвърляше в душите им ужасния и мрачен пламък на безнадеждна любов, за да се наслаждава след това на болките им. Тя почна да намира в тоя извратен садизъм на сърцето някакво висше сладострастие, с което компенсираше подсъзнателно липсата на очарователна и нежна мъка в досегашните си приключения — като измъчваше някого до смърт, тя също почваше да страда малко и заедно с това да го обича.“ И по-нататък: „Само Адриана с тънката си и жестока проникателност успяваше да проникне в трагичните противоречия на тия хора и да ги превърне в обект на удоволствие, в арена, в която страстите разкъсваха душата, както зворовете в древния Рим бяха разкъсвали християните. Сред убийствената скука, която я обхваща още в първите години на влизането ѝ в живота, тя откри с удивление, че това бе един съвсем нов начин да се забавлява, да пие от мръсната вода на удоволствията, от която бе почнало да ѝ се повръща, начин, който не можеше да създае, да разбере, да осъди. . . Само тя знаеше каква тънка изискана наслада имаше в това да гледаш как една душа се гърчи в кошмарните противоречия на разума и страстите си, да я привличаш и отблъскваш, да я екзалтираш и смразяваш.“ Касае се очевидно за навеи от „Градината на мъките“, осъвременени от европейския социален климат, в който „жестоките зрелища“ отсъхват място на „фини зрелища“.

Любов и смърт предизвикват у Клара една и съща физиологическа екзалтация. Смъртта е тъй прекрасна, мисли тя, че би било светотатство да се борим срещу нея. Според автора Клара е приобщена към „най-дълбоките тайни на любовта. . . и на смъртта“.

Когато четеш „Градината на мъките“, изпитваш усещането, че с помощта на тази творба е откърмена пристрастната идея на ранния Димов за единството жена — любов — смърт. Струва ти се, че с особено задоволство младият човек е открил търсената формула на загадката „жена“ в редовете: „Жената крие в себе си космическа стихийна сила, непобедима сила на разрушение, както и природата! . . . Като утроба на живота, тя, благодарение на туй вече, е утроба на смъртта. . . Защото животът непрекъснато се възражда от смъртта. И да се унищожи смъртта, това значи да убиеш живота в неговия единичък източник на разплод. . .“ Клара — това е тържеството на живота в неговото двуединство: раждане и умиране, самият живот. Със същата теза се срещаме и в „Поручик Бенц“ в лицето на Елена, и в „Роман без заглавие“ посредством Адриана. Според Клара „любов и смърт е едно и също нещо“. А според Димитър Димов „любовта и смъртта са две сили, които взаимно се екзалтират“ („Севастопол, 1913 г.“). Или: „... просто тя се бе родила с мрачния жребий на оная прокълнат от векове красота, която привлича нещастията и смъртта“ („Роман без заглавие“). Очевидно и проблемът любов — смърт си има у Димитър Димов своята метаморфоза. Смъртта и разтлението не са изконни в психиката на неговата героиня, защото тя не е като Клара отломка от стария Китай, а представителка на друго време, друга среда и друг мироглед — т. е. нейно далечно ехо. У нашия автор любовта се свързва със смъртта по-скоро като следствие от пагубното, всеобемашо, надхвърлило рамките на нормалното могъщество на страстите. Взаимозависимостта любов — смърт обаче заляга трайно в творческото съзнание на Димитър Димов. В различни варианти я откриваме до последното негово произведение. Нейното присъствие се чувства осезателно и в разказите „Севастопол“, 1913 г. и „Карнавал“.

„Карнавал“ е характерен с това, че в него с особена сила владее идеята за разложението. На тази идея в „Градината на мъките“ е определено значително място. Клара е окачествена като „ангел на разкапването и гниенето, фея на гробниците“ (какво единство в антитезата!). А заключителната част от поемата на хвърления в китайския затвор поет за трите другарки гласи:

Нея обичам, защото има нещо
много по-тайнствено и привлекателно
от красотата: то е разложението.

Разложението, от което произлиза
вечната топлина на живота.

От което се изработва вечната
смяна на метаморфозите.

Аз имам три другарки.

Несъмнено тази идея, чийто книжен произход е очевиден, е впечатлила силно Д. Димов. Но в „Поручик Бенц“ тя не е могла да намери своето истинско място, защото жизненият материал солидно ѝ се противопоставя. И той търси и открива възможност да я доразвие в една нова творба независимо от еволюцията, която търпи в нея по пътя на реализма. Интересното е, че морбидността остава характерна за Д. Димов през целия му творчески път. В произведението на Мирбо на физическо разтление е осъдена прекрасната Ани, поразена от проказа. Не е изключено Димов да е пренесъл това име в своя „Карнавал“ от „Градината на мъките“ независимо от признанието си пред Л. Левчева (или тъкмо затова), че за него то е едно от най-хубавите женски имена.

Пак в „Градината на мъките“ Димов е открил една формулировка на любовта, която много ше да му е допаднала, оказвайки се съзвучна с неговите собствени наблюдения и схващания: любовта е дълбоко печално чувство, тя е лудост според разсъжденията на Клара. И ако мислено прелистим творбите на българския писател, ще видим, че сенките поглъщат светлината в любовното чувство на неговите герои.

И още една мисъл на О. Мирбо е откликнала вероятно с особена сила у младия Димов — „истинно е само злото“ — подхранвайки безверието и скептицизма, които го завладяват в юношеска възраст. Нека си припомним она пасаж от писмото му до Б. Койчев от 1933 г., в което младежът пише: „Щях да забравя: като ходих при майка ти, заварих при нея френската ти братовчедка. Тя бе със симпатична бяла шапчица и изглеждаше по-деликатна, отколкото я бях запомнил последния път. Тя заяви, че е много религиозна и вярва в някакъв господ (който аз си представих като радиовълни, защото бил навсякъде). Освен това спомена нещо и за евангелските църкви. Какъв екземпляр!... Тя вярва в господа! Тя ще вярва утре в любовта, в приятелството, във верността може би. Но не е ли по-добре да вярваш в илюзии, отколкото да не вярваш в нищо и да се храниш като мене с горчива ирония? Спомням си колко цинично се надсмивахме над нея, само заради това в същност, че не е порочна, не е блестяща и не може да причинява страдания като другите жени.“

Схващането за престъпността на човешката природа, лансирано в „Градината на мъките“, Д. Димов не подема независимо от склонността да се рови в пълквените глъбини на човешката душа. Вероятно още тогава той се е отнесъл резервирано към едно такова крайно разбиране. Споделя го обаче частично — доколкото се касае до женската натура, пречупено през сексуалната енигма.

Близък до Д. Димов от периода на „Поручик Бенц“ е романът на О. Мирбо и с концепцията, че във вечната схватка на половете победеният е винаги мъжът — феминист или женомразец, все едно. Жената може да го доведе до най-дълбоките бездни на падението, но той не е в състояние дори да я проклена, както не прокленаме стихията на огъня и водата. Клара е влияла в душата на героя от „Градината на мъките“ страшна отрова. Най-ожесточеното презрение към нея е смесено с най-робско обожаване. При нея той се връща, както убиецът, който отива на мястото на своето престъпление. Клара е неговата съдба. Тя може да го отведе, където поиска. Да страда, да умре — все едно. „Аз принадлежах на Клара — пише авторът на записките, — както кюмюрът на огъня, който го опожарява, изгаря и унищожава.“ В такова положение са поставени спрямо Елена в „Поручик Бенц“ нейните обожатели и тая взаимовръзка е подчертана в мотото от Бодлер:

— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne

Comme au jeu le joueur têtù,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne
— Maudite, maudite sois-tu!*

За героите и на двата романа раздялата изглежда невероятна, „като че ли това пътуване може да продължи вечно“. Краят и в двата случая настъпва по силата на един неотменим момент.

Но Бенц за разлика от безименния разказвач в „Градината на мъките“ и от предхождащите немския поручик поклонници на Елена намира нравствени сили, за да се изтригне от бездната, от която според Мирбо „никога не се излиза“. И това са най-зрелите, най-силните, най-богатите страници на „Поручик Бенц“. Она идейно-художествен връх, който рязко го разграничава от френския романист и неговото произведение и който гарантира възходящото творческо развитие на Д. Димов.

Твърде допустимо е образът на женомразеца от романа на Мирбо да е дал идеята за Димовия Хиршфогел. Може да се направи паралел и между Хиршфогел и автора на спомените, озаглавени „Градината на мъките“. Те си приличат и по физически облик, и по душевно състояние, и по страдалческите си изживявания, и по своя възглед за жената. И двамата са познали бездната на човешкото падение. И у двамата любовта е едно патологично чувство. И Клара, и любовникът ѝ изживяват опиянение от убийството подобно на най-силните пориви на любовта. А отблъскването на любимата жена доставя на Хиршфогел физиологическа екзалтация, равностойна на любовно изживяване. Единият е убил, другият е доведен до желанието да убие.

С романа на Мирбо е свързана вероятно и идеята за садизма и мазохизма в ранното творчество на Д. Димов. С тая разлика, че у нашия писател тя е ограничена в духовната сфера и не е така пряко подчинена на проблема за сладострастието.

Когато Л. Левчева си спомня за вълненията на Д. Димов във връзка с книгата на Мирбо, тя съобщава: „Той все още продължаваше да се удивлява на изключителното въображение, избобетило в творбата средствата на садизма. Интересуваше го психологията на садизма както у директния, така и у индиректния ѝ консуматор — публиката. Възприемаше градината като своеобразна зоологическа градина, възможно обяснима единствено в Китай. Вниманието му приковаваха перверзностите в нея — а тя е пълна с перверзности.“ И като че ли цялата съвкупност от перверзности, които са занимавали мисълта на Д. Димов и са намерили място в творчеството му, се срещат в книгата на О. Мирбо. Тук има намеци за лесбийство. На няколко пъти се говори за опиума и въздействието му върху човека. Направено е описание на истеричен припадък вследствие психическа деградация. Подобно явление Д. Димов ще пресъздаде сам след време в „Осъдени души“. Следователно нещо от Клара е стигнало чак до Фани Хорн. А онова, което е пробудило, удовлетворило или разпалило любопитството му към наркоманията, прераства в неговия втори роман в основен проблем.

Когато отбелязваме сродните моменти в „Градината на мъките“ и творчеството на Д. Димов, можем да изтъкнем и други любопитни факти. Тази книга е концентрирала вниманието на нашия автор и върху парадоксите на живота — онаия невероятни, сложни, скрити, трудно доловими дълбочини във вселената на отделния човек или в света на неговото обществено битие, които подтикваат към философски обобщения. Или една незначителна подробност — с романа на Мирбо се свързва обикнатото левантинско потекло на някои от неговите герои. По този повод впрочем писателят е съобщил на Л. Левчева, че левантинският произход на Ел. Петрарешева е само едно съвпадение с О. Мирбо. Избрал го е като подходяща почва за развитието

* — Позорна, за която съм обвързан
като каторжник за веригата,
като към хазарта упорития играч,
като пияницата към бутилката,
като червея към мършата.

— Проклета, проклета бди ти!

на даленостите ѝ. Той допушал тук да е казал своята дума и личният му вкус към типа левантинска жена като външност.

В „Градината на мъките“ намира отклик и раздвоеното между интимните проблеми на личността и нейните обществени проблеми, което у младия Димов безспорно е налице, но слабо изразено. Любопитството у него към човешката душевност никога не е било откъснато от интереса му към социалното. И макар и да заема позициите на аполитичността, на които и Мирбо е привърженик в своя роман, бъдещият създател на „Поручик Бенц“ не ще да е останал безразличен към острото социално звучене на тази творба; към ясно изразените в нея демократични и прогресивни политически тенденции; към страстния изобличителен патос на френския писател, насочен срещу целия обществено-политически живот — политика, журналистика, търговия, наука. . . При това тук е изграден един саркастичен образ на съвременен политик напълно в духа на нашата домашна традиция, по-точно — на Алековия Бай Ганьо. Не може да не го е респектирала готовността на този творец да постави във всеки момент своята проблематика върху най-широката социално-политическа основа, да се издигне от дълбоко личното и ежедневно в сферата на най-мащабни обобщения:

„Уви! Вратите на живота скриват зад себе си само смърт! . . . А! . . . Градината на мъките! . . . Страсти, апетити, интереси, неавист, лъжа. . . И законите, и обществените учреждения, и справедливостта, и любовта, и славата, и героизма, и религията — всичко туй са само чудовищни цветове и отвратителни инструменти на вечното човешко страдание. . . Всичко що видях и чух днес — всичко това съществува, вика и стене по цялата земя. Градината, това е символ. . . Не се скъсва веригата на престъпленията, не отдъхва смъртта. . . никъде, никъде. . .“ Не е могло да остане незабелязано от Д. Димов и посвещението на заглавната страница: „На поповете, на войниците, на съдиите, на хората, които възпитават, направляват, управляват другите, посвещавам тези страници на убийство и кръв“ (О. Мирбо).

Невъзможно е Д. Димов да е отминал и ония силни редове, в които авторът на „Градината на мъките“ порицава войната и нейните служители. Защото антивоенната тенденция характеризира от край до край, без никакво колебание неговото творчество.

В произведението на О. Мирбо се срещаме и с проблема за дълг, чест, съвест. Но неговият творец се ограничава само с поставянето на въпроса, оказвайки се изправен пред непрогледната и непреодолима стена на аморалността. Докато българският писател е моралист от най-висока класа. В цялото му творчество, включително и в първото му произведение — романа „Поручик Бенц“, — трепти светла вяра в моралната сила на човека, в тържеството на човешките добродетели.

Социално-политическата проблематика на френския роман следователно е останала само привидно и временно встрани от погледа на младия българин, но не е преминала безследно покрай него. Тази насока в книгата на Мирбо не може да няма отношение към социално-политическите моменти в „Поручик Бенц“. Тя е дала своите положителни резултати и в по-късните му работи — предимно в „Осъдени души“ и „Тютюн“.

„Градината на мъките“ ще да е повлияла на Д. Димов с някои свои художествени особености. От нея той може би е възприел сюжетната схема на разказ в разказа, с която в „Поручик Бенц“ прекалява. В „Севастопол“, 1913 г. и в „Карнавал“ тази техника е сравнително добре овладяна. В сюжетно отношение „Карнавал“ най-силно напомня произведението на Мирбо. Особено неговото начало — то навява определени асоциации с увода на разглеждания роман. Както в „Градината на мъките“, повествованието в първия роман и в първите два разказа на Д. Димов се води в първо лице единствено число. Маниерът на изложение в нея изненадва с близко сходство до стилистиката на Димов. Това произведение ще да е въздействувало с особена сила и върху въображението му на живописец, въоръжен с шедро писателско перо. Прелестите на Градината на мъките, описани подробно, не може да не са го впечатлявали, макар че описанието е далеч под неговите собствени възможности (като се има пред вид българският превод). Романът „Градината на мъките“ се свързва с творчеството на Димитър Димов и по мястото на природните картини в повествованието. Обикновено те са моментно, бегло отклоняване на погледа към състоянията в природата, които почти винаги съответствуват с преживяванията на героите. С такова природно описание се характеризират и съчиненията на нашия писател. Но докато

О. Мирбо ни е показан като твърде безпомощен в тази област, Димитър Димов е майстор на багри, форми, емоционален колорит. Навярно този недостиг на професионално умение в българските издания на Мирбо е бил един положителен дразнител за творческите възможности на Димитър Димов.

Очевидно романът на О. Мирбо „Градината на мъките“ е засегнал трайно и дълбоко личността и творческо съзнание на Димитър Димов. В него нашия писател е преоткрил познати и изстрадани неща, една цяла вселена от много лични рационални и емоционални движения. Превърнал го е в едно откровение и е изпитвал очистителната му сила и като читател, и като творец. Това четиво безспорно е затегнало сложната плетеница от въпроси, които животът е изправял пред него, но несъмнено му е дало тласък и към голямата литература по пътя на философското осмисляне на явленията. Става ясно, че ранното творчество на Димитър Димов („Поручик Бенц“, „Севастопол, 1913 г.“, „Карнавал“, „Роман без заглавие“) е създадено под знака на това произведение. Отгласи от „Градината на мъките“ стигат чак до зрелите творби на писателя. Но определено можем обаче да кажем, че още в своята първа творба, романа „Поручик Бенц“, той е колкото близък до романа на френския автор, толкова и оригинален и неповторим. Нещо повече — той е изпреварил своя „учител“. Зашто независимо от лутаниците в лабиринта на една странна проблематика „Поручик Бенц“ предсказва, че в българската литература се е появил оригинално, богато, мъдро и плодотворно дарование, непознато за нея до този момент.

Ето какви най-общи обяснения дава Димитър Димов през октомври 1955 г. на Лена Левчева за своите съпричастия и несъпричастия с О. Мирбо: „Градината на мъките“ активизира порива към трагичното на моя „търсец“ дух, който още от юношеска възраст се интересуваше от диалектичката връзка между даленостите на човека и обективните фактори, формиращи личността, между сексуалните ладности и основния морален рефлекс. Моралът не е безотговорен. „Градината на мъките“ беше за мене база за изследване на зависимостите между сексуалния и социалния фактор. Тя ми бе необходима за моята основна тема — нравствеността на съвременния, респективно на социалистическия човек.“

СПИСАНИЕ „МАСКАРАД“

КАТЯ ПОПОВА

Както е известно, отзвукът на идеите на Великата октомврийска социалистическа рев олющя и катастрофата от Първата световна война довеждат до дълбоко социално-класово разслоение до активизиране на прогресивните обществени сили в България. Партията на тесните социалисти развива все по-активна дейност и печели по-широка опора сред народните маси. Особено след конгреса на БКП (т. с.) (1919) тя се утвърждава като активна политическа сила. Тази нейна активност се изразява осезателно чрез умножилите се партийни печатни издания. Още през 1922 г. общият тираж на партийните вестници и списания нараства извънредно много. Ленинската теория за партийната журналистика намира непосредствен израз в периодичния комунистически печат и по думите на В. Коларов е „заряд, който е ярко явление в развитието на световната комунистическа журналистика“.

При срещата си с Христо Кабакчиев през 1921 г. Ленин изразява задоволството си от българския комунистически печат: „Та вие сте успели за кратко време да създадете прекрасна агитационна литература! Малко са тия партии, които биха могли да направят това.“¹

¹ Х р. Ка ба к ч и е в. Избрани съчинения. С., 1953, с. 316—318.

БКП (т. с.), както е отчетено на III конгрес на Коминтерна, заема едно от първите места в използване на печата като мощно агитационно средство за въздействие върху масите.

В това отношение трябва да отбележим огромната роля на единственото хумористично партийно издание „Червен смях“, което близо четири години — от ноември 1919 до септември 1923 г. — воюва с оръжието на хумора и сатирата за идеите на комунизма. То се явява пряк наследник на прогресивните традиции на хумористичния печат, на нашата хумористично-сатирична литература, като я издига на по-високо идейно и художествено равнище, разработва и утвърждава нова идейно-класова тематична платформа, утвърждава нови образно-стилови средства, засилва се публицистичният патос. До големи идейно-политически обобщения и крупни художествени изяви на страниците на „Червен смях“ се домогва само могъщият талант на Христо Смирненски, а в областта на политическата карикатура изгрява талантът на пролетарския художник Александър Жендов. Те двамата, почерпили опит в партийните издания („Работнически вестник“, „Народна армия“ (1921—1923), „Младеж“ (1921—1923) и утвърдили се като ярки представители на партийно-художественото, хумористично-сатирическо изкуство, те именно стават основатели на новото хумористично списание „Маскарад“, предисторията на което е свързана със сп. „Българан“.

Както е известно, Смирненски и неговият брат Т. Измирилев сътрудничат активно в сп. „Българан“, а в известен период са и негови редактори. Те съзнават, че чрез най-популярното и авторитетно списание, в което се печатат значителни хумористични и сатирични творби, ще могат да воюват смело и безпощадно срещу антинародната политика на буржоазното правителство, срещу вътрешната и международната реакция. Недоволно от левия курс на списанието, провеждан от двамата братя, както и от целия сътруднически състав, през октомври 1922 г. издателството освобождава от редакторска работа Тома Измирилев, за да го замени с известен реакционер (Ненчо Илиев) Сириус. В резултат на това почти всички сътрудници напускат „Българан“ и постепенно се вливат в новооснованото през ноември 1922 г. от Хр. Смирненски и Тома Измирилев сп. „Маскарад“.

То излиза в твърде напрегната политическа обстановка. През 1922 г. българската буржоазия, обединена в конституционния блок, опирайки се на двореца и западноевропейските си агенти, усилено се готви да нанесе удар на земеделското правителство. Въпреки че при референдума за съдени на виновниците за националната катастрофа претърпява крах и на практика вижда каква сила са работниците и селяните, сплотени в борбата, буржоазията не се отказва от своите коварни антидемократически планове, готви държавен преврат.

Буржоазните хумористични списания, в това число и „Българан“, редактирано от Сириус засилват провокацията си срещу земеделското правителство и БКП (т. с.).

Затова на 22 октомври 1922 г. земеделското правителство излиза със свой хумористичен орган „Див дядо“, а партията отпуска необходимите средства за списание „Маскарад“, отдавнашната мечта на Хр. Смирненски и Тома Измирилев.

Душата на списанието е Смирненски, който още през декември 1919 г. в едно писмо до артиста Н. Балабанов пише:

— Р. Хей, Балабанка! Я си свали шапката. Ние почваме от Нова година списание „Маскарад“ със 100,000 (словом — сто хиляди) лева капитал. Гиди жено Врачанска! (Събрани съчинения. Т. 5, 1960, с. 628).

Първият брой на списанието бил подготвен за печат, но поради Железничарската стачка списанието не излиза, наборът му бил разпилян.

Едва по-късно, в напрегнатата политическа обстановка през ноември 1922 г. идеята на Смирненски е реализирана. А в едно писмо до жена си Т. Измирилев пише: „След две седмици почваме да издаваме литературното хумористично списание „Маскарад“. . . В редакционния му комитет ще бъдем аз, Христо и Фол. . .“ (1922).

Сумите за списанието са отпуснати от кооперация „Освобождение“. Със задачата за организиране на редакторския състав е натоварен Т. Измирилев. Първото учредително съвещание, както споделя в своите спомени Радослав Габровски, се е състояло в апартамента на Хр. Боев на ул. „Парчевич“ 32. За редактор единодушно е избран Смирненски, подпомаган от трима съ-

редактори: Тома Измирлиев, Крум Кюляков и Николай Тодоров (Фол), а за администратор е определен Габровски.

На 18 ноември в навечерието на референдума излиза първият брой на сп. „Маскарад“. Отначало списанието се печата в една неугледна печатница на ул. „Гурко“, а след брой 4 в печатница „Балкан“ на бул. „Дондуков“ 41.

Почти всички сътрудници от „Българин“ преминават в новото списание „Маскарад“. Още от първия си брой то дава възможност на сътрудниците си да се изявят като творчески личности с определени идеологически концепции. Над тях вече не тегнело опекунството на издателства от рода на „Гутенберг“. В това ново списание Смирненски проявява своята редакторска сръчност и богат организационен опит, провеждайки умело политиката на партията. Той се стреми около това ново хумористично издание да групира младите и прогресивно настроени творци, които поради различни идейни разбирания не сътрудничат в партийните издания, но които биха могли да бъдат полезни на един прогресивен, антибуржоазен хумористичен седмичник.

И скоро „Маскарад“ се налага като средище на левия хумор. Неговата платформа е обявена за „безпартийна“: „Маскарад“ започва да излиза, като разчита на най-широка морална и материална подкрепа сред мислещата интелигенция. В сп. „Маскарад“ участвуват всички ония наши художници и хумористи, които биха могли да бъдат истински полезни на едно модерно художествено-хумористично списание. Сп. „Маскарад“ не ще служи на никоя политическа групировка в страната“, както се казва в обявлението, дадено още в първия брой (Маскарад, бр. 1, 18 ноември 1922, с. 2). Декларацията за безпартийност е формална, тъй като ядрото на списанието е от изпитани комунисти, като Хр. Смирненски, Тома Измирлиев, Ал. Жендов, Крум Кюляков, и от левите земеделци Ил. Бешков и Васил Павурджиев.

С тази декларирана „безпартийност“ редакторите целят да привлечат по-голям брой талантлив хумористи и наистина успяват: Николай Фол, Дамян Калфов, Матвей Вълев, Димитър Подвързачов, Дим. Ник. Осинин, Симеон Гатев и др., а за художественото оформление се грижат Стоян Венев, Емануил Рекаров, Иван Милев, Райко Алексиев, Антон Дончев и др.

Като се има пред вид, че основният редактор е Смирненски, който вече по това време е утвърден и ярко изявен писател — социалистически реалист, става по-ясна и линията, която следва новото списание. То преодолява изключително големи трудности от материален и технически характер, но Смирненски и Тома Измирлиев имат ясното съзнание, че изпълняват една повеля на времето — създаването на едно ярко хумористично списание в литературния ни живот.

Във в. „Развигор“, бр. 94, е поместен следният отзив: „Маскарад“ — това е име на най-новото хумористично списание. Не е само име, но и програма. Карикатуристи и поети, таланти и вдъхновени, въоръжени с жезълът на сатирата, озарени от лъчите на незлобив хумор, застават над окръжаващия ги маскарад и се смеят. И ние трябва да се смеем заедно с тях. Големият им смях на въодушевени младежи ни заразява. Около „Маскарад“ са събрани благотворители, които щедро ни даруват, сякаш черпят от неизчерпаем фонд, с лекокрилите творения на своите дарби. Дано фондът не се изчерпи до края на дните им!“

Сатиричните стрели на „Маскарад“ са отправени към основните пороци на несправедливото и експлоататорско буржоазно общество, към неговата античовечна същност. Войните изострят до краен предел противоречията в капиталистическия свят, помагат на трудовите хора да вникнат по-дълбоко в социалните проблеми, да се оформи тяхното революционно съзнание и нетърпимост към хищническата същност на експлоататорската класа, към обществените несправеди, за снемане на маските и грима, на фалша и заблудата.

В редица от своите творби Смирненски ярко и неповторимо разкрива стремежа за освобождение на човека от нищетата и мизерията, за отприщване на моралните му и творчески сили. На тази тема са посветени „Грижи за бедните“ (I, 5), „Рождество Христово през 1923 г.“ (I, 6). Особено релефно се откроява стихотворението „Виенските деца“ (I, 2) с мотото: „Под покровителството на английската и холандската кралици кинофилмът „Мизерията на виенските деца“ е играл с небивал успех на Запад.“

Тънката чувствителност на поета не остава равнодушна към трагедията на децата и в западния свят. Усетил потискащата сила на мизерията, съзрял разточителството, бездушието и разпуснатостта на буржоазията, той възкликва:

И кажете, няма добротата
абсурд е за днешния свят?
С покровителство кралско децата
не мрат ли забавно от глад?

В „Експлозия“ (I, 7) — творба, написана по конкретен повод — добре използваната метафора висуша копнежа по революционно преустройство на света. А в „Любов под луната“ (I, 18) с една поетична чувствителност се осмиват практицизмът, сметкаджийството и еснафското благополучие.

На същата тема са подчинени и голяма част от поместените творби на Тома Измирлиев. В „Предбрачно писмо“ (I, 1) с лек закачлив тон на показ се изнасят порядки от ежедневиия бит на хората, с ирония се говори за някои културни прояви и представители на интелигенцията.

Умело воденият диалог до д-р Глухаров и неговия спътник — търговец на свинска мас — Нерезов, с тънък рисунък оформя характерите на героите, като се разголват простацинната, ограничеността и еснафството („В купето“ I, 11). На фона на някогашните нрави и норми на живот в „Да живеят Кемал паша“ (I, 10) се съпоставят новите „стопани“ на държавата с тяхната неграмотност и безпринципност.

Любичек (Т. Измирлиев) — активен сътрудник и редактор на „Маскарад“, започнал творческия си път с безобидни хуморески на теми от ежедневиия бит — постепенно навлиза в сферата на обществения живот, успоредно с класово-идейното си съзряване. От творбите му прозират фалшът, разгудността и паразитизмът на управляващата класа, ярко звучащи по страниците на „Маскарад“ (I, 12):

Пъстроцветни тоалети
Музиканти и поети
Спекуланти и апаши
Сребрен звън от златни чаши.

Поетично-хумористичното перо на Измирлиев все повече се изостря. Неговата гражданска съвест и творческа отзивчивост не остава равнодушна към някои неуредици в столичния град. В „Трудоваци“ (I, 18) силе жигосващи остроты към управата на кметството и призовава:

И там почистете вие
страшно вонящата смет
във общинската мушия
на чело с прочутый кмет!

Още в първия брой на „Маскарад“ Николай Тодоров — Фол, един от активните редактори на списанието, печата „Наши дни“ (въстъпителен фейлетон), който звучи програмно за изданието, „Вие седите смирено в оста, в неподвижната ос на стремително въртящото се колело — защото там, в оста, е удобно и спокойно. Там, в тази ос, има и театри и вестници и катедри и площади за публични речи и кабарета и вино.“

На безпощадна критика се подлага политическото безгръбначие на различни представители на буржоазната интелигенция, която би трябвало да бъде съвест на своя народ. Авторът зове в „колелото на историята“ да бъдем „поне коне — ако не можем да бъдем факлоносци“.

Сатиричният патос в някои от разказите като „Студентски вълнения“ (I, 11), „Безработица“ (I, 4) и др. се съпътства от протеста и язвителната ирония на будната писателска съвест. „А между това мнозинството се увеличава, вълнува се, шуми, препоръчва се — с една дума — иска хляб!“

Макар и още млад писател, Фол създава галерия от ярки образи. Разказите „Имен ден“ (I, 7), „Чешмата“ (I, 8), „Карнавален спиритизъм“ (I, 12), „Ужасите на живота“ (I, 14), „Младост“ (I, 22) и най-вече „Буболечка“ (I, 21) разкриват съдбата на дребния, обикновен, малък човек, потиснат, обезличен от тежестите на непосилното ежедневие. Образите, създадени от творческото въображение на писателя, са жизнено правдивы. Неговото човеколюбие го насочва към съгъстване на краските — използва хиперболата като художествено изразно средство за по-голямо емоционално въздействие върху читателя. Хуморът на Николай Фол се крие между редовете. Той е повече интелектуален, отколкото директно действащ.

Въпреки че е един от редакторите на сп. „Маскарад“, поради заетост в другите партийни издания Крум Кюлявков печата само две творби в проза: „Непознатият познат“ (I, 13) и „Акушерка“ (I, 4). Макар хуморът му да носи битов елемент, откроява се заостреността към социалните проблеми на ежедневието и морала.

Заслужава особено внимание „Празникът на университета в Народния театър“ (I, 5), където сатирата е насочена срещу всички „братати, очилати, голотемни и тлъстовати господа от висшето общество“. Не е отминат и представителят на духовенството. В творбата напират вътрешното движение и изобличителният патос: „Студентите се държаха храбро през време на стачката — въпреки мизерните условия на студентския живот в столицата.“ На преден план изпъква невежеството на някои преподаватели.

Един от активните сътрудници на списанието е и Димитър Христов Вълв. В хумористичните миниатюри и разкази „Хоро“ (I, 6), „Маски“ (I, 12), „Моего куче“ (I, 15), „Дърва“ (I, 17), „Великденски яйца“ (I, 19), „Очакване“ (I, 14) с точен и ярък рисунък, талантливо авторът ни въвежда в света на обикновените хора с ежедневието им мисли, чувства и външения. Обикнат похват на изображение е приказната форма, за да ни внуши още по-непосредствено извора на своето творческо вдъхновение.

Друг от постоянните сътрудници на списанието е Дамян Калфов. С богат журналистически опит, за известно време редактор на сп. „Българан“, той печата цяла поредица от творби под наслов „Случайни теми“ (в бр. 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10, 11 на „Маскарад“), запознавайки читателя с еснафския бит и скучното всекидневие на различни представители на чиновничеството, с комичните им страсти и злополучни амбиции, сивото градско всекидневие на бедната буржоазна интелигенция.

Лика на дребния чиновник и буржоата, изваян като че ли с четката на художник, съглеждаме и в „Силуети“ (I, 12) на Христо Дим. Бръшизов. „Цялото му облекло отговаря на вида му: орфана шапка, орфани панталони, орфани обувци... Но кой е тоя нещастник? Просяк? Луд? — Само чиновник.“ А ето характеристиката на неговия антипод: „... Той пристъпя като лъв, мята властелински погледи, киха гръмогласно, хвърля ядовити погледи към заоблачаващото се небе и иска по магазините „най-скъпото“. Варда! Не питайте какъв е, а му отваряйте път — ще ви слази! Но кой е той, трябва да узнаем! Е добре: — нов богатш или домопритежател.“

Васил Павурджиев, започнал творческата си биография заедно с Хр. Смирненски в „Смях и сълзи“ и „Българан“, продължава да влива своята творческа енергия на страниците на „Маскарад“. С няколко творби, наситени с лек, закачлив хумор, пречупен през умъдрения поглед на твореца, той иронизира битови, обществени нрави и човешки недостатъци.

Своето присъствие на страниците на списанието Георги Иванов Караиванов с псевдонима Жоро отбелязва с две творби: „Перелината“ и „Скици“. Личи желанието да следва реалистичните традиции в литературата, насочва се към ярки социални проблеми. Със същата тематика е и „След полицейския час“ (I, 6) на Симеон Гатев Иванов.

А помня — то беше през летните месеци. —
Ти любеше моето чисто сърце...
Банкера Горанов над тебе надвеси се,
ти мигом от мене отвърна лице.

Диапазонът на сатирично-хумористичната позиция на „Маскарад“ към демагогската, лъжесоциалистическата и „опашарска“ същност на широките социалисти и техните водачи Сакъзов и Пастухов е твърде голям.

По онова време комунистическата партия счита широките социалисти като слуги на буржоазията и не ги разграничава от другите партии. Затова сътрудниците сипят остриот срещу лидерите на широките социалисти, като показват противонародната им политика и непримиримостта на комунистическата партия и всички прогресивни сили в страната към всякакви компромиси с буржоазията.

Не по-малко полемична страст лъха и от партийните издания срещу Конституционния блок.

„Комунистическата партия не може в никакъв случай да допусне банкрутиралите буржоазни партии да загратят отново властта чрез преврат, за да наложат своя режим на бясна диктатура“.

тура и стоварване на репарациите и други данъчни тежести върху плещите на трудещите се маси... Колкото и да е голяма подкрепата, която блокът има в това отношение от външни сили, неговата превратаджийска акция ще срещне най-решителната съпротива на трудещите се маси и той би трябвало да мине по трупове на хиляди самоотвержени борци.“²

В съзвучие с тази политическа линия на страниците на „Маскарад“ се появяват редица творби с подобна идейна насоченост. Така например в „Политическа салата“ (I, 23) на Интеграл (Радослав Габровски) четем: „Като се обърне колата, пътища много“ — се провикнал един блоков лидер и предложил да се покаят в блока широките социалисти и национал-либералите.“

Още в бр. 1 на „Маскарад“, който излиза в навечерието на референдума, се отправят гневни упреци срещу банкери и търговци, спекуланти и гешефтери, обогатили се от войната и довели страната до национална катастрофа.

Борческата активност на трудовите маси се откроява в „Проект за марш на конната гвардия“ (I, 13), където Тома Измирлиев нанася удари върху буржоазните котерийни групировки:

Напред овчари, говедари —
да помнят те как тая „смет“
помита черните блокари
и грохналия правов ред.

Същата тема вълнува и Иван Харитонов Генадиев — Ханс: „Разправят, че широките и либералите щели да покаят анархистите да образуват с тях блок — антипарламентарен блок, на чело на който да застане Димо Кьорчев, който щял да започне вместо сп. „Прелом“ — сп. „Анархия“. Лозунгите на новия блок щели да бъдат: „Долу парламентаризма! Парламента е остаряла форма на управление: Долу Конституцията! Народът трябва да се управлява само от площадните трибуни“ — и пр.

В „Широк“ (Предизборна изповед) (I, 2) Томич бичува:

Успехи имам бляскави —
на пук на комунарите.
В Свищов, Загора, Хасково
командам аз блокарите.

Осмяна е жаждата за министерски постове и липсата на всякаква политическа етика:

Дружбашкия съюз остави ли
на други дойницата — Власт
ще служи честно с всички дяволи,
но поста си не давам аз.

Изборите със своите машинации и котерийни борби са постоянен източник за изостряне на гражданския патос и нарастване на полемичната страст. На присмех се подлагат лъжливите информации и демагогски декларации на общоделските ръководители за леки изборни „победи“. В много от своите творби Христо Смирненски отделя внимание на изборните фарсове: „Край урните“ (I, 8), „Съвременен парламент“ (I, 19), „Държавни храненияици“ и др.

Наредете избори през два дни,
смело в книжната война —
край държавната хазна
ще стълпиме рицарите гладни.

И след избора попитай за реклама:
— Бит ли е добре врага?
— Бит е братко, и сега —
вчера аз набил съм двама.

² Работнически вестник, 7 авг. 1922.

„Следизборно съболезнование“ (I, 22) изнася на показ пълния крах на Конституционния блок по време на изборите, преминали в терор срещу БКП. На същата тема са „Избиратели“ (I, 22), „Народовластие“ (I, 12), „Нощна идилгия“, където релефно изпъкват истинските крепители на властта — полицията, като помощник в правителствените начинания.

С овладяна до съвършенство техника на стиха, живо, естествено, с кипнало критично чувство и негодувание Тома Измирлиев клейми в „Изборни картинки“ (I, 1) и в „Пред изборите“ (I, 15) предизборните машинации.

— Думба-лумба — зимба-дум. . .
врява, крясъци и шум,
гайди, тъпани, кларнети,
жълти знамена развети,
песни, сатанински вой. . .
— що ли става, Боже мой?

В съзвучие с идейно-политическите разбирания на Смирненски, който нееднократно сочи, че коренът на критикуваните злини е в самата капиталистическа действителност, Тома Измирлиев изобличава буржоазните партии от позициите на комунистическия идеал.

Взмутен отминеш — по-нататък спреш
с трепет във сърцето тиха прочетеш:
— „Страдаш ли другарю, ти от днешният ред
избери си бърже комунист за кмет!“

Във великденския брой на „Маскарад“ откриваме стихотворението „Възкръснал бил Христос“ на Интеграл (Радослав Габровски), където религиозният празник е използван, за да се осмееят обществените недъзи.

На избран митинг ли някой властник
е призовал почиващия град,
или с ръката на платен нещастник
е някой там устроил атентат.

В хумористичните миниатюри „Политическа салата“ (I, 23) Габровски умело използва пословици за характеризирани и изобличаване на изборните фарсове, за осмиване на отделни политически лидери.

„На прехвалени ягоди с голяма кошница не се ходи“ — размишлявал един гражданин, преди да гласува за Кр. Пастухов.

„На хорски гръб сто тояги са малко“ — си казал министъра на вътрешните работи, редактирайки официалното комюнике за Дирекцията на печата, с което се съобщава на външния свят, че изборите са минали без терор и насилие.“

Творбите в стихове и проза, печатани по страниците на „Маскарад“, намират широк отзвук сред бедните и онеправдани люде. Те им вдъхват упование и сили за упорита борба с мракобесистото и насилнието за възтържествуване на светлите комунистически идеи.

В редица фейлетони, сценки, гротески и стихове с горчива ирония се разголват невежеството, примитивизмът, пьянството, цинизмът, бездушното отношение на всевъзможните представители на властта и нейните крепители. Майсторското перо на пролетарския поет Смирненски извайва цяла галерия от поддръжници на реакционния режим, с погнуса смъква маските им, произнася присъда над мухлясалия стар свят. „Стражарите“ (I, 14), „Скици“ (I, 11), „Когато гибел застрашава ни“ (I, 17) внасят нови нюанси на хумористично-сатирично изобличение.

Не сме в живота изоставени,
навред като всеблаг Христос,
когато гибел застрашава ни,
полицията е на пост.

... Но все пак ще възпее вас — вас, върху които се опира редът, законността и телеграфните стълбове. . .“

Македонският диалект, на който са написани някои от творбите с подобна тематика, служи за прикритие на сатиричната острота. Така политическите събития се възприемат по-непосредствено. Безредното и анархията в живота на столицата намират отражение и в „Барутно време“ (I, II), писано по повод на зачистили атентати.

На страниците на „Маскарад“ ярко се откроява умението на Любичек (Измирлиев) действено, злободневно да атакува язвите на порочния капиталистически свят. Това личи в „Обезоръжаване“ (I, 14), „Кой как разбира“ (I, 19) и най-вече в стихотворението „Богоявление“ (Стара приказка за ново време) (I, 9). Тук се възкресява уродливият образ на една действителност, срещу която воюва сатириктът с цялата си пролетарска пламенност:

Ала вместо Бог,
пред началника си строг
пристава се там явява
прави му поклон със грация
и предава:

И таз нощ един голтак
пипах без легитимация,
че се скита в ношният мрак,
и научи го на ред
само с двадесет и пет!...

Надарен с рядка находчивост, Смирненски недвусмислено подчертава, че наред с господстващата буржоазна идеология на религията и попщината са една глутница от грабители, която чрез „божите указания“ се мъчи да притъпи революционната бдителност на масите. В много от творбите се лее сарказъм срещу религията и идеализма, като недвусмислено се отстояват марксистическите възгледи за ролята на народа като творец на земните блага. От стихотворението „Великден“, поместено на заглавната страница на великденския брой (17 април 1923 г.), блика жлъчна ненавист срещу самодоволното блаженство на ситите и състрадание към „бледоликите братя“, тънещи в пълна нищета.

Море от омраза кипи
и тъне край кръста Христов.
Разпънат, оплют, обруган
умира босяка смирен...
а вред фарисейската сган
празнува възкръсния ден.

„Любите друг друга“ (I, 19) на Ханс (Иван Хр. Геннадиев) обогатява с нови нюанси темата. Подчертава се, че религията служи на управляващата класа и държи в подчинение трудовете маси: „А поданиците на царя се гълтах в храма господен, пееха славословия в честа на оногава, който пръв изрече: „Любите друг друга“ и се дърпах за косите с велико ожесточение.“

Както е известно, в ония години БКП (т. с.) има неправилно отношение към правителството на БЗНС начело с Александър Стамболийски. Въпреки че на III конгрес на партията е взето решение да се търсят начини за приобщаване на значителна част от средните и бедните селяни, на практика това решение не се реализира, не се осъществява идеята за единен фронт между работници и селяни.

Партийният печат не съумява да викине в историческата потребност на момента, или по-точно, да воюва за изграждането на единен съюз между работническата партия и естествения ѝ съюзник — широките селски слоеве от БЗНС.

Следвайки партийната линия, сп. „Маскарад“ не може да има друга позиция по тези въпроси. Затова значителна част от фейлетоните, злободневките и репликите са насочени срещу произвола, невежеството и ниския обществен морал на някои представители на селската власт, макар че много от творбите са породени от действителни недъзи и пороци, характерни за управлението на БЗНС.

И в тази област поместените материали от Смирненски със своите идейно-художествени качества, с блестящата поетична форма, с езиковото си богатство изпъкват на преден план. Фейлетонът „Събитие“ (I, 1) и стихотворението „Есенна печал“ (I, 1) третира теми от вътрешния политически живот, всевъзможни изборни касирания и машинации, политическата демагогия и царщината. Той взема отношение и към събитието в Кюстендил, където македонските автономисти завземат властта.

В злободневните си творби „Приказка“ (I, 1), „Пързалка в Кюстендил“ (I, 4), „Автономна Македония“ (I, 4) и „Панчо Михайлов“ (I, 5) заостря вниманието на читателя и личи отношението му към този политически акт на буржоазията, явно насочен срещу властта и авторитета на земеделското правителство.

Не закъснява да откликне на това събитие и будната гражданска съвест на Любичек (Т. Измирлиев) със „Смутно време“ (I, 4) и „Климе Нунче“ (I, 4).

„Маскарад“ рефлектира с нескривана тревога и на процесите и явленията, характерни за политическия живот в чужбина и у нас. При все че в оценките му личат непреодолените тесносоциалистически схващания и неразбирането на противоречията в самия капиталистически лагер, те са с подчертана антибуржоазна насоченост.

Сатирата на Смирненски срещу европейските управляващи кръгове действа като оръжие за революционизиране на народните маси. Стихотворенията „На гурбет“ (I, 2), „Дипломация в Лозана“ (I, 5) и фейлетонът, написан на македонски диалект, „Хаир хабер от Лозана“, илюстрират хищническите апетити на империалистическите държави за влияние и преразпределение на територии след Първата световна война и безбройните перфидни политически ходове на дипломатията.

Понякога само с няколко саркастични шриха пред нас се открояват образите на Лойд Джордж, Поанкаре, Мусолини, Кързон и други европейски дипломати.

А когато тази конференция завършва неблагоприятно за България, двамата братя Измирлиев пишат „Дипломатически цирк в Лозана“ (I, 3), а само Тома — „Елдорадо“.

Сатиричният огън на „Маскарад“ се насочва и към буржоазната жълта преса, към нейните редактори, сътрудници и литературни критици. Зад безобидната, закачлива веселост на Смирненски неочаквано, по своеобразен идейно-естетически път се чувства ярко сатирично внушение. Стихотворението „Критици в ливреи“, с посвещение „На В. Добринов“ (I, 12), разголява безгръбначното на „жълтите рицари“, представители на буржоазния печат, злъчно осмян и посредственият критик В. Добринов.

Пристъпям и размахвам аз от коня
наместо меч ръждясало перо
и твърдо нося крепката си броня
от глупости блестящи кат сребро...

На същия критик са посветени и стиховете в „Най-здравото великденско яйце“ (Литературен диспут) (I, 19). С рядка изобразителност и спонтанен изблик на убийствен смях чрез сполучлив паралелизъм Смирненски прави съкрушителна характеристика на неговите литературни възможности и качества.

И ей Симидов с болка свята
отпуска капнали ръце,
Добринов сочи си главата:
„Това е дървено яйце“.

В единственото стихотворение на Николай Фол, поместено на страниците на „Маскарад“ — „Стигат ви!“ (I, 10), — с незлоблив, лек игрив хумор, с усет за мяра се акцентира върху моменти от литературния живот на страната.

Силата на „Маскарад“, неговият точен хумористично-сатиричен прицел и попадение, неговата партийна страст и будна гражданска съвест, въздействието, което има върху съзнанието на българския читател, озлобява буржоазията и като изблик на раздразнение в реакционния

вестник „Слово“ (бр. 249) — проводник на фашистки идеи — се появява статията на Йордан Бадев „Нашите хумористични списания“, в която той нарича хумора на партийните издания партизански, тенденциозен. Специално място отдели и на „Маскарад“ — „Хуморът му е или тривиален, или дидактичен. В смеха му няма нито лекотата на безобидния смях, нито злъчната и оригинална язвителност на сполучливо умерената подигравка.“

Нападателен, ударно оперативен, Смирненски дава в съгъсени шрихи лаконична характеристика на фашизиращия критик в „Изповедта на Йордан Бадев“ (I, 13). Изобличена е класовата ограниченост и реакционност на буржоазната критика, както и нейната подкупна, продажна същност.

Мислих, реших и хоп готово:

*Направих тук таме метан
и в долния етаж на „Слово“
на топла пита съм призван.
Не знаех в радостта си граница,
но зная кой ме тури в ред,
благодарих за тая баница
с един критически рушвет.

Фейлетонът „Писателски тревоги“ (I, 16) на Дамян Калфов е създаден по повод на действително събитие: даването на литературна награда на Николай Лилиев хвърлило в бясна ярост буржоазния писател и критик Ненчо Илиев — Сириус, претендент за същата. С уместни хиперболи се разкриват нагостта, бездаристото и кариеризмът на още един представител на буржоазната интелигенция.

„Та кажете, кажете, за Бога, кой е написал, кой ни е дал „Запустелия рай“? Чели ли сте вие „Запустелия рай“? Знаете ли вие, че Милтоновия „Изгубен рай“, в сравнение с Ненчовия рай, е наистина един загубен рай, една загубена работа!“

Политическите машиниции на управляващите, безскруполната цензура над прогресивните издания и ролята на буржоазния журналист във фейлетона на Димитър Хр. Вълев „Фатално перо“ (I, 20) прави по-релефна картината на продажния насилствен, капиталистически свят.

„Вместо да спирате насилствено вестниците, плашайте ми толкова и толкова на парче и аз ще се нагърбя с тая работа — заявява журналиста на началника на обществената безопасност.“

Пак във връзка с буржоазната преса са „Горе ръцете!“ (I, 6) на Димитър Хр. Вълев, „Редакторът Шопов“ (I, 3) на Христо Д. Бръзцов, „Маскарад“ (I, 1) на Александър Балабанов и „Печална участ“ (I, 2) посветено „На един критикар“ от Симеон Г. Иванов.

Умряха „Слънцата“, „Свободните думи“,
над наште списания кротко снежи —
и в мрака несретен, в помръкнали друми,
критикът разказва безвредни лъжи.

В сп. „Маскарад“ има специална рубрика „Из печата“. На прицел са злободневни въпроси от централните и провинциалните вестници. В рубриката участва Тома Измирлиев (бр. 1 и 13), остроумно коментира събития със злободневно звучене в Интеграл (Радослав Габровски) в бр. 4, 6 и 7. Коментарите на Николай Фол, подписани с Белия дявол, са също с подобна насоченост (бр. 9, 11, 14, 17, 18). В този смисъл са и откъсите на Хамлет принц Датски (Димитър Подвързачов) (бр. 10, 20, 23).

Рубриката „Из печата“ ръси хапливи забележки, кръстосва по всички посоки: на пръв поглед няма строг сюжет, но от тази фрагментарна пъстрота личи политическата зрелост, импровизаторската способност, точно, ясно, навреме да се отреагира на наболели злободневни въпроси.

Многообразието на хумористичните хрумвания, с които сътрудниците воюват против „Слово“, „Епоха“, „Зора“, „Час“, „Мир“, „Утро“, „Дневник“, „Независимост“, „Политика“, а не са отминати и „Земеделско знаме“, „Победа“, „Дневни новини“ и др.

В „Маскарад“ има поместени доста творби, които носят лирико-интимен характер. Въпреки че жанрово не съответствуват на целите на списанието, те се явяват като потребност за задоволяване читателските вкусове на различни обществени слоеве. Обикновено с такава тематика са творбите на по-рядко участващите автори по страниците на списанието, като Неделчо Г. Бранев — „Спомен“ (I, 4), „Ти помниш ли нощта“ (I, 8); Димитър Пантелеев — „Късно“ (I, 5); Димитър Н. Попов-Осинин — „Мъртви дни“ (I, 16); Димитър Ст. Чаков — „Пролет“, „Може би“ (I, 24), Йордан Из. Бакалов — „Любов“ (I, II); Стоян Ат. Цанков — „Писмо“ и др. Със същата тематика са и „Грях“ (I, 13), „Нощ в Цариград“ (I, 8), „На градус“ (I, 9), „Какво би си пожелал човек“ (I, 22) на Тома Измирлиев.

За да бъде докрай разкрито съдържанието на списанието, необходимо е да се отбележи, че наред с българската литература намира място и преводната. Георги Михайлов отпечатва в бр. 20 стихове на Бодлер, а Ал. Занков от немски — „Денят“ (I, 11). По-голям брой са преводите от руски език: „Снежено вино“ (I, 6) на Блок и „Нощна виелица“ (I, 1) на Ив. Бунин в превод от Симеон Гатев Иванов. „Съветският хумор“ в бр. 25 е от Тома Измирлиев, а също и преводите от турски — „Почетно име“ (I, 16) и „Равносметка“ (I, 9).

Като разлистваме броевете на сп. „Маскарад“, ние веднага виждаме, че, както в другите периодични издания от 20-те години, голяма част от поместените творби са подписани с псевдоними, които имат не само културно-историческо и психологическо звучене, но и много от тях разкриват идейните позиции на авторите и характера на списанието. Поради цензурни притеснения прогресивните писатели и публицисти прибегват до честата им употреба. Но има и такива, които са вероятно плод на лични съображения (начинаещи автори, сътрудници от провинцията, скромност, страх от критиката), употребени еднократно, поради което мъчно могат да бъдат разкрити. За да се създаде впечатление, че на изданието сътрудничат много творци като особена форма на мистификация, с която често си служи списанието, е използването на много псевдоними в един или в няколко съседни броя от един и същ автор.

Често се прибегва до употребата на псевдоними, за да се придаде повече тежест на авторското име, да го направят по-благозвучно, по-внушително. Както в другите хумористични издания, и в „Маскарад“ те понякога съответствуват на текста. Самите те съдържат елементи на комизъм и гротеска.

Характерно е, че художниците Александър Жендов, Илия Бешков, Стоян Венев, Иван Милев, Райко Алексиев и др., които сътрудничат в „Маскарад“, се подписват с личните си имена.

На страниците на „Маскарад“ Христо Смирненски подписва своите творби с около 25 псевдонима. Докато за „Червен смях“ най-характерният му псевдоним е Смирненски, тук на страниците на новото списание не го използва нито веднъж вероятно поради цензурни съображения. Най-многократно (11 пъти) се подписва с Нагел Смуглий, взет от романа на Кнут Хамсун „Мистерия“.

С Ведбал става известен като писател-хуморист в различните издания: „К'во да е“, „Бабарбан“, „Сатър“, „Смях и сълзи“, „Българан“, „Червен смях“. Близките и приятелите на поета смятат, че псевдонимът Ведбал е свързан с името на неговото любимо кученце Бальо. Често в Кукуш са го наричали с този прякор. Ведбал е с най-дълъг живот и него на страниците на списанието поетът използва за пет свои творби: „Критици в ливрея“, „Рицари след бой“ и др.

Бездушието и студенината на капиталистическия свят, мизерията, която оковава човешките души, лъха от „Виенските деца“, „Есенна печал“, „Стара приказка“, „Пролет“ и „Лунна вечер“, подписани с Християн Снежни.³

Талантливият пролетарски хуморист използва гротеската като способ за изразяване на отрицателното, критично отношение към негативните явления и събития от ежедневието и по-

³ За псевдонимите на Смирненски вж. Веска Иванова. Псевдонимите на Смирненски. — Известия на Института за бълг. литература, 1960, с. 133.

литическия живот. Така възниква и Юда Добродушни, с който са подписани „Дипломация в Лозана“, „Рождество Христово“ през 1923, „Зима“, „Съвременен парламентарист“ и др.

Голяма част от псевдонимите, използвани еднократно, са свързани с конкретното съдържание на дадени творби. Така с Нитроглицерин е подписано стихотворението „Експлозия“, писано по повод на произшествието, станало на ул. „Антим I“ в лезарно-техническата работилница, вследствие на което имало доста жертви.

Точно подобраният термин от математиката — Котангенс — като псевдоним допълва съдържанието на духовитата хумористична творба „Ах, тези студентки“.

За да изобличи и осмее по-непосредствено някои актуални политически събития, както бе посочено преди, пролетарският поет си служи с македонски диалект. Така „Хаир хабер от Лозана“ е подписан с македонското име Наумче.

Остроумно е избран и псевдонимът Мъртъв Избирател за разказа „Край урните“, където са показани предизборните фалшификации по време на изборите — януари 1923 г. Същата тема третира и злободневката „Държавни храненияи“, подчинена на тази тема, с подпис Сопоносец Храбър.

Не по-малко политически заряд е вложил Смирненски и в псевдонима Пропаднал Трибун за стихотворението „Следизборно съболезнование“, в което на присмех е подложен Конституционният блок, претърпял крах за изборите на XX Народно събрание.

Пак във връзка с изборните борби и „грижата“ на стражарите за реда и тишината в града е разказът „Нощна илилия“ с подпис Спокоен Гражданин. Злободневката „Барутно време“ отразява напрегнатостта в политическия живот на България и псевдонима Бухалка ясно и недвусмислено илюстрира методите на управление.

Още по-изразителен е псевдонимът Критик с цепеница, с който е подписан разказът „Панчо Михайлов“, илюстриращ политическата обстановка в Кюстендил. Валериан Бромов е псевдоним на стихотворението „Пързалката в Кюстендил“, свидетелстващо за политически акт срещу правителството на БЗНС. И пак на тази тема в разказа „Автономна Македония“, иронично подписан с Баш Комита, е показан истинският лик на македонските терористи. С актуална злободневност е наситен и Парламентарист, подпис на фейлетона „Народовластие“.

Често Смирненски не е получавал хонорар за своята работа като сътрудник в периодичните издания и може би затова използва иронично псевдонима Кореспондент без заплата. Поетът е работил във в. „Заря“ и затова използва професионалното название Репортьор, като подписва с него някои свои творби, а псевдонима Маскарад употребява за стихотворението „Великден“.

Влюбен котарак е подпис на стихотворението „На нея“. Към него прибягва и в сп. „Българан“ за стихотворението „Баба Марта“ (1921, 10).

Йохан — името на героя от едноименното стихотворение „Йохан“, е често срещан псевдоним в сп. „Българан“ от 1921—1922 г., а на страниците на „Маскарад“ с него е подписано стихотворението „Любов под луната“.

Еднократно са употребени и Стенограф, Иван Иванович, Хидалго, Денгубец.

И пак еднократно е използван псевдонимът Братя Грим за творбата „Дипломатически ширк в Лозана“, написана от двамата братя хумористи — Христо Смирненски и Тома Измирлиев.

Докато псевдонимите на Смирненски, използвани на страниците на сп. „Маскарад“, са над 20, Тома Измирлиев се подписва само с четири за разлика от другите периодични издания, в които сътрудници и печата с общо над 70 псевдонима.

Томич е един от най-известните. С него той отпечатва в „Маскарад“ стихотворенията — „Изборни картинки“, „На градус“, „Светът е колело“ и др., които разкриват международната политическа обстановка в страната и чужбина.

Гарабел Бедний е най-често употребяваният псевдоним. Измирлиев е прибавил към арменското име Гарабел, придобило характера на гротесков образ от фолклора, и определението Бедний, в което се влага известен социален смисъл — „Смутно време“ (I, 4), „Богоявление“ (I, 9), „Славен мъж със славно име“ (I, 17) носят същия подпис.

Интерес буди псевдонимът Анабел-Ли. Това е името на героинята от едноименната поема на Едгар Алан По, „Анабел-Ли“. Още в 1919 г. в превод на Георги Михайлов, който е и сътрудник на „Маскарад“, излизат от печат високохудожествените преводи на поезията на Едгар Алан По. Естествено Измирлиев е бил пленен от необикновената музикалност на творбите му и е взел името на една от поемите за свой псевдоним, с който подписва „Провинциална преса“ (I, 10).

Най-многократно (17 пъти) е използван псевдонимът Любичек. Лесно е да се предположи, че той е плод на дружбата на Тома с неговата бъдеща съпруга Любка, която в периода, когато започва да се подписва с този псевдоним на страниците на сп. „Българан“ (1921), била ученичка в Хасково и отивайки там няколко пъти, Тома започва дружба с нея.

Како вече ни е известно, от основните редактори и сътрудници на списанието е и Николай Георгиев Тодоров — Фол. Той си служи с псевдонима Николай Теодоров (11 пъти) за подписване на прозаичните си творби. Фейлетоните „Наши дни“ (I, 2), „Позирание“ (I, 2), „Карнавален спиритизъм“ (I, 12) и „Ужасите на живота“ (I, 14) разкриват трагедията на белиите в капиталистическия град, корупцията, невежеството.

Белият дявол — псевдоним, използван за седем творби — „Априлска вечер“ (I, 20), „Младост“ (I, 22) и др., където остро критикува правовия ред в страната. Белият Дявол е символ на добрия, човечния хуморист, който остроумно с творческа фантазия ни разкрива еснафската ограниченост и безпросветна тъпота на властващите и внушава чрез творбите си, че в живота трябва да има много красота и чисти човешки пориви.

Един от най-известните псевдоними, с които Николай Тодоров остава като име в българската литература, е Фол. Към това име от древногръцката митология се насочва още в своята ранна творческа младост. То е името на гостоприемния кентавър Фол — верния приятел на Хирон и Херакъл. С него подписва само една творба „Свобода на изборите“ (I, 21), но то остава като име за целия му послешен зрял творчески живот.

Крум Кюлявков е също един от редакторите на списанието. Като имаме пред вид голямото разнообразие от псевдоними, с които са подписани творбите му в другите периодични издания (над 70), трябва да отбележим, че в „Маскарад“ той използва само два — Киселхап и Д-рюлиян Киселхап.

Димитър Христов Вълев си служи само с два псевдонима — Матвей Вълев и Матвей Босяка. В това време на упоение от победата на Великата октомврийска социалистическа революция, време на самоизграждане и духовен подем на прогресивната ни интелигенция, влиянието на Горки е било значително. Естествено, може да допуснем, че Матвей Босяка е повлиян от Горкиевите герои и олицетворява представител от най-бедното съсловие, каквито са босящите от пиесата „На дъното“.

Затова пък може да се твърди почти определено, че Васил Павурджиев използва за свой псевдоним името на герой от същата пиеса „На дъното“ — Васка Пепел, съкратено Васка П., под което име са поместени шест негови творби.

Към кръга от автори, които вземат повод за псевдонимите си от литературни творби, принадлежи и Димитър Пантелеев. Рицар на печалния образ е подписът на стихотворението „Писмо“, в който влага някои от чертите на Сервантесовия герой Дон Кихот.

Како автор на рубриката „Из пресата“ в три броя на „Маскарад“ Димитър Подвързачов хроникра политическите събития, отразени в някои от тогавашните издания, и се представя на читателя с името Хамлет принц Датски — централния герой от Шекспировата пиеса „Хамлет“.

В противовес на студенината и отчуждеността в експлоататорското общество — като една мечта, като една надежда за нещо хубаво и топло, като полъх от южните страни — Симеон Гатев Иванов и Димитър Попов — Осинин подписват своите лирични творби, първият с Лорд Палмин и вторият — Дим. Лотус.

Георги Иванов Михайлов сътрудничи в списанието не само с оригинални творби, а и с поетичните преводи, които подписва с псевдонимите Евгений Север, Джо и Dorian.

На страниците на „Маскарад“ със свои творби участвуват Иван Харитонов Геннадиев — псевдоним Ханс, Георги Караиванов — Жоро, Йордан Ив. Бакалов — Юрий Б., Ана Шаран-

кова — Соловейчик, Стоян Г. Стоянов — Панич, от полското Пан — господин; Иван Иванов Бояджиев — Княз Безмонетин — самоирония на автора за своята бедност.

Заслужава да се отбележи, че в списанието присъствуват автори с псевдоними, които не са посочени в „Речник на българските псевдоними“ от Иван Богданов като сътрудници на това списание. Такива са Димитър Хр. Бръзиков — с псевдонима Хр. Д. Бр., Йордан Иванов Бакалов — Йордан Стубел, Димитър Подвързачов — Хамлет принц Датски, Неделчо Г. Бранев — Никита Бран, и Димитър Стефанов Чаков — Стр. Авелов.

Други автори, като например Дамян Калфов и Александър Балабанов, се подписват с личните си имена.

В сп. „Маскарад“ има доста псевдоними, които вече трудно могат да бъдат уточнени поради отдалеченост във времето, толкова повече, че много от тях са еднократно използвани от авторите. Но за бъдещите изследователи те вероятно ще представляват интерес: Хил Гаме (I, 1), Мургаш (I, 2), Владимир К. (I, 2), Ливан (I, 4), Йоан Кукузел (I, 4), (NN) (I, 6), Стожер (I, 8), ЮН (I, 6), Иво Верен (I, 7), Разумният Момък (I, 8), Артък човек (I, 8), Марчело (I, 8), Един от братята (I, 8), Клаксон (I, 9), Приказан вълк (I, 9), Крадец № 13 (I, 10), Психолог (I, 10), Апостол Петър (I, 11), Принц Онуфий (I, 11), Професионален атентатор (I, 11), Ив Р-в (I, 12), Войник от двореца на краля (I, 12), Иванчо Д. (I, 13), Д-р Борг (I, 13), Н. Агинцев (I, 15), Книжовен плък (I, 15), Щастлив баща (I, 17), Немирно перо (I, 18), Митя Стаканий (I, 19), Непримиран римоплетец (I, 20), Маскарадогвардеец (I, 23), Скагарел (I, 24), Далай Лама (I, 24), Алеко (I, 25).

Не по-малко въздействие оказват и карикатурите в „Маскарад“. Разбира се, самото естество на жанра предполага по-директно художествено идейно внушение, което внася яснота и допълва възприятието на третираните теми. Въображението на художниците е подхранвано и от литературните материали.

Карикатуристи като Ал. Жендов, Ст. Венев и Илия Бешков са още неукрепнали творчески, но с изяснени граждански и политически позиции. Освен тях на страниците на „Маскарад“ присъствуват творбите на вече оформили се със свой творчески почерк художници: Райко Алексиев — главен редактор на сп. „Барабан“, Емануил Рекаров, Иван Милев, Антон Дончев и др.

И веднага трябва да се каже, че в това списание почти няма брой, в който да не се среща карикатура от Жендов. Той се утвърждава със своето присъствие и талант като един от основните карикатуристи в „Маскарад“.

Макар че някои от тези графики и рисунки не са на особено художествено ниво — понякога издават несръчност, неточен усет за композиция, но все пак в тях се чувства гражданската развълнуваност и непосредственост, излъчват една внушителна сила, една революционна и партийна страст.

Ако трябва да направим преценка за ролята и значението на сп. „Маскарад“ в обществен и литературен живот у нас, не може да не признаем, че то заема определено историческо място. Наред със сп. „Червен смях“, което има ясна комунистическа насоченост, „Маскарад“ — на базата на една привидна безпартийност — се явява допълнение, в цялостната панорама на комунистическата партийно-сатирична литература. То се стреми да обедини творческите демократично-прогресивни сили по това време и да ги подготви като резерв на бъдещите комунистически издания. Със своята непримиримост към обществените и политическите мизии, с будната съвест на авторите си, с бързата рефлексивност на историческите потребности на своето време то вълнува, мобилизира, воюва!

Но, разбира се, веднага трябва да подчертаем, че значимостта на неговото присъствие в литературния и обществен живот на страната се дължи преди всичко на таланта на големия пролетарски поет Христо Смирненски. Като редактор той съумява да изгради в идейно-естетическо, социално-гражданско и художествено отношение цялостния облик на списанието.

Може би затова неговото стихотворение „Маскарад“ (I, 12) звучи като една реализирана социално-политическа програма. Със своя усет на голям художник Смирненски ни представя едно сатирично ревю, една картина на маскарада, житейския фарс и панаир на суетата, затова той се провиква:

Долу всяка скучна маска!
Всички мъдрости — лъжи!
Под най-пъстрата окраска
сива глупост пак лежи;
под костюми златошити
вред разхождат се крадците.
Думба-лумба, бим-бам-бум—
много хора — малко ум.

И като че ли тези няколко строфи разкриват сатиричните акценти на цялото списание усилията на всички сътрудници да разголят фалша в политиката и буржоазното общество. Личи стремежът за излизане от рамките на сектантската ограниченост към една по-широка демократична идейна насоченост, към една по-голяма политическа зрелост.

Дипломати, магистрати,
короновани глави,
кръви, бомби, атентати—
всичко с маска е, уви;
цялата таз пъстра гледка
е една гигантска сметка—
всички тайнствени игри
все за власт са, за пари.

За да изпълни своята историческа мисия, с отговорността и съзнанието на зрял творец Смирненски старателно подбира своите сътрудници, една „компания“ от ентузиазирани младежи с горещи сърца, които пулсират с ритъма на своите дни, с повелите на бъдещето и вливат своята свежа кръв в народната снага, станали съпричастни на великите комунистически идеали. Защото насоките, които оставя „Маскарад“ след смъртта на Смирненски, намират продължение в революционно-пролетарските хумористично-сатирични издания.

След кървавия терор през 1925 г. Николай Фол оглавява сп. „Хоро“, неслучайно назовано така. Та нали романът на Антон Страшимиров „Хоро“ е най-яркият политически памфлет срещу мракобесието на зараждащия се фашизъм. Нали именно българският народ е този, който се надигна пръв за първото антифашистко въстание в света.

Тома Измирлиев, Крум Кюлявков, Александър Жендов, Стоян Венев, Илия Бешков, Васил Павурджиев — набират гражданска смелост и извеждат на нови идейни хоризонти хумористично-сатиричния жанр в сп. „Звънар“, където с пълна сила звучи гласът на будната писателска съвест.

НОВА ПЛОДОТВОРНА СРЕЩА МЕЖДУ БЪЛГАРСКИ И РУМЪНСКИ УЧЕНИ

ЛАУРА БАЗ-ФОТИАДЕ, СТРАХИЛ ПОПОВ

От 14 до 18 октомври 1982 г. в Букурещ се проведе III румъно-български симпозиум със следната тематика: „Румъно-български лингвистични, литературни и културни взаимоотношения“, 1978 г., когато в Букурещ се провежда I симпозиум между Букурещкия и Софийския уни-

верситет, поставя началото и на традиционните научни форуми между двете страни. Впрочем подобна манифестация на научната мисъл от България и Румъния има своя precedent преди тази дата — осъщественият през 1975 г. в София симпозиум на учени от БАН и Румънската академия на науките (материалите от този симпозиум са публикувани в България).

Третата редакция на тази проява между двете страни привлече тази година още по-широко участие на учени от България и Румъния. Представиха се 74 доклада с литературоведски, езиковедски, културен характер, като преобладаваха тези от история на литературата и литературната компаративистика. Може би това не е случайно. Защото в последно време се натрупаха доста материали от историко-литературен характер, а и интересът към сравнително изследване на зоналните литературни взаимоотношения между двете страни значително нарасна. Но има и нещо друго: както в България и Румъния, така и в останалите социалистически страни бяха разработени някои фундаментални проблеми от теорията на сравнителните литературни взаимоотношения.

На симпозиума двете страни се представиха с най-видните си учени от съответните области; научни работници, представители на най-солидните научни институции: Софийски университет, БАН от България; Букурещки университет, АН на СР Румъния. Нещо повече — в симпозиума взеха участие не само учени от различни генерации, но и от различни университетски (и неунiversитетски) центрове на България и Румъния.

Прави впечатление един факт, особено перспективен в бъдещите научни изследвания: някои доклади бяха плод на съвместни разработки между румънски и български учени, резултати от преки контакти между тях. Явно е, че навлизаме в един етап на румъно-българските взаимоотношения, който не може да не доведе до още по-плодотворни научни постижения.

От особено голямо значение бе комплексната проблематика, разработена в докладите на симпозиума. Бяха обхванати и изследвани всички епохи от историята на българската литература: от старобългарския период до наши дни. При това насоката и реализирането на научните разработки имаха разнообразен характер: от компаративното интерпретиране на отделни епохи в българската и румънската литература, през синтетично и обобщено осветляване на отделни литературни направления в европейския контекст, до анализи-синтези върху творчеството на отделни писатели. Преобладаваше всеобщото „внимание“ към литературно-историческите, естетико-теоретическите координати на XIX в.

По своята тематика докладите от литературоведската сфера могат да бъдат групирани в следните категории:

1. Теоретически аспекти на румъно-българските взаимоотношения: К. Барборика — „Към концепцията за „литературна общност“. Тук бе обоснован в историко-теоретичен аспект терминът „литературна общност“, който би могъл да се приложи в бъдещи изследвания из областта на славянските и балканските литературни взаимоотношения. Докладчикът определи славянските литератури като подсистема към системата на европейските литератури или подсистема на подсистемата на източноевропейските литератури. Проследявайки в исторически аспект идеята за славянска солидарност, осъществена в Чехия—Словакия от Ян Колар, Барборика правилно отбелязва, че взаимоотношенията между славянските литератури не винаги са били непрекъснати, но развойните тенденции и специфичните феномени в тези литератури винаги са имали европейски характер. В обобщен план докладчикът потърси особеностите в развитието на контактите между славяните, разделени в средновековната епоха между двете силни интелектуални сфери: Рим и Византия. Подчертано бе по-интензивното циркулиране на идеи в зоната на православния свят (сферата на Византия). В своя доклад „Личност и художествен образ. Психосоциология на литературата“ Страхил Попов (Велико Търново) представи в теоретичен план възможностите на психо-социологическия подход в компаративните (синхронни и типологически) изследвания между двете литератури (румънската и българската). Като посочи постижения и недостатъци на някои европейски социологически школи на литературата, докладчикът определи концепцията за личността и индивидуалността — използвани бяха най-новите постижения на съветската социологическа наука, литературно-социологическите и компаративните изследвания в съвременната румънска наука. Бяха отбелязани някои литературни сфери в двете литератури, сходни по своя характер, обяснена бе в лаконично-обобщен план спе-

пификата на някои феномени (символизма, аналитичния роман между двете световни войни, съвременния роман и т. н.) — проблеми, които могат да бъдат обект на бъдещи задълбочени изследвания със синхронен и типологически характер. С особен интерес бе посрещнат докладът на Георги Димов (София) — „Творчеството на Георги С. Раковски и някои характерни особености на романтизма в българската и румънската литература“. Потърсен и интерпретиран бе проблемът за романтизма в по-широк, европейски план (влиянieto на големите социално-политически движения на времето: Великата френска революция от 1789 г., демократичните идеи на революцията от 1848 г., учението на руските революционери демократи и т. н.). Обосновавайки особеностите на романтичното направление в България и Румъния във възрожденската епоха, Г. Димов потърси в конкретнокомпаративен план романтичните идеи и тяхната художествена реализация в творчеството на Г. С. Раковски, Д. Болитиняну, Гр. Александреску и др. Докладът изигра ролята и на методологическо указание за бъдещи разработки в компаративен план: изследвания на образната система, идеи и идеология, стил и език на писателите и поетите романтици в българската и румънската литература. Михай Новиков (Букуреш) потърси и обоснова причините за литературните аналогии в съвременния български и румънски роман — развитието на синтетичния роман в двете литератури се дължи предимно на факта, че художествено се интерпретира реалността на социализма в двете страни, а не идеалът за социализма, както е било в предходните епохи. Докладчикът възприе трите периода в развитието на българския роман след 9. IX. 1944 г. според периодизацията на Б. Ничев и посочи, че почти аналогично е положението в румънския роман през същата епоха. Обяснението на докладчика бе в социологически аспект — някои закономерности на социализма като обществен строй в Румъния и България. В доклада си „Душевност и литературен жанр“ Лаура Баз-Фотиад (Букуреш) направи опит да интерпретира жанровете в българската възрожденска литература въз основа на личната душевност на отделните писатели, разбираана в по-широк аспект — като комплекс от идеологически, етно-национални и социални концепции — достойствие на личността-творец.

2. Доклади, които представиха нови факти и документи:

Г. Михайла (Букуреш) в своя доклад „Първото печатно произведение на Гр. Цамблак и славо-румънската традиция в разпространението му“ въз основа на добре обоснован документален материал и убедителна интерпретация посочи ролята на средновековния български писател в старата румънска култура. Една непозната страница от политико-революционната и културна дейност на Атанас Некович разкри докладът на К. Велики (Букуреш) „Един филологически проект на Атанас Некович“. Докладчикът посочи документален материал за политическата дейност на Некович — връзките му с Гика и трите революционни движения в Браила. След 1851 г. той се насочва към културни проблеми — опитът му да издаде Славо-румънски речник (Лексикон). Подчертавайки пълната липса на сведения за живота на Некович след тази година, К. Велики изказа хипотезата за насоката му към преводи на документи след периода на Кримската война (1853—1856). В доклада си „Йовков и румънската литература“ Иван Сарандев (София) посочи сходни явления в двете литератури след Първата световна война като резултат от активизиране на интелектуалния фронт в двете страни — обновлението на естетическите програми, появата на нови модерни литературни направления, налагането на нови жанрови форми в сферите на литературните родове и жанрове и т. н. Докладчикът се спря обстойно и задълбочено върху трайните интереси на Йовков към румънската белетристика. Бяха проследени, анализирани и обяснени двете линии документален материал, които засягат поставения от доклада проблем: индиректен път — спомени на съвременници за интереса на Йовков към Румъния и 2. Автентични сведения от самия писател за преводите и оценките му върху реалистично-демократичното начало в румънската белетристика. Това са интензивни занимания на Йовков, които продължават и след връщането му в България до неговата смърт. Докладът бе добър опит да се обхване в комплексен план проблемът Йовков и Румъния. Лучия Джамо-Дяконица (Букуреш) представи доклада „Румъно-български културни аспекти върху базата на кореспонденцията на братята Христо и Евлоги Георгиеви“. Посочена бе ролята на тогавашните румънски правителства и общественост, които подпомагат дейността на българите в Румъния. Изнесен бе богат документален материал от архива на Христо и Евлоги Георгиеви — подготво-

ката на четите от български емигранти, борбата за ръкополагане на свещеници и т. н. В доклада си „България в румънския репортаж“ Джордж Мунтян (Букурещ) проследи присъствието на България в репортажите на румънски писатели от времето на турското робство, след Освобождението, началото на XX в., особено след Втората световна война, до наши дни. Спирайки се върху особеностите и възможностите на жанра, Мунтян посочи в документален план темите и идеите за България, интерпретирани от различни структурни нива в системата на пътеписа. Върху някои общометодологически и конкретно-практически проблеми на превода бе докладът на Д. Балан „Аспекти на преводите от съвременната българска поезия на румънски език“. Всички тези преводи, издадени в сборници, са приети с голям интерес в Румъния, подчерта докладчикът. Балан се спря на някои конкретни примери, с които илюстрира успешни и неуспешни преводи. Според него българската и югославската поезия заемат видно място в „România literară“, „Luceafărul“. Балан изказа мнението, че трябва да се провежда повече и по-компетентно (да се потърси тук мнението и на специалисти-литератори) от съвременната българска поезия, която е богата със своите идеи и мотиви. Богати документални материали в системно-хронологичен план представи докладът „Страници от българската литература във вестник „Timpul“ (1940, 1944 г.) на Георге Барба. Изнесени бяха интересни факти: присъствието на български писатели във вестника: Иван Вазов, Елин Пелин, Константин Мутафов, К. Константинов, Панчо Михайлов, Вл. Полянов, Д. Талев и др.; статии на румънски публицисти и писатели, които пледират за по-добро познаване на славяните и българите. Посочени бяха основните идеи в статията на Мирон Радун Параскивеску от февруари 1944 г., отбелязването във вестника на поемата „Септември“ на Гео Милев и др. Впрочем, присъствието на Гео Милев в Румъния датира още от 1936 г. с превода на поемата „Ад“ (Cuvîntul liber, 8 авг. 1936). Същата година в „Era nouă“ (III, 2, 1936) Стефан Рол публикува статия за Гео Милев и поемата „Септември“. Въпросът за жанровото присъствие на българската литература в сп. „Secolul 20“ (списание за световна литература) бе обект на доклада „Българската литература в сп. „Secolul 20“ на Параскива Шербанеску (Букурещ). Докладчикът изказа мнението, че българската литература е добре представена в списанието — предимно с късите прозаически жанрове, откъси от по-големи произведения и поезията, както и с критически материали и интервюта с български писатели. Отбелязан бе като успех антологията от осем поети, между които и лирически произведения на Ел. Багряна, Валери Петров и др. С интерес се възприе докладът на Дан Замфиреску (Букурещ) „Патриарх Евтимий Търновски и старата румънска култура“. Смели хипотези на автора, убедително аргументирани, доказаха присъствието и голямата роля на Търновската книжовна школа в развитието на старата румънска култура. Докладчикът очерта не само огромния принос в книжовното наследство от школата на Патриарх Евтимий в европейската култура на Средновековието, но се опита да проследи движението и разпространението на тези писмени паметници в страните на Югоизточна Европа и Русия. Поставен бе и въпросът за датировката на отделни езикови редакции на ръкописите, както и за връзката на средновековната писмена традиция с книжнината на по-новите времена. Докладът, част от книга, която предстои да бъде предложена за печат, предизвиква оживени дискусии и въпроси, на които Д. Замфиреску отговори изчерпателно. С конкретни документални приноси, изчерпателно аргументирани и интерпретирани, се отличиха докладите на Стефана Таринска (София), Родика Флория (Букурещ) — „Димитър Великсин и румънският културен живот“ и на Мирча Попа (Клуж-Напока) — „Малко познато произведение на Георги хаджи Тома Пешаков“. В първия доклад бе намерено истинското място на поета Д. Великсин сред българската емиграция в Румъния на времето. Без да се акцентува на проблема за влиянието на поета върху румънската културна общественост, подчертана бе по убедителен начин широката дейност на Великсин: тесните му връзки с Г. С. Раковски, чийто е своеобразен духовен син, приятелството му с Д. Войников, чийто песни превежда, оценката на неговото дело от Хаждеу и от други големи творци и ценители в Румъния. При това за цялостната оценка на Великсин като художник на поетическото слово бе използван не само конкретно-историческият критерий, но и естетическите координати на постиженията му, съобразени с духа на времето. Във втория доклад Мирча Попа направи задълбочен анализ на Пешаковия труд. Нещо повече — бе направен опит да се постави това произведение от областта на морално-правните проблеми на по-широка основа — върху фона на книжовните

традиции на тогавашното време. Докладът на Дан Хориа Мазилу (Букурещ) проследи постиженията на Макариевата литературна школа от Роман като част от завоеванията на старата румънска книжовност от XVI в. Широк документален материал, добре систематизиран, представи и докладът на Й. Патрашку (Крайова), К. Диамандиева (Велико Търново) „Петър Берон и Крайова“.

3. Доклади с по-тясно и специализиран конкретно сравнителен характер:

Корнелия Дякону, Корнелия Кърстя (Крайова) — „Светът на селото в българската и румънската проза между двете световни войни“. В типологичен план бяха реализирани сходните проблеми в селската тематика на двете литератури. Тематично-проблемно бяха анализирани корелациите човек — земя — любов у Л. Ребряну („Йон“) и Елин Пелин („Земя“), М. Преда („Моромещи“) и Елин Пелин („Гераците“). Снежина Николова (Видин) — „Йон“ на Ливиу Ребряну и „Земя“ на Елин Пелин“. В сравнителен план бяха интерпретирани аналогични теми и художествената им реализация у двамата писатели. Докладът бе част от студия върху творчеството на двамата майстори на художествената проза, която вероятно ще прерасне в по-голямо изследване. Интерес предизвиква докладът на Йон Кицимия „Хр. Ботев — велик българин-емигрант в Румъния“. Беше видян Ботев, гениалността му в по-широк контекст — на фона на славянските литератури и румънската литература. По такъв начин мощната художествена реализация у Ботев на корелацията човек — природа прозвуча категорично и убедително. Константин Джамбашу (Букурещ) представи доклада „Интелектуалецът в романите „Антихрист“ на Ем. Станев и „Patul lui Procut“ на Камил Петреску“. Типологическите аналогии в романите на двамата видни представители на аналитизма в романовия жанр бяха убедително и сполучливо интерпретирани: човекът-романов характер бе поставен не само в историческото време, но и в аксиологическите сфери на художествеността, като бяха синтезирани специфичните за интелектуалната проза жанрови пластове в двата романа. В типологичен план бе осъществен и докладът на Пирин Бояджиев (Силистра) „Хр. Ботев и Болиак — един типологически проблем“. Бе обосновано единството на мотиви у двамата творци върху аналогията на концепциите им за националната и социалната революция. В сравнителния анализ изпъкна гениалността на българския поет и специфичното тъжно чувство у Болиак, което често възлиза до тихо съзерцание и песимизъм. В доклада се наложи обобщената авторова концепция за аналогичните теми у Ботев и Болиак, теми-мотиви, предизвикани от единството им като идейници-революционери, и очевидната степенна разлика в художествената реализация на двете поетически системи. Докладът на Г. Калин (Букурещ) проследи в аналитичен и до известна степен в сравнителен план мотиви от лириката на Ел. Багряна: човекът и морето, индивидуална душевност и нюансите на лирически изказ.

Въпреки по-слабото (в количествен смисъл) присъствие на фолклора в симпозиума докладите на Й. Холевич (София) — „Балканският фолклор и някои тенденции в съвременната фолклористика“ и на Д. Завера (Букурещ) — „Фолклорът в творчеството на А. Пан и Петко Р. Славейков“ поставиха проблеми както от общометодологическо естество, така и от по-конкретен характер, свързани с нюансите на интерференцията фолклорна система — индивидуален творчески акт.

С по-особен характер се отличиха кратките доклади на Мариана Саву (Букурещ) — „Българската литература, отразена в румънската енциклопедия“ и на Г. Сарбу (Букурещ) — „Отражение на румънската литература в КБЕ“. Показано бе съвременното състояние на отражението на двете литератури в съответните енциклопедии и някои предложения за по-широкото и по-точното представяне на българските и румънските писатели в бъдещи нови издания.

По проблеми, поставени в докладите, възникнаха редица въпроси и изказвания от българска и румънска страна. В тях взеха участие Г. Димов, Ив. Сарандев, Ст. Таринска, Страхил Попов, Й. Холевич, Хаул Корня, Й. Кицимия, К. Велики, Дж. Мунтян, Лаура Баз-Фотиаде и др. В дискусиите се чувствуваше подчертан академизъм, атмосфера на научна търпимост към чуждите мнения. Взе се правилно отношение към някои принципи проблеми от методологически и естетико-теоретически характер: за конкретно-диференциран подход към оценката на историко-литературни и културни стойности на миналото и съвременните критерии на литературната естетика и критика; за историческите граници на символизма и други литературни

направления и конкретните им художествени постижения в българската и румънската литература. Оживеността на дискусиите, тяхната продължителност засягаха не само проблематиката на представените доклади, но и въпроси, които тепърва предстоят да бъдат разрешени в съвместната работа на румънски и български учени.

Заклучителното заседание на 18 октомври действително отчете особено плодотворната работа на симпозиума. Г. Михаила подчерта разнообразната и интересна проблематика в трите секции — лингвистика, литература, фолклор. С голяма интензивност са се провеждали обсъжданията след прочитане на докладите. Бе подчертано недвусмислено, че симпозиумът е бил част от съществуващата дружба между двете страни и двата народа. Да, това бе „много интересен диалог между двете страни; приятелски диалог на ума и сърцето“, както заяви Паул Микльу, декан на Факултета за чужди езици и литератури. В своето заключително изказване Г. Димов посочи особено интензивната работа на симпозиума — със своята тематика, броя и качеството на докладите симпозиумът се е доближил до един малък конгрес. Тепърва ще се оценяват резултатите от него. Почти всички доклади са направили конкретен принос в своите области. Действително работата на симпозиума говори за широките перспективи в бъдещите изследвания на взаимоотношенията между двете страни. Особено интересни са били докладите, които изнасят нови документи. От своя страна Ив. Дуриданов подчерта приносните моменти на секция лингвистика: интересните идеи, наблюдения във връзка с разпространението на писмените паметници в румънското Средновековие — докладите тук били издържани в синхронен аспект. С особено задоволство подчерта участието на румънските романисти в симпозиума Ал. Никулеску, един от най-изявените лингвисти-романисти в Румъния.

В действителност в симпозиума взеха участие най-представителните учени от България и Румъния, които работят от дълго време в сравнителната литературна наука. Наистина бихме желали по-солидно присъствие на български и румънски фолклористи. Защото тази област несъмнено чака своите изследвачи с висока ерудиция върху вековното културно наследство на двете съседни страни. Големият брой на докладите и особено значимостта на проблематиката, която бе разработена в тях, е най-сериозната предпоставка за бъдещи фундаментални изследвания в областта на зоналните и регионалните литературни взаимоотношения, сигурна гаранция за разрешаване на големи литературнонаучни проблеми в европейския Югоизток и Европа.

ФРАНЦИЯ

„REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE“. 82-е année, No 5/6, septembre — décembre 1982, Armand Colin, éditeur, Paris

„Ревю д'истоар литерер дьо ла франс“, което със своя двоен брой 5 и 6 приключва своята 82-годишнина, едно от първите най-солоидни и авторитетни френски периодични публикации, научен орган на Дружеството за литературна история на Франция, който излиза с материалното съдействие на Националния център за научни изследвания и на Националния център за литература, е посветило своя двоен брой на крупния френски писател и Нобелов лауреат Роже Мартен дьо Гар. Богатото и разнообразно съдържание на този брой, което видният литературовед и професор по френска литература в Сорбоната Рьоне Помо представя с кратък съдържателен предговор, обхваща следните четири дяла: 1. Очерци; 2. История; 3. Прием от страна на чуждата критика; 4. Ръкописи и посмъртни публикации. „В периода между двете войни — пише в предговора си проф. Рьоне Помо — беше установен издателски подход да се публикува циклов роман, разказващ историята на отделна личност или на отделно семейство, дори на цяло едно общество, в много романи, излизащи от печат година по година. Имаше без съмнение читателска публика, способна да следи тези предълги повествования. От толкова циклови романи какво е останало днес след половин век? От многото остатъци едно произведение остава живо, чете се и се изучава: „Тибалдовци“ на Роже Мартен дьо Гар. В отрязъка от време между 1919 и 1939 г. един сюжет само от актуалността вдъхваше на френския роман голямата амбиция да създаде една „Война и мир“ на XX в. Както писа Албер Камю, не беше работа само до талант и до творческа мощ. Благоприятните условия на обществото, сред които беше живял Толстой, вече не съществуваха. Но от всички опити, които бяха извършени, романът на Роже Мартен дьо Гар беше осъществил най-добре този замисъл... „Лято 1914“, излязло в 1936 г., беше един вид за Роже Мартен дьо Гар „Троянската война няма да стане“. Писателят, ако живееше, би прехвърлил днес стотната година. Той

продължава да живее, но не единствено заради своя голям роман. Както се случва понякога, едно крупно произведение крепи по-малко значителни и по-слаби писания. Със своята остаряла форма на диалогичен роман „Жан Бароа“ (друг роман на дьо Гар — Н. Д.) остава решителен принос към тази криза на съзнанието, която е една от константите на нашата цивилизация. Театърът на Роже Мартен дьо Гар — казва проф. Помо — не може също да бъде смятан като незначителен и ние ще говорим за него на нашия симпозиум, който ще се проведе на 13 и 14 ноември 1981 г., по случай стогодишнината от рождението на Роже Мартен дьо Гар. По-нататък в осведомителната част на своя предговор проф. Помо ни съобщава, че Клод Сикар, един от организаторите на симпозиума, е посветил основен труд на литературните дебюти на Роже Мартен дьо Гар. На Клод Сикар, пише, проф. Помо дължим едно превъзходно двутомно издание на „Кореспонденцията с Жак Копо“ и той готви освен това други значителни публикации.

В първия дял от интересното съдържание на броя са включени следните очерци: „Жан Бароа“ и повествователната техника“ от Е. Сведенборг, „Роже Мартен дьо Гар и театърът“ от Кл. Боргал, „Два ваканционни дни“: литературното творчество на Роже Мартен дьо Гар“ от Б. Алюен, „Тибалдовци“ и актът да четеш“ от Ж. Е. Кайзер. Във втория дял са събрани следните три статии под общия наслов „История“: „Ролята на Жак Тибо“ от Ж. Мияли; „Роже Мартен дьо Гар и историята от Ж. Шльобах, „Роже Мартен дьо Гар и селяните“ от Р. Гаргило. Очерците в тези два дяла на аналитична критика ни въвеждат в богатата проблематика на творчеството, която ни разкрива както идеологичните теми, така и вътрешната природа на Тибалдовци. „Прочитът на подготвителното досие на „Два ваканционни дни“ — пише Бернар Алюен — показва ясно, че в момента, в който Роже Мартен дьо Гар готви своята пиеса, той пише като романист, а не като драматург. За това свидетелства може би фактът, че той започва да пише подробен разказ за готвените сцени и при него изработването на диалозите идва най-често на последно място... Подготвителното досие на „Два ваканционни дни“ съдържа известен

брой скици, мотиви, бележки, които романистът събира и ще използва, когато почне да пише „Тибалдовци“. Изработването на тази пиеса съставлява впрочем по един твърде събителен начин част от генезиса на „Тибалдовци“. Дори ако Роже Мартен дю Гар не познава още сюжета на своя голям роман, той има съзнанието обаче, че работата, която извършва за пиесата си, подпомага съзряването на дългия му роман. Защото и двата проекта едновременно обладалат неговата мисъл. Той дори уточнява, заявявайки на Жак Копо: „Мисля последователно за пиесата си и за моята книга, едната почти е част от другата.“

До отличаването му през 1937 г. с Нобеловата награда Роже Мартен дю Гар е познат на сравнително ограничена публика дори в собствената му родина, макар да е един от най-изтъкнатите писатели в групата около Андре Жид и „Нувел Рею Франсез“. Нобеловата награда открива автора на „Тибалдовци“ за една космополитна публика. У нас също излиза в превод частта „Лято 1914“, свързана с най-драматичните събития на европейския континент и в света. В третия дял от съдържанието е показан поглед от чужбина към творчеството на големия френски романист. Дялът обхваща два сравнително средни по големина критически очерка: „Роже Мартен дю Гар в Съединените щати“ и „Роже Мартен дю Гар в Япония“. Тук естествено биха могли да намерят място множество още очерци, представящи автора на „Тибалдовци“ и „Жан Бароа“ в редица европейски страни: от скандинавските страни до страните на Балканския полуостров и на Централна Европа. „Присъждането на Нобеловата награда за литература на Роже Мартен дю Гар — пише Марта Онан, — като прибавя към очерка си доста подробна хронологична библиография, показваща присъствието на големия френски писател в Съединените щати, ражда първата американска генерация, която проявява интерес към неговото творчество.“ Марта Онан ни осведомява за отзивите, които Нобеловият лауреат получава в САЩ и между другото върху докторската дисертация на Хари Осбърн, озаглавена „Критически анализ на „Тибалдовци“, представена пред университета в Уисконсин. Университетският труд на Хари Осбърн, преизпълен с оценки от френски и американски критици — пише Марта Онан, — представлява вътрешна критика (critique interne) на романа „Тибалдовци“. Този метод включва романа и героите (personnages) в потока на френските идеи и разграничава това, което Мартен дю Гар дължи на натурализма, на Жид и особено на войната от 1914 г. и на разпадането на френското семейство.

Роже Мартен дю Гар намира добър прием и в Страната на изгравашото слънце, където покойният професор Ямануши, японски преводач на „Тибалдовци“ и на „Жан Бароа“,

знае името на техния автор още в 1922-годината, в която биват публикувани във Франция първите книги от „Тибалдовци“. През 1922 г. — пише Шини Танамура, автор на очерка „Роже Мартен дю Гар в Япония“, — проф. Ямануши си доставя екземпляри от „Сивата тетрадка“ и „Изправителен дом“ и възхитен от прочита им, се залавя веднага да ги превежда, без да има намерението обаче да ги публикува. Трудно беше тогава да се намери издател, който да поеме риска да публикува превод на произведение от автор, непознат на читателя. Трябваше да се изчака присъждането на Нобеловата награда на Роже Мартен дю Гар, та през 1938 г. изд. „Хакузуиша“ да издаде превода на първия том „Сивата тетрадка“. Впоследствие започна преводът на шестте тома от „Тибалдовци“, които излязоха последователно: „Изправителен дом“, „Хубавият сезон“ и „Консултация“ (1939), сетне „Сорелина“ и „Смъртта на башата“ (1940). Но в 1938 г. Япония се намирал вече — казва Шини Танамура — в едно критическо положение. Дотогава вследствие на сериозни икономически затруднения, предизвикани от американската криза, една остра социална криза беше обхванала страната. Оставка на министри, опити за държавен преврат, убийства на министри. Занапред единствени военните управляваха страната; Япония беше излязла от Обществото на народите в 1934 г. Известен брой комунисти и анархисти бяха арестувани по това време в името на ултранационализма, който установяваше все по-здрав режим на си. Мнозинството от японския народ в своята инертност се радваше на остатъците на хубавата епоха, наречена „Демокрацията на Таишо“... За разлика от настоящите младите хора — казва Шини Танамура — четила много, учещите поглъщаха преведените европейски романи от серията японски джобни издания. Любими от френските писатели бяха Ромен Ролан и Андре Жид. Романът „Тясната врата“ беше за тях като най-значителна творба на френската литература.

Първите токове на „Тибалдовци“, — казва японският автор — бяха посрещати в такава една атмосфера с голям ентузиазъм. Тия първи книги, които отразяваха литературните идеи, изложени от Мартен дю Гар в прочутата „литературна консултация“ с Пьер Маргаритис съзнаваха у нас преди всичко впечатлението, че съставляват психологически етиюд върху едно семейство. Прочее понятието за семейство е основен елемент в структурата на японското общество. То е преди всичко основна единица на нацията. Преди войната именно върху тази единица, каквато е семейството, царуваше авторитетът на неговия глава, башата. В Япония преди войната башата биваше повече или по-малко деспотичен, докато майката, кротка и крайно снисходителна, разглеждаше децата си. „Лесно могат да се намерят според японския автор аналогии

между патриархалните нюанси на японското семейство и сцените, разказвани в „Сивата тетрадка“, където Оскар Тибо и Мадам дю Фонтанен показват към децата си Жак и Даниел, доведени след бягството им в Марсилия, поведение, подобно на това на японските родители.

Като спира вниманието ни върху другия крупен роман на Мартен дю Гар — „Жан Бароа“ — Шини Танамура казва: „Не смятам, че „Жан Бароа“ е имал успех в Япония. Без да говорим за диалогичната му форма, сюжетът на романа „Религията или науката?“ изглеждаше вече малко остарял. При това неговият наслов, оставяйки същият на японски, не събуждаше интерес у публиката. Не познавах т. нар. „Жан Бароа“, докато заглавието „Тибалдович“, преведено на японски, звучеше много приятно: „Тибо ке но хито бито“ („Хората на семейството на Тибалдович“). Това необичайно и оригинално заглавие доби голямо разпространение сред японските писатели, така че не една книга се появи с подобен наслов. „Жан Бароа“ би бил по-добре посрещнат у нас, добавя Танамура, под своето оригинално заглавие „Да се освободим“ („S' Affranchir“), което изглежда по-привличащо, отколкото едно обикновено собствено име. . . След „Тибалдович“ най-обичано от японците е „Завещанието на дяло Лельо“. Тази пиеса е била играна много пъти както от професионални групи, така и от любители. Този прекрасно изграден фарс остава един успех въпреки провинциалния говор на персонажа, съставляващ една пречка. . . Днес — казва в заключителните си слова японският литературен критик Шини Танамура — творчеството на Мартен дю Гар съхранява своята популярност по-скоро след широката публика, отколкото при научния труженник.“

Две от главите в третия дял, озаглавени „История“, а именно „Роже Мартен дю Гар и историята“ и „Роже Мартен дю Гар и селаните“, допълват фактологическото съдържание на богатото литературно имущество на Роже Мартен дю Гар, включващо според проф. Рьоне Помб „Полковник дьо Момор“, познат от дълго време като незавършен роман, над който Роже Мартен дю Гар е работил до последните дни на живота си.

В предговора на проф. Помб, който резюмира с избрани и евокативни думи представянето на Роже Мартен дю Гар като творческа личност от високо духовно измерение, читателят намира хубави указания за делото на Роже Мартен дю Гар като романист и драматург. „Твърде възкастен — пише проф. Помб, — писателят е публикувал само малка част от написаното. Чрез оставено завещание той предоставя книгата си на Националната библиотека. Само част от тях е била достъпна след 1963 г. Колкото до неговия *Дневник* и до *Кореспонденцията* му, съгласно волята на завещателя, ковчегът,

съдържащ цялата документация, е бил отворен през август 1978 г. С оглед на това обстоятелство *Дневникът*, вече готов при издателя, не ще закъснее много с издаването му. Що се отнася до студията върху Роже Мартен дю Гар, съобщава проф. Помб, те имат за център ръкописния отдел (département des manuscrits) при Националната библиотека.

Страниците, посветени на Роже Мартен дю Гар, които ще бъдат винаги четени и проучвани, завършват с един интересен документ, съдържащ няколко писма на писателя Роже Икор до Нобеловия лауреат и отговор на последния до неговия млад съратник по перо. Тези писма до Роже Мартен дю Гар и отговорът на последния ще влизат, както съобщава списанието, в „Общата кореспонденция“ на Роже Мартен дю Гар, подготвяна от научните работници Морис Рийоно и Жан Клод Ерал.

Н. Д

КАНАДА (КВЕБЕК)

„LIBERTE“, 144, двумесечно списание за литература, т. 24, № 6, декември 1982, Монреал

В Монреал, главен град на канадската провинция Квебек, където се говори френски език, излиза периодичното литературно списание „Либерте“, основано през 1959 г. от поета Жан-Ги Пилон в сътрудничество с група писатели и критици. Понастоящем главен редактор на списанието е писателят Франсоа Рикар, а негов секретар е Ивон Ривар. В редакцията колегия на „Либерте“ влизат като негови редовни сътрудници Андре Бело, Жак Фолк-Рибас, Жак Голбу, Рьоне Лапиер, Жан Лароз, Робер Мелансон, Фернан Уелет и споменатите вече Франсоа Рикар и Ивон Ривар.

„Либерте“ е солиден орган на регионалната канадска литература на френски език и на неговите страници се явяват от време на време творби на видни френски и други писатели от европейския континент. В бр. 144, който отбелязваме днес, списанието предлага на читателите си оригинално написания очерк на Жорж-Андре Вашон, критик и есеист, автор между другото на есето „Същинският Рабле“ и очерка „Естетика за Патриция“, критически очерк, озаглавен „Скромността на Макиавели“ от Жак Морисет, професор по философия в Лимоалу, автор на встъпителен труд върху Декартовото есе за метода, критическа статия от Андре Бертиом върху писателя „Льо Клезно днес“, стихове от Едисон Симонс, Жинет Шуинар, Стефан Мангуш, проза от Анна-Мария Ариал-Дуо и редица кратки интересни хроники. Откъсът „Скромността на Макиавели“ от Жак

Морисет, който „Либерте“ ни предлага, е заимствуван от издание върху „Князът“ от Макиавели заедно с избрани места от текстове на същия автор за поредицата „Бализи“ (морски термин, означаващ „спасителни знаци“). Според Жак Морисет няма може би в цялата западна литература от последните векове по-скромнен автор от Макиавели. И това би могло да се дължи отчасти на обстоятелството (според Морисет), че по занаята си Макиавели не беше ни философ, ни писател, но функционер в една епоха, когато държавата не осигуряваше на собствените си служители нищо по-малко от службата им. След като бива уволнен от функциите си на секретар на Сеньориата (феодална власт), Макиавели се залавя да използва свободното си време за написването на трудовете си, които щяха да осигурят посмъртната му слава. На тези текстове, неумишлено скандализи, се приписваха най-различни амбиции и някои от тях съвсем не отговаряха на онази радикална скромност, каквато отличаваше този нещастен автор. Макиавели преди всичко не претендираше за оригиналност и когато му се случва при известни материали да се отклони „от пътя, следван от други“, той чувствава нужда да се извинява за това, като казва, че то произтича от обстоятелството да разказва и обясни нещата такива, каквито са всъщност. В областта на политиката той не скъсва изведнъж с всичко, което са могли да върват преди него; скъсва само с обичая, който иска от политиците да действуват, но да не пишат; вдъхновени в значителна степен от образцовите хитрости на известни прословути личности от античността и от Италианското възраждане, тия сурови максими не биха произвели впечатление, ако бяха ги чели само тия, които ги практикуваха от дълго време вече. . . Продължавайки своята аналитична мисъл в критическата оценка на морала, обобщен в определението „макиавелизъм“, проф. Жак Морисет казва: „Скромността на Макиавели не е, разбира се, една черта на личната му психология, тя е едновременно знакът и нещастното величие на времето, на което той е принадлежал телом и духом, и той, колкото и парадоксално това да изглежда, действително не е знаел какво нещо е моралността. . . Макиавели прочее не е реалист или прагматик или ловък тактик, защото е изтръгнал цинично илюзорния воал, с който лицемерният винаги морал е обгръщал целомъдрено позорните страни на републиката. Той не е реалист също и поради досада, не можейки да разчита на слабите сили на добродетелта в един свят, отдален на насилието на могъщите и на безсрамното хищничество на хитреците. Скромнен и фаталист, Макиавели не е в замаяна на това примирен, не е явнителен, не е измамен; той знае много добре, че може да направи нещо, но не чака от моралността онова, което чака едно мо-

дерно съзнание. . . С нещастната си теория за анацикличната фаталност (повторение на Полиб и всъщност на цялата гръко-римска античност) Макиавели не можеше да възлага толкова високи надежди върху изкусни пресметания на разума. . . Морален, Макиавели бе такъв по свой начин, по начина на патрициите от времето на римското величие. Неговата моралност, главно патриотична, не бе такава, възвишена и присмехулна, като тази на модерния циник, който, след като е свършил с моралната илюзия, не по-малко време прекарва да се скандализира, но бидейки много скромнен и много елементарен, знае да различа честността от мерзавщината, без да се възмущава поради това, че хората са повече мерзавци, нежели честни граждани. Хората са лоши, ограничени, глупави и непризнателни: фаталност. Какво искате да сторим в случая, е извинението, което си даваше драговоно едно моралност още недостатъчно морална — нещата са така сложени, не можем нищо в случая. Но да бъдем благодарумни. За останалото в името на какво бихме могли да изискваме от фаталността, шото хората да бъдат другояче и да се възмущаваме сетне за това, че не са? Пълно присъствие у Макиавели на това морално възмущение, което ще избухне в XVIII в. под перото на Жан-Жак Русо, същия, който виждаше в автора на „Квязът“ таен агент на демокрацията във века без сърие, когато надделяваше над правото на народите дръзостта на тираните. Прочее, ако до степента, в която модерната демокрация е видяна в политически аспект като единствен последователен израз на модерната моралност Макиавели не можеше да бъде републиканец, той не можеше да бъде и демократ. И това поради същата причина: ако нямаше досег до свръхморалността на модерната епоха, не можеше също да има досег до една ясна концепция за демокрацията“.

Хулителите на Макиавели — казва проф. Морисет, в опита си да озари критически ярко историческата фигура на писателя, както пише в заключителните страници на своето есе — те често подчертават непристойността на факта, заедо един републиканец като автора на „Князът“ се опитва да се продаде на двора на един посредствен тиранин. Като посвещава малкия си трактат на Лоренцо Великолепни — прибавя проф. Морисет — Макиавели не го прави даром, положително: всичко се заплаща и той разчита, че ще го възнаградят с едно назначение, отговарящо на таланта му, заедо в една толкова трудна материя е изразил такива мъдри съвети и мисли. . . Ала докато други политически автори на своето време са станали утописти и вече не ги четат — пише проф. Морисет, — скромният Макиавели продължава да увлича и слисва с дръзновената си мисъл.

В хрониките, макар и кратки, които споделяме поднася на читателите си, са посочени две забележителни монографии: „Джеймс Джойс“, 810 с., издание на „Галимар“, 1982 г. и „Самуел Бекет“, 622 с., издание „Артем Фелар“, 1979 г. Автор на първата монография е английският критик Ричард Елман, а на втората — Деирдър Бейр. В двете монументални съчинения съвсем подробно е изчерпана цялата хронология на живота и творчеството на двамата именити писатели. „Ние не сме престанали да изучаваме да бъдем съвременници на Джеймс Джойс, да разбираме нашия тълкувател“ — писа Ричард Елман в 1959 г. Съчинението на Ричард Елман въпреки изминалите години не е остаряло, нито е загубило от стойността си. То е оживено от множество анекдоти и приумици. Критикът Елман е видял произведението в цялото му протежение, във всичките му детайли и фрагменти, с ординерното, тривиалното, баналното, разбира се, но и с блестящата субстанциалност на желанието на Моли, на Блум, на всекиго от нас. . . „Не мога да пиша, без да наранявам хората“, беше казал Джойс по повод на „Дъблинчани“. По-късно във връзка с „Финнеганс Уейк“ той ще пише на Август Сутер: „Изчерпах целия английски“. . . Джойс — трагичен, злокобен и, наопаки, едновременно весел, ироничен, рязък, тържествен („Кои английски писатели смятате като най-добри? — „О, откровено казано, освен мене не виждам никого“).

От Джойс до Бекет преходът е сложен — казва френският критик Рьоне Лапьер. — Джойс и Бекет си противоречат формално, но утвърждават *еднако* обаче един и същи свят. Великолепната биография, която Деирдър Бейр е посветила на Самуел Бекет, има между другите неща и заслугата, че осветлява тази родствено. Особено интересно е да прочетем в съответните им биографии епизода за срещата на Бекет и Джойс в Париж. Бекет, току-що пристигнал от Дъблин във френската столица, беше 22-годишен, а Джойс, който по това време работел над „Финнеганс Уейк“, беше 46-годишен. Деирдър Бейр казва, че тази среща ентузиазирала силно Бекет, който търсел контакти в Париж, главно в писателските среди. Първата публикация на Самуел Бекет във Франция била посветена на Джойс, чието влияние според Деирдър Бейр било непосредствено и дълбоко.

Андре Бертиом е посветил кратка хроника от пет състени страници на френския писател Льо Клезио, автор, както съобщава

Андре Бертиом, на сборник новели под наслов „Хоро и други произшествия“ от 247 с. (издание на „Галимар“ — 1982 г.) и на един крупен роман от 411 с., озаглавен „Пустиня“, излязъл при същия издател. „Хоро“ сочи най-напред привързаността на Льо Клезио към Средиземноморието. Сред този декор, едновременно блестящ и жесток, във враждебния град, представяван често от полици, се движат самотни, неспокойни хора: деца, юноши, парии. В осем произшествия, съставляващи една вълнуваща картина под различни форми на инадаптация и експлоатация, Льо Клезио описва последователно една юношка на мотопед, която открадва ръчна чанта, една жена, която се освобождава сама от бременност в една транспортна кола, един беглец от затвор, преследван в планината, едно младо момиче, изнасилено от мотоциклетисти, друго без подслон, от един театър, изоставен от рушителите, един криещ се емигрант-пленик от една кариера за варовик. . . Льо Клезио описва със състрадание надеждите, страховете, омразите на тези човешки същества, смазани или отхвърлени от обществото, които пътуват, скитат, плякосват, прекосяват граници, планини. . . Всички тия хора имат общото чувство, че обичат слънцето, небето, морето. . . Фактурата на тези осем новели е напълно класическа, почеръкът е естествен, точен, светъл, без украса.

„Пустиня“, последният роман на Льо Клезио — пише неговият критик Андре Бертиом, — разказва историята на Лала, наследница на войничите-републиканци, избити заедно с други в Агадир през 1912 г. Младото момиче обитавала една мароканска барака заедно с леля си Аама и братовчедите си. Тя е обаяна от пустинята и нейните легенди, които разказва един стар рибар. . . Във втората част на романа Льо Клезио описва всекидневния живот на Лала в белнишкия квартал на Марсилия, където намира своята леля и споделя тъжната съдба на емигрантите. . . Читателят среща в „Пустиня“ и „Хоро“ любимите на писателя сюжети — самота, скиталчество: тематика, която идва по права линия според критика от „Женитба“, „Чужденецът“ на Албер Камю; виждаме същата конкретна, слънчева, средиземноморска природа, природата на един Ван Гог. Чрез нея дивата и неграмотна Лала се просвещава. . .

Н. Д.

„НЕШО БОНЧЕВ“ ОТ ИВАН СЕСТРИМСКИ.
С., 1982

Книжовното наследство на Нешо Бончев, значението и мястото му в българската литература са добре изяснени. Принос за това имат изследванията на Нельо Горинов, Георги Марков, Петър Динев, Георги Димов и др. Литературно-критическият очерк на Иван Сестримски за Нешо Бончев идва да отговори на нуждата от цялостен систематизиран труд върху живота и творчеството на възрожденския критик.

Нешо Бончев е един от първите възрожденски дейци, който проявява истинско призвание, подготовка и качества за професионална критико-оценъчна дейност. Георги Марков го определя като културен деец, който свързва „общественото и културното развитие на българите“. Според него Нешо Бончев продължава онези насоки и принципи на литературната ни критика, които са вече изградени от Л. Каравелов и П. Р. Славейков. Просветителските му възгледи не пречат за тази близост с революционната емигрантска критика, тъй като той е прогресивна личност, хуманист и патриот. Просветителството му има „демократична основа и се насочва към социални проблеми“ (Лит. мисъл, 1958, кн. 6). Георги Димов обръща внимание на факта, че Н. Бончев се разграничава от критиците революционни демократи, които изискват от литературата да подготви народа за националноосвободителната борба по това, че е „привърженик на изкуството, което има повече общоестетически, отколкото действено практически характер“ (Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 239). В идеиния свят на Н. Бончев „демократично-реалистичните схващания за характер и значение на художествените и културни ценности се преплитат с идеалистични възрения за общественото развитие, с религиозни предразсъдъци за битието на човека“ (с. 232). Максималистичните изисквания на Бончев по отношение на възрожденската ни литература според Георги Димов изхождат от верни естетически позиции и от стремежа да способствува за създаването на строга и компетентна критика. Това безкомпромисно отношение Петър Динев приема като опит да се постави развитието ѝ върху здрави и правилни принципи и в това той вижда историческата

заслуга на Бончев като литературен критик (Възрожденски писатели. С., 1962, с. 375).

Изследванията на посочените литературоведи засягат основни проблеми от критическата дейност на Н. Бончев или характеризират отделни съществени моменти при изясняване на литературното му наследство, естетическите му и идейни позиции. Техните постановки стават верни ориентири за Ив. Сестримски и усилията му да създаде цялостно самостоятелно проучване за Н. Бончев. Изследвачът е намерил свой път при изграждането на творческия му портрет. За първи път е използвана така богато кореспонденцията на Н. Бончев, най-вече с М. Дринов, за да се очертаят характерът и преживяванията му и да се осмислят първите му талантилни опити в областта на критиката. Като значителен книжовен труд се разглежда и дипломната работа на Бончев.

В първата част на литературно-критическия си очерк Сестримски изгражда нравствено-психологическа характеристика на критика, проследява оформянето на неговата индивидуалност и интелект в родната среда, при тригодишното учителстване в Панагюрище, в Русия, където учи и преподава. Сестримски невинаги спазва хронологическия принцип, когато привлича и осмисля биографичните факти. Често цитира писмата на възрожденския деец при изясняване основните моменти от неговия живот. Това му позволява и да анализира приятелството между Н. Бончев и М. Дринов, да търси измеренията на тяхната дружба, импулсите, които зараждат с енергия сродните им души. Авторът подчертава плодотворното въздействие на М. Дринов — вече изтъкнат и формиран учен-историк, върху Н. Бончев. „Мене ми се струва — пише изследвачът, — че без тази упорита приятелска настойчивост Нешо Бончев едва ли би написал двете си големи статии, едва ли би превел „Разбойници“ и „Тарас Булба“, с които той влезе в историята на българската литература и култура. Те са зрелите плодове на едно приятелство, никога непомрачено от сянката на каквото и да е недоразумение, покрити корист и недоверие“ (с. 56). Ив. Сестримски дири отражението на това въздействие и в развитието на културния живот в България. И не само в този случай той проявява стремеж да разглежда културно-историческата дълбочина на явленията, да ги търси като измерения на

народността дух. Това прави и при изясняване учеността на Н. Бончев. Авторът борани по-свободно със субективните си оценки и изводи, но винаги изхожда от цялостното творчество на критика. Това придава известна есенциалност на стила му и е една от положителните страни на очерка.

Ив. Сестримски отделя място на интелектуалните и научни интереси на Н. Бончев, проведени в областта на художествената литература, филологията, политическата икономия. Интересът на възрожденския ни критик към социално-икономическата проблематика авторът свързва с примера на руските демократи Н. Г. Чернишевски, Т. И. Писарев. Независимо че не разполагаме с преки доказателства за похват в обществените възгледи на Н. Бончев след прочит на „Капиталът“, изследвачът смята, че контактът с класическото съчинение на К. Маркс не е останал без следа. Присъствието на това влияние Сестримски търси в засилване на критическия патос, на „недоволството от сиромашията на българския народ, от чуждия грабък и експлоатацията у нас, ще е подсилено най-сетне и мечтите му да види материално благоденствие в родината си“ (с. 39). Авторът е трябвало да разгледа по-задълбочено комплекса от причини, които насочват вниманието на Н. Бончев към социалните проблеми.

Във втората част на очерка си Сестримски обръща особено внимание на първоначалните книжовни занимания на Н. Бончев — интереса му към българския фолклор, публикуваните народни песни в периодичния печат и в сборника на Братя Миладинови. Независимо че Н. Бончев специално не е изследвал народното творчество, Сестримски споделя мнението на П. Динев, че в „някои свои статии мимоходом засяга страни от него и изказва ценни схващания“. Но изследвачът се натъква на факта, че фолклористът Н. Бончев, който е записал и публикувал реликви народни песни, не е забелязал, че българският фолклор става основа на личното художествено творчество и оказва влияние върху развитието на литературата ни. Не е забелязал този процес и в генералната поезия на Христо Ботев. „Наистина е странно — пише авторът, — че ученикът на Белински и Добролюбов, който в статите си говори за необходимостта поезията да бъде проникната от народен дух, за „вещи песни, напоени с народен дух“, не е успял да достигне до простата истина, че без народното творчество не може и не бива да се гради новата българска литература, че народното творчество трябва да залегне в основите й“ (с. 120). Но именно като ученик на В. Белински Н. Бончев не съзнава ролята на народното творчество в развитието на националната ни литература. Известни са постановките на В. Белински, в които той също недооценява народната поезия. Пръв я отделя като самостоятелен, макар и неправилно разпределя на руската литература,

но не я разглежда като развиваща се, способна да окаже влияние върху литературата, а предрича развитие само на литературата в обществото.

Ив. Сестримски споменава за влиянието на В. Белински, Н. Чернишевски и Н. Добролюбов при характеризирането на близостта между литературно-естетическите критерии на Н. Бончев и програмата на българските революционни дейци в Румъния — Л. Каравелов, Хр. Ботев. Спира се на изказаното още от Н. Горинов твърдение, че образната, сентенциозна мисъл на Н. Бончев — „литературното поле не е бална зала, та да се гледи и да си казваме комплименти“ — е навясна от подобни мисли на Белински, но не разглежда по-задълбочено това влияние. Споменава за него при анализа на статията „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“, където Н. Бончев изтъква значението на Гогол в руската литература и се позовава на Белински. Дори съвременниците му го обвиняват, че критикува, воден от „такъв един московски авторитет, какъвто е авторитетът на твоя руски критик Белински“ (сп. Училище). Струва ми се, че Иван Сестримски е могъл да изясни по-цялостно, разгърнато и задълбочено влиянието на Белински върху Н. Бончев, характеризирано в някои насоки вече от Георги Димов (Из историята на българската литературна критика. С., 1968). И не само това. В литературната ни наука не е изяснена близостта на тяхната историческа роля в развитието на руската и българската литература. Рамките на литературно-критическия очерк не са позволили на Сестримски да разшири своите наблюдения и изводи в тази насока. Но той е изяснил друга страна на въпроса, като правилно отбелязва несъстоятелността на обвиненията, отправени от противниците на Н. Бончев за робуването на чужди авторитети. В подхода към тогавашната българска литература той изхожда от естетиката и художественото творчество на големите европейски и руски писатели и затова критиката му е особено строга, когато разглежда незначителните творчески прояви на някои български писатели.

Авторът отбелязва, че за разлика от Хр. Ботев Н. Бончев не успява да си изгради цялостен миросглед. Цял живот е в „плена на известен еклектизъм — у него съжителствуват и разнородни, дори противоречиви възгледи“ (с. 29). Сестримски проявява известна склонност към оправдаване на еклектизма и на консервативните възгледи на Н. Бончев. Според него религиозното му съзнание е главна пречка, която задържа понататъшното му прогресивно развитие и е причина той да не се сблъска с революционните среди около Любен Каравелов, към когото изразява симпатиите си. Религиозността авторът обяснява с „патриотичния заряд“ в нея, с това, че е формирана от чисто патриотични подбуди, съзнавайки истори-

ческата роля на православие за опазване на българщината. В статията си „За училищата“ Нешо Бончев изразява верноподаническите си чувства като просветител и вярва, че турското правителство ще отпусне средства за просветата на българите, стига те да поискат. Според Сестримски тези декларации не са искрени и не изразяват възгледите на руския поданик Н. Бончев. „Вярно е точно обратното — пише той, — от ред негови изказвания и загатвания знаем, че по отношение на султанската власт, на бейовете и агите той стои на съвсем други, противоположни позиции“ (с. 91). Тези изводи за автора имат своето основание в патристичната дейност на Н. Бончев — като просветител не му е далечна идеята за извоюване на свободата на българския народ чрез въстание.

Иван Сестримски разглежда цялата книжовна дейност на Н. Бончев. За първи път е характеризирана дипломната му работа. Изследвачът разглежда особеностите на езика ѝ, обръща внимание на подбора и подхода към историческите факти. Още при написването ѝ според него Н. Бончев проявява типичното за публикациите си — „достъпност, живина на изложението дори когато се разглеждат чисто теоретически въпроси“. Качествата на критика Нешо Бончев авторът търси в двете му писма до М. Дринов, в които изказва мнението си за статията му „Страшни ли са за народността ни фанариотите и йезуитите“ и за първата му книга „Поглед връз произхождението на българския народ и началото на българската история“. При анализа на писмата Сестримски възстановява атмосферата, в която са написани, психологическия момент на възторга и опиянението от значителната книга на приятеля-историограф, за да обясни разхвърляното и фрагментарно изложение, в което пристъпува талантът на критика. Този подход на изследвача е интересен и със стремежа да изясни процеса, в който успехите на М. Дринов дават импулс на Нешо Бончев за по-нататъшна лична книжовна дейност.

При анализа на статиите „За училищата“ и „Разсъждения (за католичката и протестантската пропаганда)“ Сестримски пояснява и същността на просветителските идеи на Н. Бончев. За тази цел привежда някои негови гледища от писмата му, главно във връзка със социалните проблеми и революционизирането на българския народ — процес, на който самият Н. Бончев не остава съвсем чужд. Силата на критика Сестримски вижда в неговото отношение към съществуващата учебно-възпитателна система в България. „В критиката — основна, остра, язвителна — на негативните страни на учебното дело, на просветата, на българската книжнина, на действителността въобще виждаме истинския Нешо Бончев, прогресивния деец, човека, който правилно долавя посоката на нашето национално и социално развитие в бъдеще“

(с. 97). Именно с тези ги схващания и присъди Нешо Бончев се доближава най-много до Хр. Ботев и Л. Каравелов.

Подходът на Иван Сестримски към книжовното дело на Н. Бончев — подход на литературен историк и критик, му дава възможност да направи редица ценни наблюдения и изводи. Това проличава при анализите на статиите „Читалище повременно списание“, „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването им“ и др. Преводите на възрожденския деец, особено „Тарас Булба“ от Гогол, според изследвача са едни от най-значителните до Освобождението. Талантът на критика се допълва от таланта на преводача и в случая, когато Н. Бончев се заема с първа песен от „Илиада“, за да докаже несъстоятелността на превода ѝ от Григор Пърличев.

Новата книга на Иван Сестримски ще заеме своето определено място в литературната ни наука със задълбоченото вникване в живота и творческата дейност на Нешо Бончев. И като че ли в бележките към очерка изследвачът е очертал насоките на бъдещата работа върху книжовното му наследство — да се обнародва архивът му и да се продължи делото на Вичо Иванов и Петър Динеков за научно издание на цялата кореспонденция между Нешо Бончев и Марин Дринов.

Радослав Радев

„ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ. ОТ СИМВОЛИЗМА К
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ“

от В. А. ЗАХАРЖЕВСКА. Киев, 1982

През последните десетилетия съветското литературознание все по-често и по-настоятелно обръща поглед към българското литературно и общокултурно развитие, все по-успешно включва националната ни литература в общите славянски, балкански, общоевропейски културно-исторически и идейно-естетически процеси. Продължавайки плодотворните традиции на руската и украинската литературна наука, чиито представители бяха едни от първите, които осветлиха важни моменти и страни от духовното наследство на българската народност, създавано през вековете, новите поколения съветски българисти разшириха параметрите на своите изследвания, насочиха научните си интереси към процеси и явления, характерни както за по-далечното ни и по-близко минало, така и за нашата непосредствена съвременност. Все по-често ние сме свидетели на появата на различни в жанрово отношение изследвания, които и по проблематика, и по теоретико-методологическо равнище успешно и плодотворно се включват в общите ни усилия да осветлим културно-естетическите богатства на нашия народ, да изведем и някои по-обща закономерности, характер-

ни за националното ни литературно развитие, да обособим участието на българската творческа мисъл в обогатяването на общочовешката духовна съкровищница.

И в това общ стремение все по-ярко се открояват усилията на украинската българистика В. А. Захаржевска, която през последните години ни поднесе редица ценни студии, посветени на съвременната българска литература. С едно заслужаващо всяко признание старание и изследователска ревност тя проучва делото на видни български творци от различни поколения и ни поднася студии, изработени с вещина и любов, посрещани с интерес и благодарност от българската културна общественост. Значението на тези студии е толкова по-голямо и поради факта, че дават възможност и на съветските читатели да се сродят с делото на видни български художници на словото. А като се вземе пред вид и обстоятелството, че тези проучвания са правени от един „страничен“ учен, формирал своите историко-литературни критерии и естетически принципи върху основата на голямата класическа и съветска украинска и руска литература, и следователно би могъл да разглежда явленията от националната ни литература и на една по-широка сравнителна основа, за да се открие по-релефно както народностно-специфичното, така и общозакономерното; естествен е и интересът ни към подобни изследвания.

В това отношение особено внимание заслужава излязлото в последно време монографично изследване на В. Захаржевска, посветено на Людмил Стоянов. Струва ми се, че украинската българистика неслучайно е избрала именно този наш писател, за да му посвети няколкогодишен упорит и добросъвестен изследователски труд. Людмил Стоянов наистина представлява една рядко репрезентативна личност, синтезирала в себе си много от проблематиката на цяла една сложна и противоречива епоха — епоха трагично-драматична, но същевременно и оптимистична по своите социални и естетически тенденции на развитие. Неговият жизнен и творчески път е рядко поучителен, предлага богат материал за осветляване на редица проблеми от културно-историческо, философско-правствено, идейно-естетическо естество. Многообразната дейност на Людмил Стоянов е показателна за търсенията и тревогите, за увлеченията и прозренията на творческата ни интелигенция през първата половина на нашия век, подсказва ни за характерни процеси не само за българското, но и за общоевропейското социално и духовно развитие. Всичко това несъмнено не е било без значение за Захаржевска, когато се е насочила към тая толкова интересна личност, открояваща се ярко на фона на литературния ни и общокултурен живот в продължение на повече от половин столетие. А като се има пред вид и голямата популярност на Л. Стоянов в Украйна, дълголетните

му връзки с видни украински писатели и културни дейци, излязъл се и като темен ревностен преводач, още по-обясними ни стават мотивите, ръководили ревностната украинска българистика да ни даде първото цялостно монографично изследване на Людмил Стоянов. И трябва да се признае, че и по широта на подхващаните въпроси, и по начин на тяхната трактовка, по конкретни анализи и по-обща характеристики, по цялостното си звучене трудът на В. Захаржевска представлява несъмнен принос в осветяване творческата еволюция на писателя на фона на общото ни социално, идеологическо и естетическо развитие през онова време. Като се е опирала на всичко онова, което досега е излязло от български и чужди литературоведи било за живота и дейността на Л. Стоянов, било за процесите на оная епоха, добросъвестно посочвано и критически оценявано от авторката, тя се е домогнала и до свои оригинални трактовки, до наблюдения, анализи и характеристики, които ни помагат много попълно да разберем феномена Людмил Стоянов, както и мястото му в националното ни литературно и общокултурно развитие.

Както е известно, Л. Стоянов принадлежи към онова поколение писатели, които встъпват на поетическото поприще в началото на нашия век, търпят влиянието на толкова модните тогава модернистични литературни течения, най-вече на символизма, преминават през сложни лъкатушения и противоречия, за да тръгнат по-късно, след Първата световна война и Великата октомврийска социалистическа революция и последвалите ги революционни сблъсъци, станали в различни страни на Европа, по пътя на дълбоко обществено-мирогледно и идейно-естетическо преустройство. Тази нова, исторически обусловена ориентация ще изведе почти цялото това поколение хора на перото към осъзнаване на непреходни истини, на възвишени социално-правствени идеали, вдъхновили ги да създадат истински творби на изкуството, претворяващи тревожните проблеми на времето, възмущенията и надеждите на обществото, на човека, изпълнен с воля да решава етичните и естетичните въпроси на епохата.

Духовното преустройство, през което преминават такива бележити писатели като Анатол Франс, Теодор Драйзер, Ромен Ролан, Анри Барбюс, Луи Арагон, Пабло Неруда, Ал. Толстой, Ал. Блок, Маяковски и други, става исторически неизбежно и за Л. Стоянов в изконния му стремение да осъзнае причините за Доброто и Злото в света, да намери мястото си във все по-разгаряща се двубой между реакцията и прогреса, между войната и мира. През отделните периоди на жизнения си път, изпълнен със сурови изпитания, с неуморни търсения на Истината, него го възмущават народностни и общочовешки проблеми, макар понякога представите му за тях да са твърде аморфни. Но с идей-

ното му израстване и естетическо съзряване въпросите, които така неотменно са го възбудили, получават все по-конкретна идейно-художествена трактовка, намерила израз в различни книжни форми и литературни жанрове.

Несъмнено Захаржевска е тръгнала по верен път, когато предприема да очертае координатите, в които се е изявявала многообразната литературно-художествена, литературно-критическа, културно-публицистична дейност на Л. Стоянов. Надмогвайки всякакви догматични постулати и естетски предубеждения, стремейки се към една по-съвременна трактовка на явления, над които до нещото отдавна тегиаха необосновани квалификации, лишени от по-дълбоко разбиране на многообразието на творческите индивидуалности, тя проследява в хронологичен план етапите в обществено-философското и идейно-естетическото съзряване на писателя, анализира художествените му творби в стихове и проза на фона на ония сложни и противоречиви процеси, обуславящи цялостната атмосфера на епохата. И през цялото изложение се чувствава един подчертан пиетет към личността и делото на този бележит писател, обществен и културен деец. Но този пиетет не е попречил да бъде изграден един правдив историко-литературен портрет на писателя, върно да бъдат характеризирани така свойствените му увлечения, търсения и изживявания било в гражданско поведение, било в обществено-философски концепции.

Както сочи и самият наслов на книгата, авторката си е поставила за цел да проследи еволюционните процеси в творческия път на Л. Стоянов. Но като очертава полностите на тази еволюция — символизма и социалистическия реализъм, — тя не пропуска да види и онези междинни преходи, когато писателят изгражда редица свои творби върху поетиката на романтизма и на реализма, когато и символистичната образност получава по-друго звучене. А в някои от произведенията му намираме един своеобразен синтез на видения и обобщения, свойствен на различни творчески методи. Такава една хетерогенна образност и идейно-естетическа многопластовост е характерна и за други български писатели от онова поколение, които е трябвало да извървят подобен път на развитие. Несъмнено преходът от символизъм към социалистически реализъм е сложен и противоречив, многоаспектен. А и в много от символистичните творби на някои писатели съглеждаме елементи от по-разнородно естество, които не остават без значение за настъпващата скоро еволюция на постепенно преодоляване на символистичните канони и създаване на творби с по-конкретна, земна образност, способна да изрази съкровени човешки тревоги, хуманистични външения, народностно-демократични по-риви. Нали тук именно се корени и своеобразието на българския символизъм, проекци-

те на което своеобразие Захаржевска се стреми да открие и в редица произведения на Л. Стоянов.

Но главните усилия на авторката са били насочени да очертае етапите на еволюционния процес на поета, белегиста, драматурга, литературния критик и публицист Людмил Стоянов и чрез анализа на конкретни творби да посочи как от абстрактния хуманизъм писателят стига до все по-ясно материалистическо възприемане на света, а по-късно и до марксистко-ленински концепции относно социални и културноисторически процеси, как постепенно са били преодолявани каноните на символизма и се осъзнават все по-стремително, макар и понякога твърде мъчително и не без трагични колизии, ония начала, които извеждат към изкуство житейски осмислено, прогресивно устремено, спомагащо на хората да осъзнаят по-високи народности и хуманистични идеали, да се борят със злото и неправдата в различните им превъплъщения.

И несъмнено в осветляването на подобни сложни и противоречиви процеси в техните конкретни прояви и перспективни тенденции, и то като се изхожда не само от творчеството на писателя, но и от всичко онова, което е давало съдържание и е определяло координатите на тогавашния обществен и духовен живот, се е изисквало и широка историко-литературна култура, и здрави методологически позиции, и верни критико-оценъчни критерии, а и изострен естетически усет. И следва да се признае, че украинската литературоведка се е оказала подготвена за решаването на една такава сложна задача. В книгата ѝ са намерили кога по-пълна и изчерпателна, кога по-бегла трактовка много страни от оная многообразна проблематика, която е свързана както с делото на Л. Стоянов, така и с литературния живот изобщо през първата половина на нашия век. Трудът притежава качества на солидно монографично историко-литературно изследване, изградено на съвременни научни методологически принципи.

Към такива изводи ни насочват и усилията на авторката да осветли в една или друга степен всички ония фактори, предпоставки, компоненти от обективно социално-историческо и културно-естетическо или от субективно индивидуално-психологическо естество, които са участвували в дългия еволюционен и толкова плодотворен процес, извели писателя на най-предните позиции на социалистическата ни литература, на борбата за създаване на един нов свят, изграден на най-високи етични и естетични принципи. И подобно на други изследвачи и тя с основание търси причините за този плодотворен процес на мирогледно и естетическо съзряване в социално-политическата атмосфера на времето, в оная душна буржоазна действителност, която е изпълвала с омерзение и вътрешен протест, с недоволство и светли мечти цялото това поколение писатели, излезли

от недрата на народа, сурово изстрадали всичките недъзи на една загиваща обществена система. Не по-малка е ролята обаче и на националните демократични литературни традиции, на фолклора, които продължавали да звучат в душевността на тия изтерзани люде въпреки илюзията им, че са творили на едно ново изкуство. Цялата им чувствителност и световъзприемане не са могли да не доведат до отдалечаване от символистичната поетика и насочването им към други брегове.

Прави впечатление умението на Захаржевска да вниква в многопластовостта на творби, изградени на пръв поглед върху поетиката на символизма, но подсказващи и за по-други кълнове, за една по-особена художествена палитра у писателя, които особености и го сродяват, и го разграничават от други негови събратя по перо и съдба у нас и в чужбина. Така и на основата на творчеството на Л. Стоянов се правят някои изводи за своеобразието на българския символизъм, чиито най-видни представители винаги са били изпълнени с чисти хуманистични пориви, блязали са се от идеята да решават нравствено-етични задачи с поетиката на символизма, за да осъзнаят по-късно цялата сфимерност на тези свои романтични блянове.

Всичко с подобна широта в очертаване на обществената и духовната атмосфера, в набелязване на тенденциите на литературното ни развитие изобщо се отличават страниците в които се разглежда делото на Л. Стоянов през 20-те години — периода на неговия „идеен прелом, на постепенното му скъсяване със символизма и формирането на революционно-материалистическо мировъзрение“.

С анализа на съответни произведения авторката обосновава, че този прелом се откроява по-бързо и настъпателно в прозата, създавана през онова бурно десетилетие — нещо, което е подчертавано и от други изследователи. Ако в много от стиховете, писани по това време, наблюдаваме все още рецидиви на една отвлечена и стилизирана образност, изпълнени с неясна мисловност и песимистични терзания, то разказите свидетелствуват, че вече е намерена оная проблематика, която ще даде възможност на писателя художествено да осмисли житейски конфликти и човешки драми, психологическо-нравствени тревоги, хуманистични пориви и прозрения. Захаржевска с основание подчертава силната романтическа струя в онова, което Л. Стоянов създава през ония години на преход от символизъм към реализъм. Тази прогресивна романтика, свойствена и за други поети от онова поколение, е обусловена и от все по-тясното му обущане, както с руската художествена класика, чиито романтични произведения особено са го обаявали, така и със стиховете на поети като Брюсов, Блок, М. Рилски и други негови съвременници със сходна творческа съдба.

Конкретните съпоставки и анализи, направени от авторката, ни показват как романтичната образност навлиза все по-нашироко, успоредно с растящото хуманистично звучене в стиховете на поета, с постепенното изменение на тяхната идейно-художествена структура, в която социалното се откроява все по-пълно.

Разбира се, този прелом се чувства много по-силно в белетристиката, в която романтичната и реалистичната образност навлиза все по-решително, характерна и с един своеобразен лиризм. Всичко това придава особено звучене на разказите, писани през 20-те години, които разкази и по композиция, и по използваните стилизо-еизикови средства авторката съпоставя с някои творби на чужди автори. Тези плодотворни мисли би следвало да бъдат по-нашироко и по-обстоятелно развити, за да се утвърди и категорично истината, че преди да усвои идейно-естетическата система на социалистическо-реалистическото изкуство, Л. Стоянов твърде често използва романтичната и реалистичната образност, която се оказва така съзвучна с основната насока на неговото преустройство.

Изобщо заслужават признание усилията на Захаржевска да види това преустройство в различните му аспекти и насоки, своеобразието, което то получава в отделните литературни жанрове — в поезията, в белетристиката, а и в драматургията, — разглеждана за първи път така широко и без предубеждения, каквито понякога се срещат в някои писания.

Към такъв подход тя се придържа и когато в съзвучие с цялостното ни социално-идеологическо и литературно-естетическо развитие — процес, съпроводен и с немалко противоречия, остри спорове, но и с верни прозрения относно същността на марксистко-ленинското учение по въпросите на изкуството, — и у Л. Стоянов настъпват дълбоки обществено-философски и културно-естетически трансформации, за да се утвърди окончателно и безвъзвратно онова, което вече кълнеше в предходните години. Сега именно писателят създава един от най-хубавите си стихове, разкази, повести, един от най-богатите си културно-публицистични и литературно-критически статии, които заслужено му спечелват име на войнстващ писател-антифашист, на непримирим изобличител на реакционното в обществения и духовен живот, в политически домогвания, на искрен радостел на социалистическо-реалистическо изкуство и пламенен пропагандатор на съветската литература и култура, на непримирим борец за всестранно сътрудничество между народите в името на прогреса и мира, против войната. Художественото пресъздаване на един от най-актуалните и събавни социално-политически и нравствено-психологически проблеми в различни литературни жанрове ни дава възможност да почувствуваме дра-

матизма и трагизма на човешката личност, на народните маси, оплетени в мрежата на филлистерството, експлоатирани, унижавани и погубвани от вълчия буржоазен строй, лекомислено изпращани на заклане от жреците на войната. Макар всички тези въпроси да са били подхващани и осветлявани не един път и от българските литературоведи, в книгата на Захаржевска те са намерили една по-системна трактовка, което за съжаление не би могло да се каже за културно-публицистичната и литературно-критическа дейност на писателя, която в ония години е толкова интензивна и плодотворна и заслужава по-аналитично разглеждане. Затова пък, когато се занимава с художествените му произведения в стихове и проза, тя се домогва до много верни наблюдения относно използваната образна система и стилни средства, относно специфичното им социално-хуманистично, нравствено-емоционално звучене. При това тя се спира и на творби, които досега по-рядко са привличали вниманието на изследователите, за да открие в тях интересни черти, прийоми и образи, даващи възможност да узнаем за повече страни от художествената палитра на писателя, да видим как някои стари символистични образи зазвучават по новому и извикват нови емоции и размисли у читателя.

Откроява се и стремежът на авторката при идейно-тематичните и проблемно-философските характеристики да търси съответни корелации и у някои чужди писатели, които в ония години са се вдъхновявали от подобни хуманистични идеали, излизали са глас в защита на прогреса и мира, заклеявали са всяко потисничество, всичко, което е носело страдания и унижения на човешката личност. В тая връзка естествено е било авторката да отдели особено място на благотворната роля, която изигрва общуването на нашия писател с украинската и руската съветска литература, станал и един от нейните равностойни преводачи и пропагандатори. Изнесени са и данни за растящия интерес от страна на съветската културна общественост към българската демократическа и антифашистка литература.

И когато разглежда дейността на Л. Стоянов в условията на социалистическа България, Захаржевска следва все същия подход — наред с по-общите съждения и характеристики намираме и по-детайлни анализи на отделни творби. А това се оказва особено полезно да видим било новото в художествените изяви на писателя и в целия му духовен свят, било в изграждането на образите на лирическите и епическите герои.

Както е известно, в следващото десетилетие в духовно-интелектуалния живот на нашата страна настъпват дълбоки дислокации, започва един непознат преди подема на творческите сили. Л. Стоянов е един от тези, който, закален в предишните схватки с апологетите на буржоазния строй, сега ще

разгърне една още по-интензивна литературно-художествена и културно-публицистична дейност. Бързо и всеотдайно откликва на обществените и културните потребности, характерни за ония преломни, революционни години. В различни в жанрово и тематично отношение писания писателят става изразител на мислите и терзанията, на надеждите и идеалите не само на нашия народ — търгнал по пътя на социализма, — но и на прогресивното човечество, заплашвано отново от призраците на една нова война. В разобличаването и осъждането на всичко регресивно в обществени отношения и политически домогвания, във философски и етични възрения еднакво участвуват и поетът, и белетристът, и публицистът, и литературният критик. Тази многообразна и плодотворна дейност на писателя е синтетично изложена, макар някои моменти да са само маркирани. Но авторката с основание подчертава, че сега писателят се влиява от „кардиналните въпроси на литературния живот: традиции и новаторство, проблемите на творческия метод и на стила на новата литература, взаимодействието между отделните видове изкуства, своеобразието в творческия подход на различните поколения“ и т. н. И твърде уместно е отбелязано, че наред с проблемите на съвременната социалистическа литература писателят все по-трайно се вглежда в литературното наследство — национално и чуждо, особено в руската класика, за да извече поуки и опит за по-нататъшното възможване на творческата мисъл.

Във явна насока са очертани особено стите на романите, които излизат през този период, особено на тези с автобиографичен характер, където отново ярко се откроява активният хуманизъм на писателя, умението му да съчетава вълнуващи лирически монологии-изповеди със страстни публицистични диалози, да ни сродява със съкровени мисли, чувства, преживявания, наложени от времето, с верни психологически наблюдения и социално-философски обобщения. Тематиката за войната и мира, занимавала десетилетия наред писателя-хуманист, сега получава нова идейно-философска и нравствено-психологическа трактовка.

Не може да не бъде високо оценен стремежът на авторката богато да документира своите съждения и изводи, използвайки както лични признания на писателя, така и свидетелства от най-разнородно естество. Тя добросъвестно е проучила и всичко писано за Л. Стоянов от наши и чужди литературоведи, опира се на техни трактовки, а нерядко взема и критическо отношение към съждения и преценки, които намира за необосновани. Трудът издава и една широка освеломеност върху цялостната българска действителност, върху социално-политически събития и литературни явления, върху процеси и тенденции, които са давали съдържание на националния ни живот през първата поло-

страдал твърде много — пише френският биограф, — затова му е бил спестен този последен удар. Той почина, без да получи отговор на тревожните въпроси, които беше отправил към сина си, чието отсъствие го беше измъчвало толкова дълго време: „Ще те видя ли аз? и как? Но кога? аз, мъртъв или не /Ето моя завет:/ Имай страх от бога, не мрази никого и носи достойно твоят им/ Което бе според писаните закони носено.“

Поклонниците и читателите на Верлен ще бъдат всякак задовъдени и признателни на Пиер Петифис за неговия написан с преклонение пред Верленовата памет биографичен очерк за поета, когото видният аргентински поет и критик Хорхе Луис Борхес поставя със суверенно право на най-висок пиедестал.

Книгата на Пиер Петифис се чете с най-голямо удовлетворение, защото в разгърнатата гама на прилуките в бедствения живот на Верлен фактите, които френският изследовател изнася и тълкува, очертават особено живо човешката личност на поета, която греє с вътрешно озарение. Много са тъжните страници, които Пиер Петифис ни разказва за живота на поета, в който активно участие има Артюр Рембо, „младият демон от Шарвил“, когото Верлен искаше да възпрепятства да го последва в Париж, където се надяваше да се помири с жена си и да поднови съвместния им живот.

Произшествията и анекдотите, свързани с неповторимото „бохемство“ на „бедния Лелиан“, внасят нова окраска в живота на Верлен, над когото блестящ ореолът на истинска поетическа слава, „слава, която ще бъде вечна“, както убедително пише биографът Пиер Петифис. Съвкупността на анекдотите, които френският автор вилита в живописната биография на поета, й придават необикновена изразителност и я правят по-увлекателна от приключески роман. Вълнуващи са фактите, които Пиер Петифис привежда в редица страници на своето ярко изложение, отразяващи покъртителната съдба на големия и неповторим поет, който издигна френския стих на недосегаема висота, но стигна в последните години на своя неравен живот, болен и без средства, до просяк, за което пише неговият френски биограф, който ни разказва следното: „През есента на 1895 г. Верлен се появи за съвсем кратки разходки в Латинския квартал. Тези появявания на поета ще оставят един ненакърним спомен у всички, които го бяха видели. Както някога в Кулом, появява Пиер Петифис, той будеше с присъствието си адмирация и страх. Хората се спираха, за да го видят, защото представляваше необикновено зрелище.“ Андре Жид — прибавя биографът на поета — пише: „Като пииян Верлен беше страшен.“ Той разказва, че го видял един ден, облегнат на една стена, и в същото време близък поток отнася падналата му във водата шапка, а група момчета, наблюдавайки произшествието, отправяли с присмех оскърбителни думи към зло-

получния поет. Именитият в нашата съвременност френски поет и есеист Пол Валери, който в 1895 г. е бил на двадесет и четири години, разказва в една от книгите си под общия наслов „Вариете“ следното: „Виждах Верлен поет всеки ден да минава, излизайки от своето странно жилище (antre grotesque), да се запътва, размахвайки ръце, към някоя естива кръчма на рела на Политехниката. Този прокълнат, този благословен човек удрише земята, накуцващ, с тежкия бастун на скитниците и инвалидите. Жалък, но с пламък в скритите си под рунтавите вежди очи, той учудваше хората на улицата с бруталната си величественост и с блясъка на изумителната си реч. Под мишница с приятели, облегнат на ръката на някоя жена, той разговаряше, чукайки по улицните плочи, с придружаващите го, внимателно вслушани в думите му. Спираше се отведижд навремени, яростно запленен от пълнотата на изречената псувня. Сетне спорът стихваше. Верлен с хората си се отдалечаваше посредством досадното тропане на дървени обувки и тежки бастуни, проявявайки особен гняв, който се сменяше понякога, като по чудо, с един почти чист, детски смях.“

Високото качество на книгата, която Пиер Петифис ни е дал върху Верлен, в сравнение с други досегашни съчинения върху „бедния Лелиан“ е на първо място в точното, критическо проверено изложение на богатия фактологичен материал, в събирането и разполагането на който авторът е бил подпомогнат до голяма степен от усърдието, с което той бе подготвил един свой по-раншен труд, изискващ сродна документация — върху Верленовия приятел и спътник в един от най-творческите му периоди — Артюр Рембо. В живота на двамата гениални поети има много — и при това фатални пресечни точки, върху които се изгражда един гризлив анализ на фактите. Забележителен момент в дружбата на двамата познати, който решително отбелязват всички Верленови биографи, е изстрелът, който „бедният Лелиан“ насочва срещу Рембо при пребиваването им в белгийската столица, защото последният поискал да го изостави. Известна е историята на този злополучен изстрел, заради който Верлен е изпатен в затвора. Биографът Пиер Петифис описва подробно произшествието, между другото и обръщението на Верлен към ВикторЮго да се застъпи пред надлежните административни власти за освобождаването му от затвора. С много истини и полустини е изпълнена историята около съжителството на двамата поети. Сериозното и комичното, върното и измисленото изграждат един такъв текст, който не може да се чете равнодушно, текст, който отразява странните лъкатушения на Верленовия път в живота. Неволно изпитвам увлечението да прошаря настоящия текст с някои от обичайните за Верлен своеобразни постъпки, които и размиват, и будят съжаление. На

с. 342 биографът Пиер Петифис разказва: „Много наскоро, след като е срещнал Верлен, последният поканва в уговорен час на обед Леон Блоа (съвременен тогава памфлетист и поет — Н. Д.). Блоа се явява в установения час в жилището на поета. Понеже никой не отговорил на почукването върху вратата, която била полуоткритата, Блоа влязъл безшумно и видял Верлен спящ върху леглото. Гостът посегнал тихо към един стол и в момента, когато бил обърнат с гръб, пробудилът се Верлен му стоварва по шията и по гърба множество юмруци. Свят под нападението, гостът успял да хвърли срещу нападателя си една ваза с вода, преди да се измъкне, уплашен. Никакво обяснение не последвало между двамата. Верлен е бил навярно пиян и нападението му ще да е било отговор на една дълго време спотаена омраза. Впоследствие Леон Блоа казваше: „Ще говоря за Верлен само пред смъртния му одър!“ Все във връзка с тази случка биографът добавя: „Един ден Верлен съглежда Леон Блоа на терасата на кафе „Франсоа I“ в компания с художника Анри дьо Гру. Машинално Леон Блоа свалил шапка. — „За какво ме поздравявате Вие — изкрещява Верлен вбесен. Блоа не отвърнал, но навеждайки се към приятеля си, промълвил: „За мъртвите само почест...“

Подобни кратки остроумни реплики из-

пъстрят биографичната книга на френския автор и внасят живост, оцветявайки стилистично разказа на Пиер Петифис, в перипетииите на който се преплитат и творчески оценки за необикновеното дело на този — по думите на Пол Валери — „бунтовен и често пиян „клошар“ (бездомен скитник из парижките подземия и мансарди — Н. Д.). брат в мизерията на Франсоа Вийон и постоянен клиент на задимените „таверни“ в парижкия квартал Сент-Женевиев.

Като завършвам прочита на внушителната по обем (над 500 големи страници) биография на Верлен, този „принц на поетите“ по еднородното признание на неговите съвременници, склонен съм да приподрека казаното от един критик (Пиер-Оливие Валсер) за тази най-нова биография на поета, а именно: „Когато човек знае всичко за Рембо, знае почти всичко и за Верлен“, до такава степен животът на двамата поети е изразил „паралелизъм“. „С голяма яснота, при великолепно познаване на епохата, опрян на безпогрешна документация, пише Пиер-Оливие Валсер в критическата си статия за новата Верленова биография от Пиер Петифис, френският есеист е описал особено живо и пластично необикновения и покъртителен живот на „бедния Лелиан“.“

Николай Дончев

SOMMAIRE

Le centenaire de la mort de Karl Marx

Ivan Granitzki — Karl Marx et la critique littéraire	3
Vélizar Iliev — Engels et Lessing	16

Ludmila Stoianova — Le diabolisme bulgare. Traits de sa poétique	34
Annani Stoinev — Ilya Bechkov. Pensées sur la morale et l'art	53
Marguerite Bradistilova — Les recherches du genre dans les dialogues de la Renaissance	72
Pètr Kolédarov — Quand et pourquoi Dimitri Chomatian a écrit la brève „Vie“ de Clément d'Ochrid?	89
Guéorgui Pentchev — L'homme et le monde dans le nouveau roman soviétique	101
Youri Borev (URSS) — Le problème des origines de la littérature et de l'art	115

Communications scientifiques

Ekatérina Ivanova — Dimitre Dimov et „Le Jardin des Supplices“ d'Octave Mirbeau	
Katia Popova — La revue „Mascarad“	130
Laura Baz-Fotiade, Strahil Popov — Une nouvelle rencontre fructueuse entre les savants bulgares et les savants roumains	137
	151

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de France et du Canada	157
---	-----

Revue

Radoslav Radev — „Necho Bontchev, critique et traducteur“, par Ivan Sestrimski	162
Guéorgui Dimov — „Ludmil Stoianov. Du symbolisme au réalisme socialiste“, par V. A. Zakharjevskia (en russe)	164
Nicolai Dontchev — „Verlaine“, par Pierre Petitfils	169

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1983
с/о Jusaator, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 3. II. 1983 г.

Подписана за печат на 27. V. 1983 г.

Печатни коли 10,75

Издателски коли 13,93

Тираж 1650

Формат 70/100/16

Годишен абонамент 12 лв.

Изд. индекс 9183

Отделна книжка 1, 30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка № 188