

82
ПАИД
III 87

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
·КИРИЛ
И МЕТОДИЙ·

1976 - 77 год.

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
·CYRILLE
ET METHODE·
DE
V.TIRNOVO

ГОДИНА 1978



ТОМ XIII КН.

Книгата трябва да се върне не по-късно
от посочения тук срок

Датник (за всички месови библиотеки)

290/78-32 000 х 00 - ОПК 0,30 лв.

Стер. 109-гд-ш

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
«КИРИЛ
И, МЕТОДИЙ»

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
CYRILLE
ET METHODE
DE
V. TIRNOVO

TOME XIII, LIVRE 1
FACULTE PHILOGIQUE
ANNEE 1977 - 1978

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
·КИРИЛ
И МЕТОДИЙ·

АВТОРСКО ПРАВО
ОПАЗВА СЕ

ТОМ XIII, КНИГА 1
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ГОДИНА 1977 - 1978

82

ПАИБ

III 87

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Доц. Никола Георгиев /отговорен редактор/
Доц. Георги Данчев
Доц. Михаил Михайлов
Гл.асистент Страхил Попов /секретар/

12084 / 1048
ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
ГР. В. ТЪРНОВО ДП

Редактор Румяна Узунова

Худ. редактор Таня Николова

Техн. редактор Т. Хаджииванова

Коректор В. Шокова

Дадена за набор на 20.II. 1978 г. Подписана за печат на
29.VI.1978 г. Излязла от печат на 30.VII.1978 г.

Печ. коли 18. Изд. коли . 18 . Лит. гр. III-8 Пор. 129
Формат 16/60/90 Тираж 530 Изд. № 23627 Цена 2.01 лв.

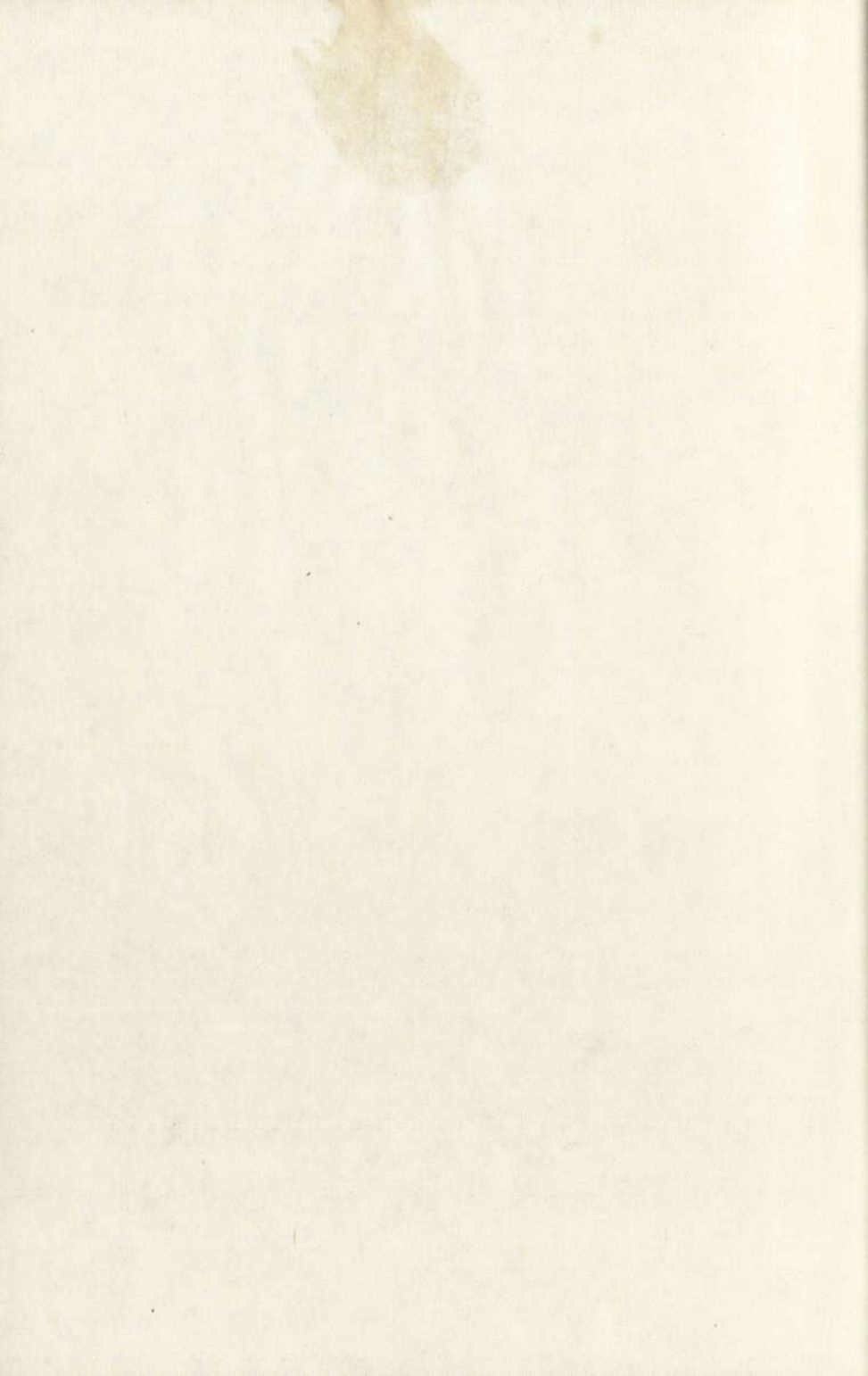
КОД 02 9535322432
5052-2-78

Държавна печатница "В. Андреев" - Перник

Индекс 82/05/

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Георги Данчев. Агиографско-реторически произведения на Димитър Кантакузин.....	9
2. Никола Г. Николов. Художествени особености на трагедията "Иванку" убийца на Асена I".....	59
3. Ангел Анчев. Емилиян Станев и руският роман.....	95
4. Иван Радев. Етюд върху творчеството на Пенчо Славейков.....	155
5. Диана Дамянова. О комическом как эстетической категории и о некоторых особенностях комического у Чехова... 203	203
6. Гено Генов. Характери и обстоятелства в романтичките драми на Виктор Юго.....	241



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том XIII

Филологически факултет

1976/1977

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "CYRILLE ET METHODE"
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XIII

Faculté philologique

1976/1977

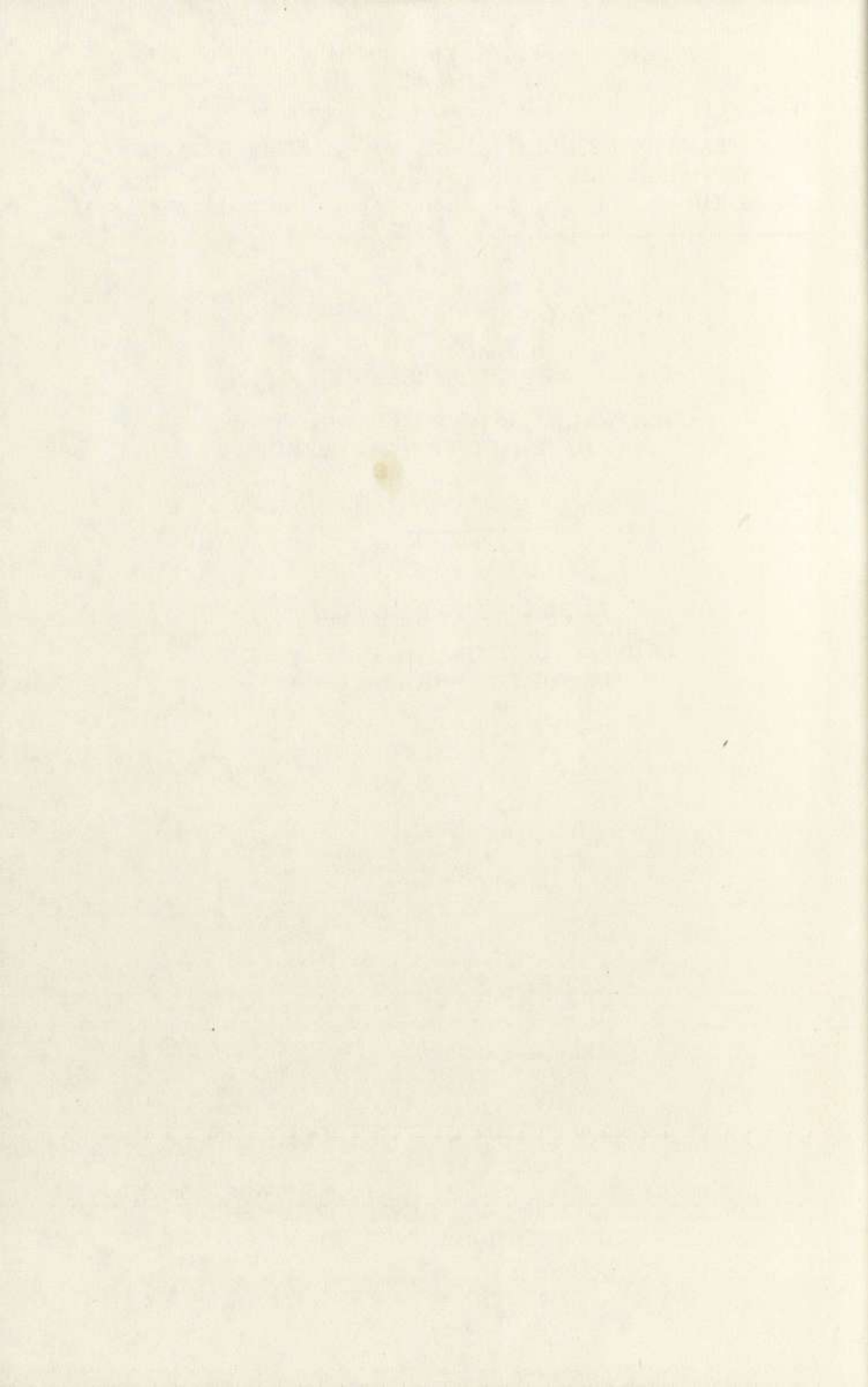
ГЕОРГИ ДАНЧЕВ

АГИОГРАФСКО-РЕТОРИЧЕСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
НА ДИМИТЪР КАНТАКУЗИН

GUEORGUI DANTCHEV

ŒUVRES HAGIOGRAPHICO-RETHORIQUES
DE DIMITAR CANTACUZENE

София, 1978



АГИОГРАФСКО-РЕТОРИЧЕСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ДИМИТЪР КАНТАКУЗИН

В историята на старата българска литература Димитър Кантакузин е известен не само като поет, но и като създател на жития и похвални слова. В същност проявите му като житиеписец осъществяват в неговото творчество най-пряка тематична връзка с българската действителност и продължават идейно-художествените търсения на писателите от Търновската книжовна школа. Ако трябва да посочим най-българското по тематика Кантакузиново произведение, с проблеми, почерпани от живота на българите през XV в., то ще го открием тъкмо в тази група негови творби, включваща "Житие с малка похвала на Иван Рилски", "Похвално слово за Димитър Солунски" и "Похвално слово за Николай Мирликийски".

Между тия три произведения независимо от техните жанрови различия /не случайно още в заглавията едното е посочено като житие, а другите две като похвални слова/ съществува известна типологична близост. Житието, посветено на рилския светец, наподобява твърде много и по своя строеж, и по художественото си осъществяване похвалните слова. То е наситено с подчертана лиричност и с патетични похвали по адрес на героя. Както сам подчертава още в уводните пасажии, Димитър Кантакузин няма намерение да разказва подробно за живота на Иван Рилски, т.е. да му пише пространно житие, а само накратко ще се спре на някои моменти от неговата жизнена съдба: "не бѣоугодное того по лѣпотѣ повѣдающе житіе, нъ ѿ чести нѣкыи^х ꙗже того прикасающе се".¹ Тези думи са извънредно показателни за разбиранията на автора относно жанровите особености на творбата му. В същност още в заглавието той не само подчертава, че тя ще бъде посветена "с житіи изложителное въ тратцѣ", но ще бъде при-

¹ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, Годишник на Софийския университет, Историко-филологически факултет, кн. XXXII, София, 1936, с. 87.

дружена "съ похвалою малою".² И наистина при написването на произведението си Димитър Кантакузин е твърде щедър на умело построени похвали, които му придават подчертано лирично звучене. По художественото осъществяване, по своята форма, както и по характерните особености на съдържанието си, Кантакузиновото житие на Иван Рилски се доближава чувствително до похвалните слова. Фактът, че в него е отделено място на някои моменти от биографията на героя, оправдава наслова. По характер и смисъл обаче то се доближава твърде много до традициите в областта на похвалните слова, създадени в нашата литература от Евтимий Търновски и продължени по-късно блестящо от Григорий Цамблак в най-значителните му творби.³

Вероятно тези особености са повлияли някога на В. Сл. Киселков, който, без да знае, че Димитър Кантакузин е автор и на две похвални слова, констатира следното: "В същност това житие представлява оригинално и хубаво написано за времето си похвално слово."⁴

Сега, след като са ни известни и споменатите Кантакузинови похвални слова за Димитър Солунски и Николай Мирликийски и направим съпоставка между тях и житието на Иван Рилски, откриваме съществуващата голяма близост. Разбира се, житието притежава някои особености, които го отличават от похвалните слова. Но независимо от това близостта между трите произведения е налице и тя дава основание да бъдат изяснени техните идейно-художествени особености заедно.

В сравнение с "Молитва към Богородица" агиографско-реторическите произведения на Димитър Кантакузин почти не са били обект на специални научни изследвания. Особено изключение не прави дори и "Житие с малка похвала на Иван Рилски", макар че то е известно на науката сравнително отдавна. За съществуването му у нас съобщава още в началото на двадесетия век Димитър Маринов, когато бе отпечатан за пръв път

² Пак там, с. 86.

³ Пеньо Русев, Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев, Похвално слово за Евтимий Търновски от Григорий Цамблак, София, 1971, с. 7 - 53.

⁴ В. Сл. Киселков, Проуки и очертания по старобългарска литература, София, 1956, с. 330.

неговият текст заедно с Кантакузиновата богородична молитва по Рилския препис.⁵ Тази публикация има редица недостатъци - неточности и съкращения - и не може да служи за текстологични наблюдения. Тя отстъпва на по-късно отпечатания от Йордан Иванов текст на житието по същия негов препис, намиращ се в Рилския панегирик от 1479 г. на Владислав Граматик.⁶ Необходимо е да се посочи обаче, че и двете публикации на нашите учени са придружени от няколко твърде бегли бележки за произведението. В тях са засегнати само отделни проблеми, без да се навлиза в идейно-художествените особености на житието. То е удостоено с малко по-голямо внимание в отделните очерци за Димитър Кантакузин, публикувани в общите курсове по история на старата българска литература.⁷ Но и в тях поради очерковия им характер са останали неизяснени, а дори и недокоснати редица проблеми.

В науката се заговори за Кантакузиновите похвални слова през последните 3 - 4 десетилетия, тъй като сравнително късно стана известно тяхното съществуване. Едва през 1936 г. В. Джорович съобщи, че е попаднал на едно непознато дотогава произведение на Димитър Кантакузин - "Похвално слово за Димитър Солунски", поместено в старославянски ръкопис от XV - XVI в., някогашно притежание на манастира "Св. Никола" край Бяло поле в Югославия.⁸ След известно време за него спомена и Дж. Сп. Радојичич⁹, а през 1952 г. той съобщи, че то се намира и във втори препис в панегирик от нача-

⁵ Димитър Маринов, Димитри Кантакузин, Сб. НУНК, кн. XVIII, София, 1901, с. 76.

⁶ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 86 - 102.

⁷ Петър Динеков, Стара българска литература, ч. II, София, 1953, с. 133 - 134; В. Сл. Киселков, Проуки и очерци по старобългарска литература, с. 330 - 332; Б. Ст. Ангелов, История на българската литература, т. I, София, 1962, с. 374 - 376.

⁸ В. Джорович, Прилози за нашу стару књижевност и историју, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, Књ . I, Скопље, 1936, с. 86 - 87.

⁹ Ж. Сп. Радојичич, Старе српске книжевници XIV - XVII века, Београд, 1942, с. 37 - 38.

лото на XVII в., пазен в книгохранилището на Хилендарския манастир под № 440.¹⁰

Доскоро това слово за Димитър Солунски беше известно само по библиографски данни. Споменавано и в изследванията на българските учени Иван Дуйчев¹¹ и В. Сл. Киселков¹², едва през 1959 г. то беше публикувано от Б. Ст. Ангелов.¹³ С тази публикация се направи достояние на учените-медиевисти съдържанието на словото и преписът, намиращ се в Югославия. Снимките на ръкописа, от който Б. Ст. Ангелов печата текста, на места са били твърде бледи, както сам съобщава това,¹⁴ и поради тази причина той не навсякъде е добре разчетен. В същност на около 20 места в словото са останали неразчетени думи и изрази. Тези бели места, означени с точки в публикувания текст, затрудняват работата и на изследвача, и на обикновения читател, любител на съчинения от нашата стара литература. Това обстоятелство предполагаше едно ново издание на словото на същия ръкопис по хилендарския или евентуално по някой новооткрит препис. И това наистина се осъществи през последните години.

Интерес към "Похвално слово за Димитър Солунски" прояви напоследък и гръцкият литературен историк Емил Тахиаос, който през 1970 г. публикува втори известен негов препис, пазен в Хилендарския манастир.¹⁵ Тази публикация, направена заедно с публикацията на Кантакузиновото "Послание до доместик Исая", представлява ценен принос в проучването на литературното наследство на видния писател.

¹⁰ Ж. Сп. Радојичић, Старе српске повеле и рукописне књиге у Хиландару, Архивист, II, Београд, 1952, св. 2, с. 66.

¹¹ Ив. Дуйчев, Естествознанието в средновековна България, Сборник от исторически извори, София, 1954, с. 377.

¹² В. Сл. Киселков, Пресуди и очерти по старобългарска литература, с. 328.

¹³ Б. Ст. Ангелов, Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, Известия на Института за българска литература, кн. VIII, 1959, с. 265-273.

¹⁴ Пак там, с. 267.

¹⁵ Antoine-Emile Tachiaos, Nouvelles considérations sur l'œuvre littéraire de Démétrius Cantacuzène, Cyrillomethodianum, Thessalonik, 1971, с. 152 - 159.

Наскоро, по време на научна командировка в Съветския съюз, открих в ръкописния отдел на Държавната публична библиотека "М.Е.Салтиков-Шчеприн", Ленинград, един нов и неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски" от Димитър Кантакузин.¹⁶ Ръкописът е четлив и позволява пълно и точно разчитане на целия текст, включително и на неразчетените места в публикувания у нас текст на словото. Освен това този ленинградски препис /XV в./ е по-стар от югославския /XV - XVI в./ - публикуван от Б. Ст. Ангелов, както и от споменатия от Дж. Сп. Радойичич и издаден в Гърция от Емил Тахиаос хилендарски препис на словото /XVII в./. Всички тия обстоятелства ми дадоха основание да го подготвя за печат и го публикувам през 1972 г.¹⁷

В момента и трите известни досега преписа на "Похвално слово за Димитър Солунски" от Димитър Кантакузин са публикувани - факт, който не се среща често в историята на старата българска литература.

Другото Кантакузиново похвално слово, посветено на Николай Мирликийски, е известно само в един препис. Единствената досега публикация на текста му¹⁸ дава ограничена представа за особеностите на произведението, тъй като в същност това е само малка част от него, само началото му. Усилията, които положих по време на работата ми в различни български, съветски и югославски книгохранилища да открия някой негов цялостен препис, за съжаление поне досега не се увенчаха с успех.

Чрез агиографско-реторическите си произведения, както бе споменато, Димитър Кантакузин осъществява пряка тематична връзка с литературното наследство на Търновската книжовна школа. Като избира най-известния български светец за герой на своето "Житие с малка похвала на Иван Рилски",

¹⁶ Фонд Вяз. № Q 279, л. 161-а - 175-б. ГПБ, Ленинград. Бж.: Г. С. Шереметев, Описание рукописей князя Павла Петровича Вяземского, Санкт-Петербург, 1902, с. 461.

¹⁷ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски" от Димитър Кантакузин, Известия на Института за литература, кн. XXI, 1972, с. 67 - 78.

¹⁸ Б. Ст. Ангелов. Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 265 - 273.

той се нарежда непосредствено след последния търновски патриарх, автор на забележителна агиографска творба за светеца. В сред творците, проявили през вековете интерес към личността и делото на Иван Рилски, има и други писатели, гърци по народност /Георги Скилица и неизвестния автор на гръцкото житие на светеца/. Но в случая връзката между Кантакузиновото и Евтимиевото житие на Иван Рилски е най-очевидна. Сравненията показват, че Димитър Кантакузин е познавал по-рано създадените произведения за своя герой. Оказва се, че той "... умело използвал предишните житиенписни творби, най-вече житията на Евтимий и Георги Скилица"¹⁹. В случая става дума както за творческото използване на отделни биографични вести от тези жития, така и за някои художествено-творчески влияния.

За тематична връзка с книжовната практика на Търновската книжовна школа говори и "Похвално слово за Димитър Солунски." Както е известно, за този популярен в българските, а и изобщо в славянските земи светец е написал похвално слово и Григорий Цамблак. Не е случаен фактът, че неизвестният преписвач на третия, в същност най-стария препис на Кантакузиното слово за Димитър Солунски го преписва заедно с Цамблаковото похвално слово за същия светец.²⁰ Не е излишно тук да се припомни и изводът на Б. Ст. Ангелов, че Кантакузиновото "Похвално слово за Димитър Солунски продължава традицията на Кирил Философ, Климент Охридски и Григорий Цамблак, които прославят този светец като тясно свързан със славяните и с град Солун"²¹.

Преди да се спра на художествените жанрово-композиционни особености, както и на идеите, изпълтени с подчертано майсторство в агиографско-реторическите произведения на Димитър Кантакузин, искам да изясня и някои други въпроси, свързани с времето на създаването им, с причините и конкретните поводи за написването им, с мястото на тяхното произнасяне и др. Това се налага преди всичко поради обстоя-

¹⁹ Б. Ст. Ангелов, Димитър Кантакузин, История на българската литература, т. I, с. 374.

²⁰ Фонд Вяз. № Q 279, ГПБ, Ленинград.

²¹ Б. Ст. Ангелов, Димитър Кантакузин, История на българската литература, т. I, с. 374.

телството, че за някои от разглежданите Кантакузинови произведения тези въпроси изобщо не са поставени в научните изследвания досега.

Кога са написани агиографско-реторическите произведения на Димитър Кантакузин?

Необходимо е веднага да изтъкна, че извън техните преписи не са запазени и открити, ако са съществували, разбира се, сведения относно времето на създаването им. Но и в самите им текстове с малки изключения липсват макар и далечни указания в тази насока. Следователно, за да се даде поне относително задоволителен отговор на поставения въпрос, трябва да се потърсят съображения и мотиви, продиктувани от факти по-странични, но с изявено отношение към него. Разбира се, в случая са възможни само предположения, и то не-адресирани към конкретна дата и година.

С най-голяма сигурност може да се доближим до времето на създаването на "Житие с малка похвала на Иван Рилски", тъй като то е написано във връзка с конкретни исторически събития – възстановяването на Рилския манастир през 60-те години на XV в. и пренасянето мощите на Иван Рилски от Търново в Рила през 1469 г. Другата Кантакузинова творба "Служба на Иван Рилски" е създадена в пряка връзка с това пренасяне. За нея може да се твърди, че е написана и изпълнена в деня на тържествения празник в Рилския манастир. За житието с такава точност нищо определено не е казано. Някои пасажи от него ни насочват към извода, че то е написано, след като мощите вече са пренесени – с цел да се произнася в деня на ежегодните тържества, организирани в чест на светеца. Димитър Кантакузин сам споменава за това, говорейки за нуждата от подобни тържества, когато хората спират под крайпътната сянка, за да си отдъхнат от тежестите на житейския път: "Ново ннѣ просѣвшае цркви въ послѣднѣаа сѣа и въ юньць оуже постиг'шаа врѣмена, възрашеніе^М мошеи блженнаго Іоанна Рылскаго стѣтилника свѣтлѣише тръжѣство..."²²

Друга опорна точка, която спомага за доближаване до отговора на поставения въпрос, е наличието на най-стария датиран препис на житието, поместен в сборника на Владислав Граматик от 1479 г. Като се имат пред вид събитията от

²² Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 87.

1469 г., намерили отражение в него, както и годината на този препис, се стига до категоричния извод, че то е написано в десетилетието между 1469 - 1479 година.

Някои наши изследвачи правят опит да се доближат още повече до годината на създаването на житието, като се съобразяват с факта, че то не е поместено в другия сборник на Владислав Граматик от 1473 г. По силата на тези съображения В. Сл. Киселков пише: "Във всеки случай трябва да считаме за сигурно, че житието е било написано и може би произнесено от манастирския амвон между 1474 и 1478 г. До този извод би дошъл всеки, който вземе под внимание факта, че житието е поместено във Владиславовия сборник от 1479 г., а не в сборника от 1473 г. Ако съставителят му Димитър Кантакузин го беше приготвил преди 1473 г., то сигурно щеше да бъде поместено от Владислава Граматик в сборника му от тази година."²³ Подобно становище поддържа и Б. Ст. Ангелов: "Сигурни вести за временатаписването на житието няма /вероятно между 1473 - 1478 г./."²⁴

Наличието на Владиславовия сборник от 1473 г., както и взаимоотношенията между Димитър Кантакузин и Владислав Граматик, довели до създаването на другия Владиславов сборник от 1469 г., наистина предполагат поместването на Кантакузиновото житие на Иван Рилски в него, ако последното е било създадено дотогава. Но в случая трябва да се съобразим и с характера и съдържанието на сборника от 1473 г. Съставен предимно от проповеди и слова на Йоан Златоуст, този сборник има подчертан проповеднически облик. Една голяма част от него обхваща Златоустовата книга "Андриант", поради което и някои изследвачи наричат със същото име този Владиславов сборник.²⁵ От включените в него 31 произведения 26 са на Йоан Златоуст, а останалите 5 на Ефрем Сирин, Василий Велики, Анастасий Синайски и Теодор Андидски - и всичките имат проповеднически и поучителен характер. Без-

²³ В. С. Киселков, Проуки и очерти по старобългарска литература, с. 331.

²⁴ Б. Ст. Ангелов, Димитър Кантакузин, История на българската литература, т. I, с. 375.

²⁵ Вж. Георги Данчев, Владислав Граматик, София, 1969, с. 58-65.

спорно уменият съставител на сборници Владислав Граматик въпреки добрите си чувства и нескривана признателност към Димитър Кантакузин се е съобразил с характера и предназначението на сборника си от 1473 г. и не е поместил неговото житие на Иван Рилски, дори то да е било вече написано и това да му е било известно. Поради същите обясними причини Владислав Граматик не включва в този си сборник и редица други произведения, за които със сигурност знаем, че са му познати и преди това, тъй като ги е поместил в своите сборници от 1456 и 1469 г. От друга страна, нека не се забравя, че от определени съображения Владислав Граматик помещава в сборника си "Андрианти" само някои от проповедите и словата, включени преди това в сборника му от 1469 г.²⁶ Следователно фактът, че Кантакузиновото житие на Иван Рилски не е поместено във Владиславовия сборник от 1473 г., не може да бъде доказателство, че то е създадено обезателно след тази година. Неговото написване е възможно и преди 1473 г., но поради характера на сборника "Андрианти" то не е поместено в него. Не е изключена, разбира се, и възможността житието да е сътворено наскоро след събитията от паметната година на пренасяне на мощите. Като попушам това, не изключвам и възможността то да е написано във време, по-близо до друг повод - съставянето на Рилския панегирик от 1479 г. Тъкмо затова считам, че годината на създаването на "Житие с малка похвала на Иван Рилски" се намира в границите на десетилетието 1469 - 1479 г.

По-трудно е да се изкажат предположения за времето на написване на Кантакузиновите похвални слова за Димитър Солунски и Николай Мирликийски. При тях липсва някаква причинна зависимост от конкретно установени дати и събития, свързани по един или друг начин със създаването им. Тук трябва да се съобразим главно с подчертаното писателско майсторство, проявено от Кантакузин, което ни навежда на мисъл-

²⁶ Касае се за седем произведения, които Владислав Граматик преписва от Загребския си сборник от 1469 г. в сборника от 1473 г. Три от тях са слова на Йоан Златоуст, две проповеди на Анастасий Синайски, едно слово на Ефрем Сирийски и една беседа на Василий Велики. По своя характер тия творби са близки до Златоустовия сборник "Андрианти".

12084/1988

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА

гр. В. ТЪРНОВО ДД

та, че те са създадени в годините на зряла творческа възраст заедно с останалите досега разглеждани творби - около и след 1469 г. Фактът, че тези две Кантакузинови похвални слова не са поместени във Владиславовия сборник от 1473 г., чийто характер бе вече отбелязан, не дава основание да се счита, че те не са били сътворени преди тази година. Но следващият установен факт, тяхното отсъствие в Рилския панегирик от 1479 г., където има и редица други подобни творби, ни кара да предполагаме, че са написани след неговото съставяне. Нека не забравяме, че сред 111-те различни съчинения, включени в него, се срещат и много похвални слова.²⁷ Следователно не съществува причина от жанров характер, която да е попречила на Кантакузиновия приятел и почитател да включи неговите похвални слова в този си панегирик. Освен това съставът на авторите, както и характерът на тези 111 съчинения, е твърде пъстр и също не пречи на едно по-пълно представяне на Кантакузиновото творчество. Редом с най-авторитетните и често преписвани византийски писатели²⁸ тук са представени и Евтимий Търновски, Григорий Цамблак, Йоасаф Бдински, Димитър Кантакузин и др. Включването на Кантакузиновото "Житие с малка похвала на Иван Рилски" в този сборник предполага представянето на писателя и с други негови творби, както това е направено при Евтимий Търновски, от когото са поместени 6 произведения. Съществува и едно друго обстоятелство, което още по-настойчиво е налагало включването на Кантакузиновото похвално слово за Димитър Солунски в Рилския панегирик от 1479 г., ако, разбира се, вече е било написано.

Между разнообразните в жанрово отношение произведения, посветени на различните светци, Владислав Граматик предвиж-

²⁷ Между по-известните похвални слова, поместени в Рилския панегирик от 1479 г., ще споменем: Похвално слово за Кирил и Методий, Похвално слово за Константин и Елена, Похвално слово за великомъченица Неделя от Евтимий Търновски, Похвално слово за Филотея от Йоасаф Бдински и др.

²⁸ Йоан Златоуст, Григорий Богослов, Василий Велики, Йоан Дамаскин, Ефрем Сирин, Андрей Критски, Кирил Александрийски, патриарх Герман и др.

да в сборника си и няколко произведения за Димитър Солунски /мъчение и слово от неизвестни автори, беседа от солунския архиепископ Григорий, сказание за чудесата на светеца от солунския хартофилакс Йоан Ставракий и похвално слово от Григорий Цамблак/.²⁹ Ако Кантакузиновото "Похвално слово за Димитър Солунски" вече е съществувало и Владислав Граматик е знаел това, той би го поместил в панегирика си. А като се имат пред вид близките отношения между двамата книжовници, установени и реализирани на основата на общи книжовни интереси, не може да се допусне, че словото е било написано, без това да е известно на Владислав Граматик. Поместването на няколко съчинения за Димитър Солунски в панегирика не изключва преписването и на още едно съчинение за него. В този си сборник той нерядко помества за празниците на съответните светци по няколко съчинения: За Иван Рилски - 3 /от Евтимий Търновски, от Димитър Кантакузин и от Владислав Граматик/; за Константин-Кирил Философ - 2 произведения /житие и похвално слово/; за Йоан Богослов - 3 похвални слова /от Йоан Златоуст, от константинополския архиепископ Прокл и от Кирил Александрийски/ и др.³⁰ Следователно, ако Владислав Граматик беше поместил Кантакузиновото "Похвално слово за Димитър Солунски", това щеше да бъде още една проява на следваните от него принципи при създаването на Панегирика. Всички тези факти и съображения водят до извода, че Кантакузиновите похвални слова за Димитър Солунски и за Николай Мирликийски са написани след 1479 г.

Какви са причините и конкретните поводи за създаването на агиографско-реторическите съчинения на Димитър Кантакузин?

Култът към тримата източноправославни светци /Иван Рил-

29 Рък. № 4/8/61, Панегирик от 1479 г. Вж. Е. Спространов, Опис на ръкописите в библиотеката при Рилския манастир, София, 1902, с. 110.

³⁰ В Рилския панегирик на Владислав Граматик са поместени по няколко произведения за празниците на Исус Христос, Богородица, Йоан Кръстител, 40-те мъченици, св. Георги; Петър Атонски, апостолите Петър и Павел, Иван Рилски и др.

ски, Димитър Солунски и Николай Мирликийски/ е широко разпространен в земите на българи и сърби. Безспорно първопричината за създаване на творби, прославящи живота и делата им, трябва да дирим в нуждата от произведения за утвърждаване на култа към тях. Тази нужда очевидно е осъзната и от Димитър Кантакузин.

За написване на житието на Иван Рилски съществува, както вече бе изтъкнато, и конкретен повод - възстановяването на Рилския манастир и връщането на мощите на патрона му в него. Димитър Кантакузин е съпричастен към тези събития в живота на българите. Но в случая съществува и още по-конкретен повод за създаването на това житие. То е написано по молба-поръка, направена от рилските монаси. За тази поръка е загатнато още в заглавието на житието: "Дімітріа Кан'такоузина о житіи ^Дизложително въ крат'цѣ съ похвалою малою иже въ стѣхъ пр' побному и бгоносному ^Дѡцоу Іѡанноу, поустынїе Рыл'кые жителю, поноуженноу къ семоу ^Днѣкоторыхъ томоу любьзныхъ бывшоу, въ нѣм'же и о пр'несенїи и възвращенїи мошеи его ^ТТрънова въ обитѣль того чтнго, иже въ Рылѣ."³¹ Подобни сведения за молбата на рилските монаси, отправена към писателя, намираме и в текста на произведението. Кантакузин не съобщава конкретно кой от тях е дал тази поръка, но по всичко изглежда, че тя е дело на монах от управата на манастира. Може би това е просветеният игумен, най-малкият от тримата братя-възстановители Теофан, който вероятно е поръчал и Владиславовия сборник от 1479 г.³²

Не може да се говори за никакви конкретни поводи при създаването на Кантакузиновите похвални слова. При тях вероятно не съществува молба-поръка, дошла отвън, както при случая с житието на Иван Рилски. Може да се приеме със сигурност, че словата са създадени от Димитър Кантакузин по повод празниците на двамата светци. На няколко места в тях откриваме отделни пасажи, които потвърждават това. В

³¹ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 86.

³² Петър Динеков, Стара българска литература, ч. II, с. 127; Георги Данчев, Владислав Граматик, с. 67.

"Похвално слово за Димитър Солунски" писателят съвсем конкретно говори за "свѣтломоу празнику"³³ на героя си, за "нигашнѣго празника, свѣтлыи тръжьствѣници и любѣзное събраніе",³⁴ към което се обръща той. Подобни фрази не откриваме в известната сега кратка част от текста на "Похвално слово за Николай Мирликийски", но от обръщенията и молбите на автора към светеца, както и от славословията по негов адрес, се разбира, че словото се произнася в деня на празника му: "И не обрѣтае развѣ ѡвѣе съпротивное, по нѣю же ѡ словесъ хвалѣ прѣи ми."³⁵

И в трите агиографско-реторически произведения на Димитър Кантакузин има пасажи, които свидетелствуват, че те са произнесени лично от автора им. Дори в някои от тях е конкретно посочено мястото, където те са прочетени пред молещите се християни. Най-ясно това се долавя в житието на Иван Рилски. Няма никакво съмнение, че Кантакузин го е произнесел в деня, прославящ пренасянето на мощите на светеца. Това се долавя, както и други изследвачи изтъкват, от ония редове, в които той се обръща към своите слушатели и ги кара да погледнат околните рилски върхове, за да почувствуват и разберат при какви сурови условия е живял някога Иван Рилски: "Зрите, ѡ любимици, какво ѣ мѣсто, ѣако и трѣгоубу одѣала носешимъ, неудоубъ шѣствѣно въ зимные годы."³⁶

В "Похвално слово за Димитър Солунски" също има един пасаж, който дава основание да се мисли, че Кантакузин лично е произнесъл това слово в някакъв храм, носещ името на светеца: "Греди ѡбо ми, ѡ мнколюбное и свѣтло прѣднѣствное, иже днѣ събравшее се въ бжтвнѣ мнка и сшѣннѣмъ храмѣ тръжьство, свѣтлыими и чѣстными вѣнчаим главою стрѣлца."³⁷

³³ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски", с. 71.

³⁴ Пак там, с. 72.

³⁵ Б. Ст. Ангелов. Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 274.

³⁶ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 90.

³⁷ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски...", с. 76.

Кой е този храм, чийто патрон е солунският светец, сега е трудно да се каже. Но като се има пред вид, че творбата съществува само в славянски преписи, може да се приеме, че храмът е или български, или сръбски. И в това слово авторът споменава за светлото празненство на светеца, което е събрало християните на едно място, за да почетат неговата памет.

Подобни моменти, но не с такива конкретни указания има и в "Похвално слово за Николай Мирликийски". Авторът се обръща към героя си и го пита: "И что въздам ти ѿ блаженнѣ въ сихъ мѣсто?"³⁸ От този пасаж, както се вижда, не става ясно, дали словото се произнася в храм, носещ името на Николай Чудотворец, или в друг храм. Навярно Димитър Кантакузин го е написал в чест на празника на светеца, без да е знаел предварително някои подробности по местопроизнасянето му. В противен случай той би казал нещо по-конкретно, както прави в другото си слово.

Връзките на Димитър Кантакузин с традициите на Търновската книжовна школа, създадени от патриарх Евтимий, не са само външно-тематични. Фактът, че той пише житие на Иван Рилски и похвално слово за Димитър Солунски по подобие на своите предшественици Евтимий Търновски и Григорий Цамблак, е показателен, както беше изтъкнато, за близките тематични интереси между тях. Но в случая е по-важно да се изследва евентуалното съществуване на някакво художествено влияние или творческо школуване на Кантакузин у тези видни представители на книжовния живот в Търново. Необходимо е да се види дали той заимствува или не някои от Евтимиевите естетически принципи, от неговите идейно-художествени похвати при изграждане на житийните и реторическите произведения. Тази близост трябва да се търси както в цялостното идейно звучене на творбите му, в особеностите на структурата им и в характера на техните компоненти, така и в използването на различните житиеписни и реторически похвати, дори в употребата на художествените стилни средства. При тези съпоставки трябва да се държи сметка и за високата образованост на Кантакузин, и за евентуалните му преки връзки с византийските образци.

38

Б. Ст. Ангелов, Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 274.

Сравненията, които направих между Евтимиевите и Кантакузините агиографско-реторически произведения, показват, че "Житие с малка похвала на Иван Рилски" от Димитър Кантакузин представлява една отлична реализация на забелязаната още при Евтимий Търновски тенденция за сближаване между житията и похвалните слова в обсега на техните задачи и функции. Като разглежда развитието на похвалните слова в старобългарската литература, спирайки се главно на някои техни нови черти, проявени през XIV и XV в., Д.Петканова-Тотева вярно е доловила тенденциите на приближаване и взаимно изпълняване на задачите от житията и похвалните слова на Търновската книжовна школа: "През XIV-XV в. не е така. Поради обогатяването на похвалното слово с житиеписни факти и подробности словата, освен че възхваляват, започват и да дават познания, да изпълняват функцията на жития. Затова за разлика от старите похвали те наред с житията са първостепенни исторически извори. Подобен процес настъпва и в житията, но в обратен смисъл. Поради насищането им с лиризм, общо казано, поради проникването в тях на характерните за похвалите елементи те не само разказват за героя и дават пример за подражание, но започват и да възхваляват със средствата на реторическата проза, да играят ролята и на похвали. Ето защо при светци, на които се пишат жития, става излишно да се пишат похвали, а на онези светци, за които са написани похвални слова, не е необходимо да се напишат жития."³⁹

Осъзнал тази тенденция в Евтимиевите жития и похвални слова, Димитър Кантакузин създава своята творба за Иван Рилски, като съзнателно ѝ възлага функциите и на агиографския, и на реторическия жанр. Осезателно проявеният стремеж у нашите писатели от XIV и XV в. да изградят житията в един лирично-емоционален план е достигнал своята кулминация у Кантакузиновото житие на Иван Рилски. Основната заслуга за постигане на тази лиричност играе безспорно поетичното дарование на автора. Вероятно тъкмо това ярко изявено емоционално звучене на житието кара един от нашите добри

³⁹ Донка Петканова-Тотева. Нови черти на похвалното слово през XIV-XV в., сб. Търновска книжовна школа, София, 1974; с. 95.

познавачи на жанровете в старата ни литература да го наярарича похвално слово.⁴⁰

Жанровите особености на житията и похвалните слова са познати на Димитър Кантакузин. Като си поставя задача да напише житие на Иван Рилски, учейки се и от Евтимиевата гата житиеписна практика, той проявява открито намеренията си да играе ролята и на похвално слово. Още в заглавието Кантакузин посочва, че краткото житие на Иван Рилски ще бъде придружено "със похвалою малою"⁴¹. За тази похвала той споменава и я осъществява на няколко места в житието.

Като поет, изявил своите поетически възможности в "Молитва към Богородица" и в "Служба на Иван Рилски", с основание би трябвало да се очаква у Кантакузин и едно предположение към реторическия пред житийния жанр. Това в същност се потвърждава и от наличието на двете му похвали за Димитър Солунски и Николай Мирликийски. Как тогава да се обясни фактът, че той все пак е написал за Иван Рилски не похвално слово, а житие, макар и изпълняващо изцяло функциите на похвално слово? Не бива да търсим отговор на този въпрос само в поръчката на рилските монаси - да напише ново житие на техния патрон. Изглежда, че Димитър Кантакузин сам е осъзнал необходимостта от създаване на една творба за Иван Рилски, агиографска по своята същност. Той се е насочил към житийната форма не само защото е било необходимо да отдели място в произведението си и на някои моменти от биографията на героя, и на историята на неговите мощи, той като в книжовната практика през XIV и XV в. тези заплъжителни компоненти на житията си пробиват път и в похвалните слова. В случая други съображения са насочили Кантакузин към житийния жанр. По всяка вероятност това се дължи на неговото намерение да отдели в своето произведение за Иван Рилски значително място на някои исторически събития, свързани със съдбата на българи, византийци и сърби. Нуждата от такава летописна част, посветена на близки и далечни съдбоносни събития, е взела връх над реторическата му нагласа и той се насочва към житийния жанр, създавайки една оригинална творба редом с други подобни житийни произведения за рилския светец. С основания Йордан Иванов

⁴⁰ В. Сл. Киселков, Проуки и очерти по старобългарска литература, с. 330.

⁴¹ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 86.

отчита както Кантакузиновата зависимост от съществуващите по-стари жития, така и оригиналността на съчинението му: "Кантакузиновото житие с похвала на св. Ивана Рилски е оригинално самостоятелно произведение. За биографската част авторът е използвал от дотогавашните жития на светеца Скилицовата и Евтимиевата редакция, както и други някои сега неизвестни извори и предания."⁴²

В композиционната структура на Кантакузиновото житие на Иван Рилски се забелязва подчертана близост с композицията на Евтимиевите жития, но същевременно се откриват и някои различия, потвърждаващи оригиналността на неговия талант и стремежа му към самостоятелно доразвитие на традициите. За основа при някои от сравненията използвам преди всичко Евтимиевите жития на Иван Рилски и Петка Търновска. Безспорно тук трябва да се отчете и обстоятелството, че "Житията на Евтимий следват традицията и образците на византийската житийна литература от XIV в. Погрешно е обаче да се смята, че това са едва ли не механически подражания на византийските образци. Евтимий използва и българската житиенписна традиция; у него се явяват някои нови моменти, които представляват своеобразно развитието на житиенписния стил на българска почва."⁴³

Без да се отрича възможността Димитър Кантакузин да е чел и някои гръцки житийни образци от XIV в., от които и Евтимий Търновски се е учил, в случая се обръща внимание главно на близостта му с Евтимиевите агиографски творби. А нямаме никакво основание да се съмняваме, че Димитър Кантакузин е познавал агиографско-реторическото наследство на поледния търновски патриарх.

Всички композиционни части, характерни за постройката на Евтимиевите жития, се срещат и в Кантакузиновото "Житие с малка похвала на Иван Рилски", макар че по обем и роля някои от тях са по-различни и имат свой специфичен облик. Характерното Евтимиево въведение в началото на житията, представляващо теоретична обосновка на нуждата от прослава на светците, съществува и в Кантакузиновото житие.

⁴² Пак там, с. 25.

⁴³ Петър Динеков, Евтимий Търновски, История на Българската литература, т. I, с. 293.

Изтъкваната близост обаче не бива да се разбира в никакъв случай като подражание и епигонство. Напротив! Още с поетичното начало Кантакузин се изявява като творец с оригинална образна мисъл. Неговото въведение представлява една сполучливо нарисувана картина на горещ летен ден, в който под палешите лъчи на слънцето пътниците се движат едва дишайки, изнеможели и жадни, търсеши крайпътна сянка и извор, за да починат и наквасят устни. Нейното въздействие се подсилва от обстоятелството, че тя е пряко свързана с преживяванията и на автора, и на слушателите му, пътували дълго през последните дни на юни към Рилския манастир, за да участвуват в тържествата, посветени на светеца. Като обяснява какъв е символическият смисъл на подробностите в тази картина - на пътниците и жътвения ден, на летния зной, живителните водни струи, крайпътните сенки и пр., Димитър Кантакузин непринудено стига до извода, че тържественото чествуване на мъченика е необходимо за хората-пътници, както изворът и сянката край пътя в знойните дни. Пътувайки в своя кратък и скоропребоден живот /мотив, обикнат и повтарян от Кантакузин/, хората трябва да се спират при подобни сенки-тържества, за да вземат сили и осмислят битието си в духа на християнските повели.

Макар и оригинално по своя строеж, това поетическо въведение в Кантакузиновото житие на Иван Рилски не стои далече от Евтимиевите художествени похвати. Вярно е, че при търновския патриарх логичните разсъждения преобладават, но между тях също проблясват подобни лирични картини. В увода на житието си на Петка Търновска той шрихира една пролетна природна картина, откъдето тръгва, за да обоснове нуждата от подобни творби: "Якоже бо слънце, въ пролетни е часы лоуче по всей прострвшоу земли, вса животнаа растуот и ботють, на болше е прѣспѣвающе, и Якоже обновленїа съборь, тако и доуховнаа повѣсть веселїа водить съборь послушающимъ доушамъ и печалей облакъ весь оудобнѣ развѣваеть и отгонить. Слънца же свѣтлѣйша прѣподобны е боудеть память Петкы, аше подробноу то е съповѣмы житїе, дѣнїа же и хожденїа, Яже ради Христовы подїеть любве."⁴⁴

⁴⁴ Emil Kaluzniacki, Werke des patriarchen von Bulgarien Euthymius, London, 1971, с. 58-60.

Съпоставката показва, че природната картина при Евтимий Търновски е използвана за абстрактно-символно изясняване на идейния му замисъл, докато при Димитър Кантакузин тя е по-конкретно обусловена и преживяна в пряка връзка с темата му и с описваните събития.

В Евтимиевите жития, непосредствено след въведенията им или дори включени в тях, откриваме и кратки патетични похвали, чрез които се изразява авторовото отношение към агиографския герой. Такъв момент има и в Кантакузиновото житие на рилския светец. Кратко и образно той слави героя си, споменавайки за връщането на мощите му в Рила: "...възра-^Мшеніе^М мошеи блженнаго Іванна Рылскаго стѣтилника свѣтлѣи-^Тшиее трѣхъство..."⁴⁵ и изяснява какъв ще бъде характерът на творбата. Като изтъква, че за Иван Рилски са писали и други преди него, "Елма же мнози сѣе и повѣдаше и писанно оставише,"⁴⁶ Кантакузин съобщава, че той ще се докосне само до някои моменти от живота на светеца: "нѣ ѿ чести нѣкъи^Х ꙗже того прикасающе се"⁴⁷, и ще разкаже за пренасянето на мощите му, отдавайки нужните похвали за неговите подвизи и чудеса.

В тези редове преди втората главна част в житието, разказваща, макар и накратко, за живота на героя, Кантакузин по подобие на Евтимий, а и на другите автори от XIV и XV в. дава според установената практика негативна оценка на творбата си. Той не е сигурен дали ще успее да изplete достойна възхвала на светеца, тъй като не притежава нужния език: "ѡбаче же не довлѣю вѣтїйскаго бѡ езыка и сихъ изещнѣйша-^Тго еже похвалоу житїа моужоу исплести."⁴⁸ Подобни моменти срещаме и у Евтимий Търновски. Дори в най-реторичното си - характерно със своя панегиричен стил - житие на Петка Търновска той пише: "Аше бѡ и не по лѣпотѣ, обаче достоить и намъ что любо ключимо той принисти."⁴⁹ А малко по-долу в

⁴⁵ Йордан Иванов, Жития на св.Ивана Рилски, с.87.

⁴⁶ Пак там, с. 87.

⁴⁷ Пак там.

⁴⁸ Пак там, с. 88.

⁴⁹ Emil Kaluzniacki, Werke des patriarchen...,с.60.

същия дух изказва съжаление, че не е способен да напише художествено житието: "Многа оубо и дълга боудеть о прѣподобнѣй сей повѣсть, и нашъ оумъ къ сей по лѣпотѣ не довлѣеть."⁵⁰ Този характерен за средновековния писател маниер не е останал и извън книжовната практика на Димитър Кантакузин.

Втората част от Кантакузиновото житие, посветена на живота на Иван Рилски, е извънредно кратка. По обем е по-малка от една трета от съдържанието на цялото житие и в известен смисъл наподобява подобни биографични масти в похвалните слова. Димитър Кантакузин се придържа към обещанието си да се докосне само до някои моменти от живота на героя си. Отделните биографични подробности, заети от по-старите жития на светеца, биват придружени от поетични разсъждения, възхваляващи живота му. Споменаването на неговото родно място, на името му, разказът за замонашването и идването му в Рила, за дванайсетгодишния му престой в пещерата, в хралупата, на скалата, за отношенията му с цар Петър и пр. са придружени от подобни поетични възхвали. Тези подробности са използвани умело не толкова с цел да се разкаже животът на героя, а преди всички той да се прослави и възвеличи. Житиеписният стил често отстъпва мястото на реторичния. Като споменава например, че Иван Рилски е роден в областта на древния и славен град Средец, Кантакузин веднага поставя реторичния въпрос, чрез който изтъква преходната и мимолетна слава на града и прославя рилския светец, жител на "горния Ерусалим", презрял някога земния живот, за да наследи вечния, и т.н. Подобни възхвали писателят плете и след като споменава, че "Званъ же моужоу Іоаннь".⁵¹ Върху сравнения със заслужили за християнската религия мъже, носещи името Иван, той отново слави героя си. Подобни моменти срещаме и в епизодите, където се говори за неговия труден живот в планината, за постническите му подвизи, за борбата му с бесовете. Реторичните въпроси, сравненията и поетичните образи се срещат твърде често в житието. Някои от тях звучат като сполучлив намерен финал на отделните разсъждения. Такъв е случаят и с краткия, но

⁵⁰ Пак там.

⁵¹ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 88.

емоционален епизод, посветен на суровите условия в планината, при които някога е живял героят и лете, и зиме. Кантакузин пита: "Нъ что?" и си отговаря със запомнящ се поетичен образ: "Елико ѿгнѣ^М печет се злато, толико искоу^ѣше ѿвлѣает се."⁵² В тоя, а и в редица други подобни епизоди Кантакузин се проявава не толкова като разказвач, а като поет. Неговият разказ е подчертано лиричен, напомнящ твърде много повествованието при похвалните слова.

Както и при Евтимиевите агиографски творби, и в Кантакузиновото житие на Иван Рилски е отделено значително място на пренасянето на мощите на светеца. Традицията вече е наложила този момент като важна съставна част от композицията на житиеписните произведения. Разказът за съдбата на мощите се схваща като задължително продължение на биографичния разказ за агиографския герой. Като използва сведенията за различните пренасяния от Скилицовото и Евтимиевото житие, а вероятно и от разпространените устни предания, Димитър Кантакузин им отделя необходимото внимание. Макар неговият разказ тук да не е особено пространен, той не пропуска да съобщи известните му исторически факти и имена на някои от гръцките и българските владетели и патриарси, съвременници на съответното пренасяне или на споменатото събитие. Така писателят разказва за "пътуването" на мощите на Иван Рилски от Рила за София, оттам - в Острогон /Унгария/, за връщането им отново в София, а след това и за пренасянето им в Търново по времето на българския цар Асен I и търновския патриарх Василий. С изключение на по-подробно разказания епизод за онемяването на невярващия в светеца острогонски епископ и за чудесата, които вършат мощите в Унгария, разказът е сбит и експресивен. Ето как само с едно изречение се разказва за връщането на мощите в София: "И тако паки Срѣдъць многоцѣнное онѣ и злата вѣсакого чтѣйше прѣобнаго имаше скровише."⁵³ Подобен маниер на разказване срещаме и другаде.

Кантакузиновият разказ за съдбата на мощите на Иван Рилски внезапно секва след епизода за преноса им в Търново.

⁵² Пак там, с. 91.

⁵³ Пак там, с. 94.

Вместо да разкаже как е извършено последното пренасяне, станало съвсем наскоро, авторът съзнателно прекъсва повествованието си, за да се спре твърде подробно на най-важните исторически събития, свързани с падането на България и на другите балкански държави под османско владичество. Тази сравнително пространна част придава специфична летописна окраска на житието. Без да изменя съществено композиционната схема, тя ѝ оказва известно влияние. Авторът отчита нейното значение и предупреждава слушателите, че пътят на повествованието му ще се отклони, за да отдели необходимото внимание на печалните събития, довели българския, а и другите балкански народи до плачевното робско състояние. С възмущение и нескрита мъка той се обръща към слушателите си: "ω плачевнаго повѣданїа, молю въ гл҃емаа слоухы прилож'ше послошати, коликумь слѣзамь достоїнаа соуть нашаа и каковымь злымь сами виновни бых^Мω. Слышите прочее."⁵⁴

Преживял ужасите при окончателното поробване земите на източноправославните народи на Балканския полуостров, Димитър Кантакузин по подобие на някои свои съвременници търси причините за това жестоко божие наказание. Както и в някои от другите си произведения, така и тук, но вече на една по-широка основа той дири тези причини в греховния живот на миналите поколения християни, в дългите кръвопролитни войни, водени между българските народи. С особено съжаление писателят говори за неспоразуменията и враждуванията между българи и гърци и преди покръстването на българите, и след това. Кантакузин се стреми да бъде обективен – да не заема страната нито на едните, нито на другите. Той подчертава и българската суровост и безчовечие, и гръцката хитрост, проявени в многолетните борби: "и не поношоу бльгарскомоу прьваа родоу донелиже непросвѣщенны вѣрою бѣахоу, ω нелиже крше-нїе^М едино быше и злыхъ не прѣмѣнише се, и тѣхъ соурѣвство и безчл҃чїе ненавиде хоудю, и гръчьскоую не похвалѣаю съ високоумїемь прѣвѣзнесенноую грдыню."⁵⁵ Тези многовековни вражди ги изтощават, правят ги слаби, неспособни да се съпротивяват на друговершите. Вместо да се борят с тях, те проливат кръвта си безпощадно като вода: "и кръвы пролѣваю-

⁵⁴ Пак там, с. 95.

⁵⁵ Пак там.

ше свое ꙗко вѣды, еже ни въ иновѣрныхъ дѣлати побно...⁵⁶

За да оправдае божия гняв, выплътен в турското поробване, Димитър Кантакузин обръща поглед и към Писанието, търсейки там сведения за агарянския род, пратен по божия воля като възмездие за греховете на християните.

Писателят познава добре последователността на събитията, свързани с османските нашествия на Балканите, и им отделя известно внимание. Няколко реда са посветени на Чирменската битка през 1371 г., но е споменато и падането на България, и завладяването на Константинопол, и разорението на сръбските земи. Кантакузин разбира добре значението на своя разказ за тези исторически събития и нуждата от него, но същевременно чувствава, че се е отклонил твърде много от своята основна задача. Това го кара да се върне към прекъснатия разказ за моштите на героя си: "Къ пръвѣимъ же да възвратит се слово, закъснѣ бо плачевнаа сѣа чести повѣдае."⁵⁷

В сравнение с по-предните епизоди в житието за различните пренасянния на моштите на Иван Рилски Кантакузин отделя много по-голямо внимание на последното. Както и в Рилската повест на Владислав Граматик, и тук се разказва за възобновяването на Рилския манастир от "Моужѣе тогда нѣцѣи трѣе самобратѣа, санѣ сшенства оукрашени, родѣ Българе, ѿ прѣдѣла Велбоужскаго..."⁵⁸ Въпреки че Кантакузиновият разказ е по-кратък от Владиславовия, и в него е отделено място на заслугите на Мария Бранкович по издействование на писменото разрешение от султана за пренасянето на моштите.

Особено място в композицията на Кантакузиновото житие на Иван Рилски заема похвалата, за която авторът загатва още в заглавието. Изградена с характерните за реторичната реч похвати, това е най-лиричната част в житието, приближаваща го до похвалното слово. Авторът отправя призив към слушателите си, дошли в Рилския манастир да отпразнуват деня на светеца: "Нъ ѿ бголюбивое събрание, црское сшенѣе, езъкъ нареченны стѣ, людѣе Хвѣмъ званѣемъ обогашеннѣи."⁵⁹ Той

⁵⁶ Пак там.

⁵⁷ Пак там, с. 98.

⁵⁸ Пак там.

⁵⁹ Пак там, с. 100.

ги моли да му простят бедните слова, с които е разказал живота на светеца и чудесата, извършени от мошите му. С гореша молба се обръща към тях и ги съветва да подражават на героя му, като им припомня, че животът е кратък и преходен и че те трябва да живеят разумно, не в диршества и пьянство: "Зде въ малѣмъ семь и скоропрѣходнѣмъ житїи поживете безпечалнѣ и бѣгоугоднѣ, стѣхъ празноуше въ веселїи празники, не въ пиши и пїанствѣ и сваряхъ ꙗкоже рабы чрѣвоу и почрѣвнымъ. Сїа бѣ соуть езычьскаа и боу и стѣмъ тоужда, нѣ въ мѣтвѣхъ и пѣныхъ и чистотѣ. ꙗкоже боу любьзно и стѣмъ."⁶⁰

Похвалата в житието на Иван Рилски е изградена по всички правила на реторическото красноречие, така както това е сторено и в двете Кантакузинови похвални слова. На тях ще се спра малко по-късно, изяснявайки художествените похвати, използвани от Димитър Кантакузин.

Последен детайл в постройката на Кантакузиновото житие на Иван Рилски е кратката молитва, отправена към светеца. Както Евтимий Търновски моли героя си Иван Рилски за неща твърде земни, така и Димитър Кантакузин вмъква в молбата си някои подробности, които я правят изключително злободневна. В Евтимиевата молитва откриваме вълненията на автора, свързани с царуването на Иван Шишман, когато турската опасност чука настойчиво на портите на Царевец. Затова търновският патриарх така прочувствено моли героя си: "... моли сѧ въсемилостивомꙋ владыцѣ спасти твоѧ сѣрдныи, единородный ти азыкъ Българскый, и помози дръжавномуоу цароу нашемꙋ, Іванноу Шишманоу, и покори емоу въсѧ противныѧ врагы под нѡсѣ его. Вѣрѧ непорочїѧ съблюди, грады нашѧ оутвърди, мирь въсь сумири, глада и пагоубы избави ны и ѡт нападенїа иноплеменныхъ съхрани ны."⁶¹ Макарь и не така ярко, и в Кантакузиновата молитва към светеца се прокрадват отделни фрази, които разкриват реална тревога за реални неща. Димитър Кантакузин моли Иван Рилски да запази от окончателно разоряване православната църква, да издигне нейното сегшно падение: "с мирѣ моли се, православїа рогъ възнести, цркъвь вѣрныхъ мѣтерь прѣстателство^М исправи и тоѣ

⁶⁰ Пак там.

⁶¹ Emil Kaluzniacki, Werke des patriarchen..., с.26.

паденїе въстави."⁶² На Кантакузин му е известно, че през годините на робството поради избиване и прогонване на някои от видните църковни архиереи е настанало объркване и неспазване на църковните канони. А може би тук той загатва и за някои други, не дотам редни неща в църковната йерархия в Цариград и моли Иван Рилски да избави изпадналите в беда свои чедѣ, за да се избягнат не само напразните кръвопролития, но и архиерейските неуредици да оправи: "архїерейскаа неоустроена блгостроина сътвори, оустави злолютнаа наношенїа напразные и нужные смърти; хѡименитїить избави, и к тебѣ припадающихъ оушедри и къ спсенїю роуководвоуи."⁶³ Кантакузин остава верен на принципите на Евтимиевата агиографска традиция и макар от своя гледна точка, излизайки от проблемите на съвременето си, той моли светеца за съпричастие и помощ във връзка с най-наболелите проблеми на деня според своите разбираня.

С цялостното си идейно-художествено звучене и особено с композиционния си строеж Кантакузиновото житие потвърждава връзките на автора си с житиеписната традиция на Търновската книжовна школа. Оказва се, че тази връзка не е само външно тематична. Димитър Кантакузин не само черпи биографични и други сведения от Евтимиевото житие на Иван Рилски, но и се съобразява с установените вече агиографски традиции, на които не робува сяло, към които не се придържа робски. Свободното използване на изворите – преди всичко на Скилицовото и на Евтимиевото житие на Иван Рилски – подчертава неговото творческо отношение към тях. Той се съобразява и с традициите, доразвивайки ги, и с описаните факти, като ги използва по своему. Най-ярка проява на Кантакузиновото творческо отношение към създаденото преди него проличава не толкова от обстоятелството, че "към своите литературни извори обаче той се е отнесъл твърде свободно – възползувал се е само от вестите за най-главните моменти в живота на светеца, изложени у него в друг порядък"⁶⁴. По-

⁶² Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с.102.

⁶³ Пак там.

⁶⁴ Б. Ст. Ангелов, Димитър Кантакузин, История на българската литература, т.1, с. 375 – 376.

рядъкът, както и Йордан Иванов забелязва,⁶⁵ наистина е друг, но в случая най-ярко се откроява доразвиването на търновските житиеписни традиции от Димитър Кантакузин в ония пасажи, посветени на близките и по-далечни исторически събития. Както вече бе изтъкнато, Кантакузиновото внимание е съсредоточено особено много върху тези пасажи, описанието му при тях е по-обстоятелствено и пространно. Интересът към историческото минало се проявява в Евтимиевите жития преди всичко в епизодите, прсветени на историята на мощите на отделния светец: "Това дава възможност на Евтимий да се опре на някои исторически събития, при което по необходимост се придържа по-близо до историческите факти, и да възвеличи и прослави нашето минало. Разбира се, в тоя случай той издига преди всичко заслугите на царете. Но дори и така тоя интерес към историческото минало е повишавал патриотичното настроение на читателите."⁶⁶

И на Кантакузин вероятно не са чужди подобни подбуди при споменаване имената на византийски, български и сръбски владетели или патриарси. Това проличава особено добре в житието на Иван Рилски при умело използваната антитеза с цел да се подчертае почитта, с която българите обграждат неговите нетленни останки. Непосредствено след разказа за престоя на мощите на светеца в Острогон, където тамошният епископ не ги удостоява с нужната почит, поради което онемява, следва разказът за изключителното внимание и голямото уважение към тях, проявено от българския цар Асен I. След като завладява Средец и научава, че там се намират мощите на рилския светец, той им се покланя и решава да ги пренесе в своя престолен град. По негова заповед лично търновският патриарх Василий организира пренасянето им. Кантакузин специално подчертава, че през това време царят строи нова църква, в която да се положат мощите на Иван Рилски: "Томуоу бо ѿ Грїнова цркимъ повелѣнїемъ пришьшоу и чѣстнѣ ракоу ѿ Срдца възмшѹ, црѣ, цркѣвъ тамо готовааше стоמוу, въ нѣже и положише его славнѣ."⁶⁷ Художественото въздейст-

⁶⁵ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 25.

⁶⁶ Петър Динев, Евтимий Търновски, История на българската литература, т. I, с. 295.

⁶⁷ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 95.

вие е постигнато - на фона на събитията в Острогон онова, което българите проявяват, изпъква много по-ярко.

Интересът към историческите факти в Кантакузиновото животно на Иван Рилски не се ограничава само върху събитията, свързани изключително със съдбата на мошите на героя. Както и у някои от другите Евтимиеви ученици и последователи /Григорий Цамблак и Константин Костенечки/, и у Димитър Кантакузин се забелязва повишен интерес към историческото минало с оглед на мотивираното изразяване на определени идеи. Акцентуването върху историческите събития е нужно на Кантакузин не толкова за фон на живота на героя, колкото за да обясни съвременното състояние на християнските балкански народи.

Трябва да се изтъкне обаче, че Димитър Кантакузин не гледа на своята съвременност само през призмата на отшумелите събития. Макар и мимоходом, той рисува с ярки бои някои детайли от тази печална действителност. Не само на Кантакузиновите съвременници са действували силно и вълнуващо ония негови редове, в които той с мъка говори за опустялата земя, за продаването в робство на обезчестени жени, за съдбата на потурчените юноши, за разхишенията на събраните богатства: "Земля поуста прочее, моужіе, иже хрїстіанскыє и единовѣрныѣ въ желани бывшеи кръве, свою напраснѣ и безчѣствованнѣ въ работу продавають се, юнїи плѣноуемѣ, оувѣ, и православїа измѣноумемѣ злѣ събраннаа имѣнїа расхышаема."⁶⁸

С нескривана болка Кантакузин изплаква своите чувства, заявявайки, че сега няма кой да окаже съпротива на турците. Между епизода за Черменската битка и пасажа, посветен на завоевателя на Константинопол Мехмед I, той помества няколко фрази, които, макар че се отнасят за по-далечни събития, същевременно загатват пряко за състоянието на Балканския полуостров в годините, когато пише житието си: "никтоже съпротивлѣае се, ниже съпротивити се могы, аще ли же и съпротивити се кто, ничтоже оупѣ до днѣ, присно на вышѣшее црствоу ихъ възходешоу ѱакоже днѣ"⁶⁹. В подобни размисли писателят споделя своята тъга от печалната си съвременност

⁶⁸ Пак там, с. 97.

⁶⁹ Пак там, с. 98.

и в посланието си до кир Исай.⁷⁰

В "Житие с малка похвала на Иван Рилски" Димитър Кантакузин говори с еднаква мъка за поробването на българи, гърци и сърби. Но вероятно поради това, че пише житие на светец, българин по народност, той обръща неведнъж поглед към миналото на българите и с некривана симпатия пише за тях. По този повод Б. Ст. Ангелов изтъква: "Авторът изказва възторжени чувства навсякъде, дето заговорва за събития, свързани с българската история. София /Средец/ е "градъ штъ древлѣ и нынѣ славныхъ единь"⁷¹. С явно съчувствие и болка той оплаква падането на българското царство. Ридае над разорението на Рилския манастир, а след това подчертава, че неговите възстановители са по народност българи.

Когато писателят разказва за борбите на източноправославните християни на Балканския полуостров срещу турците и за междуособиците сред самите тях, той намира начин да изрази и отношението си към западнокатолическата църква. Неговите позиции, както и тия на Владислав Граматик, изразени в някои от сборниците му, са изцяло антикатолически. Димитър Кантакузин сочи вината на католиците за разделянето на църквата, за отслабването на източноправославните държави, за тяхното поробване и за разрушението на такъв цъфтящ град като Константинопол.

В Кантакузиновото житие на Иван Рилски съществува и един пасаж, който до известна степен контрастира с религиозното звучене на съчинението и влиза в противоречие с някои съвсем ясно изразени верски позиции на автора. Това са ония редове, в които писателят говори за завоевателя на Константинопол, султан Мехмед II, познат като безжалостен, хитър и коварен владетел. На Димитър Кантакузин са известни неговите деяния, когато покорява столицата на Византия, а след това и Ново бърдо и редица други градове из Балканския полуостров. Той навярно знае с каква жестокост султанът се справя с непослушните и непокорни християни. Незави-

⁷⁰ Георги Данчев, Посланията на Димитър Кантакузин, *Studia balcanica*, кн. 8, с. 55-57.

⁷¹ Б. Ст. Ангелов, Димитър Кантакузин, История на българската литература, т. I, с. 376.

симо от това, след като дори е изразил недвусмислено своите съчувствия към единоверците си българи, гърци и сърби, той вмъква в житието пасаж, в който говори с уважение за султана, хвалежки неговото остроумие, неговите военни подвизи, както и въздържанието му от пиянство, пиршествa и лe-ност: "Устрооумѣмъ многомъ и подвизы къ воеванію и разоумю оукрашень, воинства чюдна съставль и велика и ратнаа оустроена страшна и дивна, и любе воинствовати и цртвїа разширати дръжавоу и славою иски прѣжнихъ прѣвсходити, не къ пишамъ и пїанствю, ни къ разлѣненіюмъ и покое тѣла, паче рещи оуныню себе, Іакоже множайши ѿ црѣтѣдавъ." 72

Как да си обясним това противоречие в Кантакузиновите позиции? По всяка вероятност то е продиктувано на първо място от факта, че писателят се е чувствувал задължен да каже няколко добри думи по адрес на султана, с чието разрешение рилските монаси пренасят мощите на Иван Рилски от Търново в Рила. Макар че това султанско писмено разрешение идва след ходатайството на Мария Бранкович, лоялното отношение на султана към рилското братство е налице. Друга причина за хвалебствените думи по адрес на султан Мехмед II, чието име Кантакузин не споменава, е вероятно положението му на благородник, удостоен със султанска милост и оставен на някакъв вишен пост. Тъкмо това негово положение ражда и трагедията на раздвоението му, емоционално изразена в "Молитва към Богородица". Навярно страхувайки се да не изгуби онова, което си е запазил след поробването, Кантакузин не отправя персонални упреци към Мехмед II, макар че не скрива и някои истини за него. За хвалебствените думи към султана е допринесла по всяка вероятност и неговата верска политика, която осигурява известна свобода и независимост на християнските църкви и манастири под скиптъра на цариградския патриарх. Верската търпимост на султана, продиктувана от увереността му, че чрез това се укрепва постоянно растящата многонародностна османска държава, създава предпоставки, които оправдават Кантакузиновата позиция към него. Добре е, че писателят не забравя злините, които султанът е извършил на християните. И не случайно след хвалбствията по негов адрес, сякаш за компенсация на казаното, Кан-

72 Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 96.

такузин изтъква, че по времето на царуването му е било твърде тежко за хората с изключение на монасите, които са се чувствували свободни и дори защитени от него: "Въ лѣта 860 того, аше и тежка **жавише се** и ноужна въ прочїихъ нъ инокимъ въсака свобода **бѣ**, и отради наслаждаахъ се, никто же ничто же **тѣмъ смѣе съпротивно вѣшати**, аше и црковъ, оувь мнѣ, **элѣ нѣцїи ѿ** нихъ съмоутивше, запустѣнїю прѣдаше."⁷³

Като се стреми да отрази, доколкото му е било възможно, правдоподобно онова, което знае за личността и политиката на Мехмед II, Димитър Кантакузин ги преценява и отразява от позициите на своя мироглед. Според някои учени този негов мироглед му е попречил "да види истинския лик на турските поробители и да разобличи техните насилия и гнет"⁷⁴. Не бива обаче да считаме, че добрите думи по адрес на султана са израз на искрено уважение към него. Те са по-скоро отглас на едно верноподаническо отношение в отговор на вече изтъкнатите три обстоятелства - верска политика на Мехмед II, облагодетелствуваша християнските духовници, писменото му разрешение за пренасяне мощите на Иван Рилски от Търново в Рилския манастир и самото положение на Димитър Кантакузин като бивш благородник, запазил вероятно някои от привилегиите на рода си. Служебно-протоколният характер на този пасаж се потвърждава и от това, че една от фразите в него е взета наготово от другаде и е поставена тук, за да допълни характеристиката на султана.

След като Кантакузин обективно и сбито споменава за военните победи на султана - за завладяването на Константинопол и на други укрепени градове, той прибавя един израз, който твърде много напомня част от надписа върху монетите, които султанът е сякъл през 1451 г. /858 г. по егира/: "Дарьбюл наазар, сахибюл аазъ ве ел нъсьре фил бер вел бахъръ" /Шастливият монеторезач е високославният и победител господар на сушата и морето/.⁷⁵

⁷³ Пак там, с. 98.

⁷⁴ Петър Динеков, Стара българска литература, ч. II, с. 134.

⁷⁵ Стр. Б. Иванов, Монетите на турските султани, Нумизматика, год. II, кн. 1-2, София, 1970, с. 22.

В Кантакузиновото житие на Иван Рилски срещаме израза: "... цртвѣа прѣемлѣеть и гѣспствѣа, соушоу ѣако же реши и море".⁷⁶

Съпоставката показва, че Димитър Кантакузин е използвал, макар и в перифразиран вид, словесната формула, която е виждал по монетите на султана. В подобен вид тази формула се среща и върху монетите на някои от султаните, живели преди, а и след завоевателя на Константинопол. Обаче нейното присъствие в житието идва от съвременните на Кантакузин монети на Мехмед II и хвърля светлина както върху характера на този пасаж, така и върху начина, по който Димитър Кантакузин го е построил, отдавайки внимание на султана.

Близостта между Кантакузиновото "Житие с малка похвала на Иван Рилски" и агиографското наследство на Търновската книжовна школа, проявена и в композицията, и изобщо в художественото осъществяване на житието, не проличава при сравненията между неговите похвални слова и реторическите традиции на тази школа. Безспорно и в словата си Димитър Кантакузин се проявява като талантлив писател, който владее до съвършенство принципите на реторическото изкуство. Неговата начетеност в областта на този жанр е очевидна и макар да не създава ярко откриващи се образци, постиженията му заслужават внимание.

Сравненията, които направих между Кантакузиновите и Евтимиевите похвални слова, показват явни различия не само в строежа, но и в употребата на някои стилно-образителни похвати. Подробното описание на живота на героите, отделянето на внимание на съдбата на мощите им е характерна особеност на Евтимиевите похвали, изтъквана от изследвачите: "По обем житиеписната част в похвалите на Евтимий е по-голяма от всички останали части, взети заедно. Така тя се превръща в център на словото и това придава на Евтимиевите похвали на пръв поглед житиен характер, без да ги приравнява с житията."⁷⁷ Тази тенденция намира особено ярко продължение в творчеството на Григорий Цамблак и най-вече в него-

⁷⁶ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 98.

⁷⁷ Донка Петканова-Готева, Нови черти на похвалното слово..., с. 93.

вото похвално слово за Евтимий Търновски. Посочената особеност на похвалните слова през XIV и началото на XV в. – доближаването им до житията и изземването на част от техните агиографски функции, за което говори Донка Петканова-Тотева, не се среща в Кантакузиновите похвални слова. Те изпълняват преди всичко ролята си на похвали така, както някога словата на Климент Охридски и Йоан Екзарх се изпълнявали тази роля.

В запазената част от Кантакузиновото Похвално слово за Николай Мирликийски например не се среща нито един пасаж, отнасящ се до живота на светеца. Безспорно кратката форма на похвалата тук е наложила това – още в заглавието авторът е подчертал, че то е слово "въкратцѣ похвалное стѣмѣ архіереѣ и чюд/о/творцѣ хвѣ Николаѣ" ⁷⁸. Но и в другото похвално слово, написано от перото на Кантакузин, биографичните вести за Димитър Солунски не играят ролята на подобните части в похвалните слова на Евтимий Търновски и Григорий Цамблак. Димитър Кантакузин споменава само за "безаконнии црь Маѣмѣанъ" ⁷⁹, който хвърля в тъмницата и подлага на мъчения светеца. Трябва да отбележим, че в "Похвално слово за Димитър Солунски" от Климент Охридски също е акцентувано само на този момент от живота на героя. ⁸⁰ Близостта между Климентовото и Кантакузиновото похвално слово за Димитър Солунски се потвърждава, както ще се види по-късно и от други някои аналогични подробности. Непосредствено след споменатия кратък биографичен момент и двамата автори бързат да преминат към осъществяване на основната си цел – изплитане на възхвала за героя. Климент Охридски приканва събраните да почетат пометта на Димитър Солунски християни да изпеят заедно с него подходяща светла похвала: "Ѥже ѣнѣ в памѣю собравъшесѣ, свѣлоу има похвалѣ с на-

⁷⁸ Б. Ст. Ангелов, Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 273.

⁷⁹ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово на Димитър Солунски"... , с. 73.

⁸⁰ Б. Ст. Ангелов, К. Куев, Хр. Кодов, Климент Охридски, Събрани съчинения, т. I, София, 1970, с. 234–235.

ми единого̀но вопѣть, рекоуши." ⁸¹ Димитър Кантакузин също се обръща към слушателите си, предупреждавайки ги, че след като е припомнил един от важните епизоди в живота на героя, започва да му плете похвала: "Малоую оубо вамъ, ѿ любопослушателіе, честь житіа стго и въ кратце прѣложихъ, къ похвалѣ же оукронити се ноужда." ⁸²

Подчертаната незаинтересованост към биографичните вести за възпявания светец у Димитър Кантакузин, която го отдалечава от Търновските реторически традиции, се дължи преди всичко на прякото школуване у Климент Охридски. Близостта между двете похвални слова за Димитър Солунски показва, че Кантакузин е пристъпил към създаването на своето произведение, след като вече е познавал добре Климентовото.

Композицията на "Похвално слово за Димитър Солунски" от Димитър Кантакузин е изградена сполучливо в реторичен план. Началото предствалва едно сравнително подробно патетично въведение, в което се подчертава необходимостта от тържествено чествуване празника на мъченика. Тук се срещаме с познат от други подобни творби похват за въвеждане в същинската част на похвалните слова. Още в началните редове Кантакузин изтъква, че чествуването ще стане в тревожни и метежни дни. С това въведение той се обръща към ония, които са дошли в храма на светеца, и загатва за неспокойното време, в което те живеят. Малко по-късно авторът съзнателно подчертава, че Димитър Солунски е борец срещу друговерците, че е изобличител на безбожните. Нека припомним, че и Климент Охридски величае Димитър Солунски като защитник на християнството в една ранна епоха, когато то се утвърждава. За него светецът е не само мъченик за вярата, но и воин Христов: "Хва̀ война и стртотерпца Дмитріа..." и "прѣблженни мчнкъ". ⁸³ Успоредно с тези и други подобни славословия, които по всяка вероятност му са познати от Климентовото слово, Димитър Кантакузин употребява и такива, които сполучливо свързват произведението му с особеностите на епохата:

⁸¹ Пак там.

⁸² Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски"... , с. 74.

⁸³ Б. Ст. Ангелов, К. Кувев, Хр. Копов, Климент Охридски, Събрани съчинения, т. 1, с. 234.

"Съ иноколѣнным варваромъ безбожїа пръзостнѣшии обличитель и зловѣрїа показатель, свѣтлаа и краснаа цркви свѣзда."⁸⁴

Още в увода на словото си Димитър Кантакузин се домогва до една ритмичност на речта чрез умелото повтаряне на отделни думи в началото на няколко близки по строеж последователни изречения. Трите лирични фрази са последвани от три кратки прослави – на Христа, на господа и на светата триоца. Поетично, но с познат от други подобни творби похват авторът моли бога за вдъхновение, за да може да възпее подobaвашо героя си и неговия светъл празник. Като словослови християнския бог, поучавайки слушателите си да се придържат към източноправославната вяра, Кантакузин припомня с цената на какъв стоицизъм и с какви големи мъчения някога дедите са отстоявали чистотата на вярата. Едва след това твърде пространно лирично встъпление авторът насочва погледа си към Димитър Солунски, затворен в тъмница от върлия противник на християните император Максимиан. Вместо да разкаже някои конкретни моменти от живота на героя си, Кантакузин само изрежда неговите качества в духа на общоприетата традиция: кротост, смирение, въздържание, мъдрост и т.н., както обикновено се възхваляват всички светци. Твърде общо, с патетични въпроси и повторения той прославя и чудодейната сила на неговите моши.

За осъществяване на словото си за Димитър Солунски Кантакузин използва много от отдавна установените в християнската литература похвати. Такъв е случаят и с употребата на приветствието-анафора "Радоуи се", чрез което се постига ритмата в реторическата реч.

Като следва традициите, срещани още в похвалните слова на Климент Охридски,⁸⁵ той построява една поредица от 11 смислови цялости, започващи с изречения, в началото на които стои приветствието-анафора "радоуи се". Обикновено след приветственото изречение, построено върху подробности, почерпани от житието на героя, следва друго изречение, пояс-

⁸⁴ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски"... , с. 70.

⁸⁵ Вж. Кр. Станчев, Ритмичната структура в химничната поезия на Климент Охридски, Български език, кн. 6, 1969, с. 523 – 535.

нявашо първото. Ето началото на тези изречения с приветствието-анафора:

" Рауи се ѡвѣсечтне, иже...

Рауи се, чѣстне, иже ...

Рауи се, чистїи цѣломоудрїа и...

Рауи се, иже ѿество побѣдивыи...

Рауи се, плодовитаа дома бжїа маслино и...

Рауи се, иже цра безаконна дрѣзостнѣ ѡбличивыи и ...

Рауи се, иже кръвь свою Ха ради излїавь и ...

Рауи се, Нестора къ подвигѣ оутвърдивыи и ...

Рауи се, исцѣлїенїа богатнїее...

Рауи се, солоунїаном надежде, и ...

Рауи се, скръбешеїимь скорыи...⁸⁶

Този начин на постройка на ритмата напомня твърде много похвалните слова на Климент Охридски, където се срещат подобни приветствия, докато, както изтъква Д.Петканова-Тотева, "Евтимий Търновски не създава ритмически текст с помощта на приветствието "радвай се", може би защото го смята за остаряло и прекалено шаблонизирано."⁸⁷ За разлика от него обаче Киприан, както и някои други старобългарски писатели, го използва твърде умело в своето "Похвално слово за Петър".⁸⁸ Както показва цитираният пример, Димитър Кантакузин също разчита много на този реторически похват.

⁸⁶ Георги Данчев, *Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски"...*, с. 76 - 77.

⁸⁷ Донка-Петканова-Тотева, *Нови черти на похвалното слово...*, с. 101.

⁸⁸ Н. Дончева-Панайотова, *Търновската книжовна школа и Русия в края на XIV и началото на XV век*. Киприан и Григорий Цамблак, *Дисертация за присъждане на научната степен "кандидат на филологическите науки"*, защитена във Филологическия факултет на ВТУ "Кирил и Методий", на 20.І.1975 г., с. 153 - 154.

В потвърждение на това говори и фактът, че той прибегва към употребата му в словото още веднъж. След като възхвалява името на героя си - Димитър, той го приветства с "радвай се" още 3 пъти.

Оказва се, че Димитър Кантакузин е възприел този похват не само в словото си за Димитър Солунски. Той го използва и в "Похвално слово за Николай Мирликийски", но не по същия начин като многократно приветствие-анафора, а само четирикратно в строежа на две изречения: "Радои се, тебѣ, радоуи се, и паки радоуи се, оче зовѣмъ. И умножителнѣ тожде глѣмъ: радоуи се."⁸⁹ И тук, разбира се, приветствието спомага за постигане на известна ритмичност на фразата.

Необходимо е да признаем, че Димитър Кантакузин владее до съвършенство майсторството за постигане на ритмичността на речта. Като изплита похвалата на Николай Мирликийски, той строи дълга поредица от еднакви или близки по строеж славословия, които в повечето случаи се състоят от по две думи: "Ты млнѣмъ въспитатель, ты юности наказатель, мужество производителъ, старости чѣсть, вѣкупъ и жѣзль, слѣпимъ зѣждь, слѣкѣимъ исправленіе, болѣшѣимъ врачь, немошнѣимъ помощь, плаваюшѣимъ наставникъ, потаплѣаемѣимъ избавитель и пристанише, пѣтьшество юшѣимъ съшествникъ, плѣнникомъ избавленіе, иже въ тѣмницахъ свобѣжденіе, и въ ѹзахъ раздрѣшеніе. Ты нишѣимъ богатодавѣць и богатѣства строитель, сырѣимъ ѡцѣ, и вѣдовицамъ промыслителъ, архѣереи /и/ архѣеремъ украшеніе, постникомъ ѹдобрѣніе, црѣмъ похвала, сѹшѣимъ въ властѣхъ наказатель, сѹшѣимъ, подъ властію промыслѣнникъ, вѣрѣ правилю, и добрѣдѣтелѣмъ образъ."⁹⁰ При някои от тези славословия той употребява думи с еднакво звучение, което също така способствува за постигане на ритмичността на изречението и на отделните реторически цялости.

Въпреки че Кантакузиновото похвално слово за Димитър Солунски е посветено на един герой, живял в далечна епоха, макар че приповдигнатият тон на панегирическият стил не дава възможност за спокойно повествователно отразяване на съвременността, авторът е успял да го свърже със своето време -

⁸⁹ Б. Ст. Ангелов, Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 274.

⁹⁰ Пак там.

тревожно и бурно, изпълнено с издевателства и мъчения над източноправославното население на Балканския полуостров. Още във въведението Кантакузин се обръща към слушателите си, дошли на празника на мъченика, след като са оставили борбите: "Елицѣ празниколюбци и мнколюбци и бголюбци, долни днь оставльше метежь и земельных оуклон'ше се мльвь и попеченїи въ малѣ."⁹¹

С основание може да се допусне, че между Кантакузиновите слушатели е имало и много войни, откъхващи си временно от сраженията. Към такива изводи насочва много по-определено това обръщение, отколкото оная израз в Кантакузиновата молба за вдъхновение, в която се подчертава, че героят му е непобедим воин: "... и воина непобѣдимага въсеславнаго Дїмитрїа"⁹². В същия дух Кантакузин подчертава преди това, че светецът е борец срещу безбожниците и варварите. Известни художествени асоциации между оная далечна епоха на гонения срещу християните при император Максимиан и съвременното на Кантакузин ни внушават и някои други моменти от словото. Писателят умело акцентува върху жестоките мъчения, използвани от друговерците: "лютьишаа моученїа: отръганїа и ражны боденїа, ножїи сьръзованїа, въ водахъ заточенїа, въ огнь въмѣтанїа, и елика сего моучител'ства соуть съмрътного симъ побнаа."⁹³ Едва ли е случайно това подчертаване на мъченията и грабежите, наподобяващи съвременността на Кантакузин. Подобни художествени внушения преследва и твърде ефикасно постига и Евтимий Търновски в своето "Похвално слово за Неделя", преди да изкаже призива - да се подражава на подвига на светицата, като се отстоява християнската вяра.

В агиографско-реторическите произведения на Димитър Кантакузин срещаме, както бе споменато, употребата на познати от по-стари образци стилно-поетически средства, но в тях откриваме и стремежа му да използва и нови изразни възможности на езика. Трудно е при неговата широка еруди-

⁹¹ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски"... , с. 70.

⁹² Пак там, с. 71.

⁹³ Пак там, с. 72 - 73.

ция да се посочи със сигурност откъде се учи той, с кои по-стари или по-нови образци се равнява. Но предпочитанието към сравнения от растителния свят е още едно указание за евентуалното познаване на Климентовите похвални слова и по-специално на Климентовото похвално слово за Димитър Солунски.

Димитър Кантакузин сравнява солунския светец с плодови-та маслина, като се обръща към него с думите: "плодовита дома бжѣта маслино"⁹⁴. Нарича се червена роза /тренафил/, украсена с кръвта на страданието: "краснии чръвеностію шипче, крѣвиі страданіи оукрашенни"⁹⁵. Сравнява го с дърво, посадено при вода: "Іако дрѣво бѣ насаженно при исходи-шіихъ по прркоу водѣ"⁹⁶. Той използва и сравнението с вятъра: "И Іакоже нѣкымъ силнѣишїимъ вѣтрѣм ноужнѣ порѣвае-мы."⁹⁷ Особено ярко потвърждават голямата близост между Климент Охридски и Димитър Кантакузин сравненията, взети от растителния свят. В Климентовото слово за Димитър Солунски героят е сравнен с благоуханен крин: "Іакоже кринь блгоуханною"⁹⁸. Кантакузин, който има самочувствието на поет, не заимствува буквално това сравнение, а го видоизменя, запазвайки характера му. При него сравнението е получило форма "блгоуханныи цвѣте"⁹⁹. Подобен е случаят с употребата на едно друго, обикнато от Климент Охридски сравнение с лоза, срещано и у много други средновековни автори. В Климентовото слово за Димитър Солунски героят израства "Іако лоза доброплѣна"¹⁰⁰. Такова сравнение е употребено с

⁹⁴ Пак там, с. 77.

⁹⁵ Пак там.

⁹⁶ Пак там, с. 71.

⁹⁷ Пак там, с. 70.

⁹⁸ Б. Ст. Ангелов, К. Куев, Хр. Кодов, Климент Охридски, Събрани съчинения, т. I, с. 234.

⁹⁹ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски ...", с. 76.

¹⁰⁰ Б. Ст. Ангелов, К. Куев, Хр. Кодов, Климент Охридски, Събрани съчинения, т. I, с. 234.

известна промяна и в "Похвално слово за Климент Римски", където героят е наречен "многосластнаѣа лоза"¹⁰¹. Димитър Кантакузин използва това сравнение, като му дава своя окраска - Климентовата "доброплодна" и "многосладостна" лоза остава "богонасадена". В обръщението към мъченика Кантакузин го нарича "лѣзо бѣгонасажденнаа"¹⁰². Като допускам известна пряка връзка между Климентовите и Кантакузиновите похвални слова, за което свидетелствува и близостта между сравненията, използвани от двамата автори, не изключвам и обстоятелството, че някои от тези сравнения са твърде нашироко срещани и дори шаблонизирани в агиографско-реторическите произведения и на редица други средновековни автори. Споменатото сравнение с лозата например ще открием и у Евтимий Търновски - в неговото похвално слово за Неделя, като "лѣза многоплоднаа"¹⁰³. Популярността на тези сравнения е явна, но в случая трябва да се подчертае стремежът на Кантакузин да не ги повтаря буквално, а да им даде според възможностите си своя окраска.

Често употребяваните сравнения в похвалните слова през IX-X в., а по-късно изградени въз основа на компонентите "слънце - светлина", се срещат и у Кантакузин, но в сравнително по-ограничени размери. В неговото "Похвално слово за Николай Мирликийски четем" "Твоихъ чудесь несказанное мнѣжъ/ство, слѣцу равно осѣаваеть поднбснѣю"¹⁰⁴.

В духа на установената традиция Димитър Кантакузин използва в Житието на Иван Рилски сравнения с библейски герои. Иван Рилски е "Ѥакоже Илѣа Сарафѣѣныни...", "Ѥакоже Ѥелѣссеи страннолюбѣа Соумантѣѣныни храминоу, или Ѥако самараннины сладкый вѣлка..." и др.п.¹⁰⁵ Но понякога, както отбелязва Б.Ст.Ангелов, "Някои от сравненията носят характера на народната мъдрост, взети са като че ли пряко от жи-

¹⁰¹ Пак там, с. 303.

¹⁰² Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски...", с. 77.

¹⁰³ Emil Kaluzniacki, Werke des patriarchen..., с.150.

¹⁰⁴ Б.Ст.Ангелов, Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 273.

¹⁰⁵ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с.102.

вата народна реч..."¹⁰⁶ Тук става дума за онова великолепно сравнение на стоицизма на Иван Рилски със златото, поставено в огъня, от чиито пламъци то става още по-ярко: "Елико ω гнѣ^М печет се злато, толико искоусѣише Іавлѣате се."¹⁰⁷ Това, а и други подобни сравнения потвърждават творческото поетическо начало у Кантакузин.

Доброто познаване на книжовните традиции е оказало влияние и при употребата на епитетите в Кантакузиновите агиографско-реторически произведения. В тях редом с познатите шаблонни епитети срещаме и стремежа към известно разнообразие. Кантакузин често употребява епитети, създадени от думата светлина "свѣтлыи тръжъствѣници", "славою свѣтлюю", "свѣтлю... тръжъство" /Похвално слово за Димитър Солунски/;¹⁰⁸ "свѣтлѣйшее тръжъство" /Житие на Иван Рилски/¹⁰⁹ и др.п. Кантакузин проявява подчертано предпочитание и към някои познати сложни епитети: "многочѣнною... ω дежоу", "бледословнаа оуста", "многочѣвно... дрѣво", "скоропрѣходных троудов", "цвѣтъ блгоуханѣишии", "блгоуханное мврѣ" /Похвално слово за Димитър Солунски/;¹¹⁰ "скоропрѣходнаго житѣа", "бгноснаго ω ца", "многочѣнное... скровише", "блгочѣстивои црци", "бголюбивое събранѣе" /Житие с малка похвала на Иван Рилски/.¹¹¹ Необходимо е да се отбележи също така и склонността на Кантакузин да натрупва пред отделни съществителни по няколко обикновени и сложни епитети: "свѣтлаа и краснаа цркви звѣзда", "мнколюбное и свѣтлое празньство... и др. п. /Похвално слово за Димитър Солунски/.¹¹²

¹⁰⁶ Б. Ст. Ангелов, Димитър Кантакузин, История на българската литература, т. I, с. 378.

¹⁰⁷ Йордан Иванов, Житие на св. Ивана Рилски, с.91.

¹⁰⁸ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски...", с. 70, 72, 76.

¹⁰⁹ Йордан Иванов, Житие на св. Ивана Рилски, с.87.

¹¹⁰ Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски...", с. 70, 71, 72, 76.

¹¹¹ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с.86, 93, 94, 99, 100.

¹¹² Георги Данчев, Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски"..., с. 70, 76.

Сред Кантакузиновите стилни средства трябва да споменем и различните етимологични фигури, към които той проявява склонност: "Иванна Рылскаго стѣтилника свѣтлѣишее трѣжество", "Неоудобъ сътрѣпимаа прѣтрѣпѣ", "съмрътнь съмръти виновномуу члкъмь", "ѡна празника съпразньствъници", "смѣрившоу смѣренною моудрѣстїю" /Житие с малка похвала на Иван Рилски/¹¹³; "насышаемѣи и наситити се чаюше" /Похвално слово за Николай Мирликийски/.¹¹⁴

В Кантакузиновите похвални слова, пък и в житието му на Иван Рилски твърде често се срещат обръщения, приветствия и въпроси. Авторът обикновено се обръща към своите слушатели, към героя си, към бога, преследвайки различни цели: "слава тебе Хѣ црю", "слава тебѣ въсачьскихъ творче и ги", "любѣзное събранїе", "ѡ любопослушателїе", "ѡ красное и мнѣ слад' чаишее име Дїмитрїе /Похвално слово за Димитър Солунски/¹¹⁵; "Зрите ѡ любимици", "Слышите прочее", "бгголюбивое събранїе, цркное шшенїе", "Ва оубо, послушателїе, молю прошенїа полоучити", "Ревноuite прочее", "сїа ти ѡнасы, Иванне" /Житие с малка похвала на Иван Рилски/¹¹⁶; "Ты же ѡшшеннѣ Николае", "Твоа же, ѡ оче..." /Похвално слово за Николай Мирликийски/.¹¹⁷ Чрез така често употребяваните обръщения авторът установява по-близък контакт със слушателите си, като съсредоточава и насочва вниманието им към определен проблем или момент от живота на героя или историята на мощите му. Някои от обръщенията в по-разгърнатата форма са употребени с по-друга цел - да се възвеличае

¹¹³ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, с. 87, 91, 92, 100.

¹¹⁴ Б. Ст. Ангелов, Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 274.

¹¹⁵ Георги Данчев. Неизвестен препис на "Похвално слово за Димитър Солунски...", с. 70, 71, 72, 74, 77.

¹¹⁶ Йордан Иванов, Житие на св. Ивана Рилски, с. 90, 95, 100, 101, 102.

¹¹⁷ Б. Ст. Ангелов, Две неизвестни творби на Димитър Кантакузин, с. 273 - 274.

героят или бог. Близко по характер и предназначение до тях е приветствието-анафора "радоуи се", което способствува за създаване на ритмата в реторическата реч.

Това, което Донка Петканова-Тотева изтъква, разглеждайки постройката на ритмата в Климентовите похвални слова с помощта на приветствията "Блажѣ" и "Радоуи се", е характерно и за второто приветствие на Димитър Кантакузин. "По подобен начин е построена ритмата с приветствието-анафора "радвай се". От седем до дванадесет пъти в началото на изречението се повтаря "радвай се", след което идва името на чествувания светец или някакво символично название, последвано от подчинено изречение или от образни съкратени сравнения, алегии и обяснения."¹¹⁸

Сравненията, които направих между Климентовото и Кантакузиновото похвални слова за Димитър Солунски, затвърждават становището, че и двамата автори използват еднакви реторически похвати. Димитър Кантакузин не само следва Климентовите стилистични образци, но и проявява особена склонност към тях.

С подчертано умение Кантакузин употребява твърде често и различни кратки или по-пространни реторически въпроси. И чрез тях, както и чрез обръщенията, той постига желания контакт със слушателите си. Един умело зададен реторически въпрос, който крие в себе си до известна степен и отговора, кара слушателите да се замислят върху неговия смисъл. Въпросите у Кантакузин са твърде многобройни и разнообразни, но аз ще посоча само няколко от тях. Той проявява предпочитание към въпросителните изречения, съдържащи в себе си въпросителната дума "что" или частицата "ли" - насочващи към съответния отговор: "Что прочее сѣни, иже въ припоутѣхъ стѣи^x памети же и празньства и прѣславнаа чюдеса, ꙗже съдѣаше и дѣють присно?", "Нъ что сего града слава мимоходешаа къ ономоу, иже вышнѣаго Іерлма гражаниноу...", "Что прѣже изрекоу, или кое ѿца ѿ добрыхъ похвалю дѣль?", "Възрѣжаніе ли тѣчю показа таково Іѡаннь, инаа же прѣзрѣ"

118

Донка Петканова-Тотева. Нови черти на психвалното слово..., с. 99.

/Житие с малка похвала на Иван Рилски/.¹¹⁹

Кантакузин използва и съвсем кратки изречения, състоящи се само от съответния въпрос: "Каа же сѣа?", "По-что?", "Нъ что?" /Житие с малка похвала на Иван Рилски/.¹²⁰ Непосредствено след тези въпроси следват по-кратки или по-пространни отговори.

В Кантакузиновото изложение понякога се срещат и цяла поредица от въпроси, които прославят героя, като акцентуват върху някои негови качества. Между въпросителните изречения авторът вмъква и кратки обяснения, умело вплетени в общия ритъм на реторическата реч: "Что прѣже изрекоу, или кое шца ѿ добрыхъ похвалю дѣль? Слюзамъ ли источники, ими же мыслынаго съвѣсе оружествѣ потоци Фараона? Смиренною ли моудрѣсть, ею же бѣсѣ в'ские низложи плъкы? Кротость? Тою бѣ врагы оуранѣше жестоцѣ. Роукъ прѣбны въздѣанїа? Тѣми бо ѿганѣше съпротивны множества. Чистотоу срчноую? Еїе же ради зрѣнїа бжтвнаго споби се?" /Житие с малка похвала на Иван Рилски/.¹²¹

Чрез употребата на тези въпроси Кантакузин постига и съответната ритмика на речта, към която той се стреми последователно.

Димитър Кантакузин проявява склонност към честа употреба и на повелителни глаголни форми. В едни случаи те са организирани в някаква ритмическа цялост, в други не са, но винаги способствуват за тържествено звучене на речта, като ѝ придават своеобразен ритъм. Както и при Евтимиевите похвални слова и жития, повелителните глаголни форми и в Кантакузиновите агиографско-реторически творби се срещат преди всичко в молитвените обръщения към героите: "... о мирѣ моли се, православїа рогъ възнести, црковь вѣрныхъ мѣтерь прѣстателство исправи и тоїепаденїе въстави, ꙗко да на пажите блгочѣстїа пастѣм се; архїереискаа неудоустроенїа блгостроина сътвори, оустави злолютнаа нашошенїа на-
 прасныя и нужныя смърти; ѿименитїихъ избави, и к тебѣ

¹¹⁹ Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилска, с. 87, 88, 90.

¹²⁰ Пак там, с. 87, 89, 91.

¹²¹ Пак там, с. 90-91.

припадающих оушедри и къ спсенію роуководвоуи"¹²².

Както проличава от приведения пример, от 9-те повелителни глаголни форми в това изречение 8 са употребени в края на простите изречения /моли се, възнести, исправи, въстави, сътвори, избави, оушедри, роуководвоуи/ и само една в началото на едно от тях /оустави/. Кантакузин е оценил добре мобилизиращата функция на повелителните форми и ги използва умело. При поученията към монасите и миряните той също така употребява повелителни глаголи. В няколко поредни изречения срещаме следните форми: "вънчаите", "не боите се", "подвизаите се", "веселите се", "невъзносите се", "ревноуйте", "не оубоите се" /Житие с малка похвала на Иван Рилски/.¹²³

Изясняването на характерните черти на Кантакузиновите агиографско-реторически произведения показва, че техният автор не само притежава широка ерудиция, но и проявява определени творчески възможности в областта на популярните средновековни литературни жанрове - житието и похвалното слово. И макар че създава само три такива произведения - едно житие и две похвални слова, той заема достойно място в редицата на българските писатели, творили в споменатите жанрове. В тези му произведения се чувствува силно традицията, дошла при него чрез агиографските творби на Евтимий Търновски, чрез Климентовите похвални слова или чрез някои византийски образци, но се чувствува осезателно и присъствието на твореца Димитър Кантакузин в тях. Неговото лирическо дарование е сложило определен отпечатък и върху отделните поетически образи, и върху цялостното звучене на произведенията.

Поставено в поредицата жития на най-популярния български светец през средновековието, Кантакузиновото "Житие с малка похвала на Иван Рилски" се откроява сред всички останали с подчертаната си лирическа окраска. То има свой художествен и емоционален облик, илюстриращ писателските възможности на създателя си. Своя лирическа физиономия имат и похвалните слова на Димитър Кантакузин, макар че не

¹²² Пак там, с. 102.

¹²³ Пак там, с. 100 - 101.

изпълкват с ярко изявена оригиналност. Без да претендират за реализиране на някои нови черти и тенденции в развитието на похвалните слова през XV в., те представляват последна добра изява на този жанр в нашата литература. С характерните си особености Кантакузиновите агиографско-реторически произведения спомагат да се очертае по-релефно и по-пълно творческият образ на техния талантлив автор.

АГИОГРАФИЧЕСКО-РИТОРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ДИМИТРА КАНТАКУЗИНА

Георги Данчев

Резюме

Настоящая статья, посвященная агиографическо-риторическим произведениям Димитра Кантакузина, является частью более обширного исследования проблем болгарской литературы второй половины XV века, сравнительно мало изученного периода нашего литературного развития.

Проявления Димитра Кантакузина как автора житий и похвальных слов осуществляют в его творчестве прямую тематическую связь с болгарской действительностью и продолжают идейно-художественные искания писателей Тырновской литературной школы. Если нужно было бы указать на самое болгарское по тематике произведение Кантакузина, с проблематикой, почерпнутой из жизни болгар в XV веке, то не представляло бы затруднения обнаружить его как раз в этой группе сочинений писателя, включающей "Житие с малой похвалой Ивана Рыльского", "Похвальное слово о Димитре Солунском" и "Похвальное слово о Николае Мирликийском".

Выяснение в настоящей статье характерных особенностей агиографическо-риторических произведений Кантакузина показывает, что им автор не только обладает широкой эрудированностью, но проявляет также определенные творческие возможности в сфере популярных средневековых литературных жанров - в житии и похвальном слове. И хотя Кантакузиным создано всего три таких произведений, он занимает достойное место среди болгарских писателей, мастеров в упомянутых жанрах. И несмотря на то, что в этих его творениях сильно ощущается традиция, воспринятая из агиографических произведений Евфимия Тырновского, похвальных слов Климента и некоторых византийских образцов, в них осязательно чувствуется присутствие творческой индивидуальности Димитра Кантакузина.

OEUVRES HAGIOGRAPHIQUES ET RETHORIQUES
DE DIMITAR CANTACUZENE

Guéorgui Dantchev

Résumé

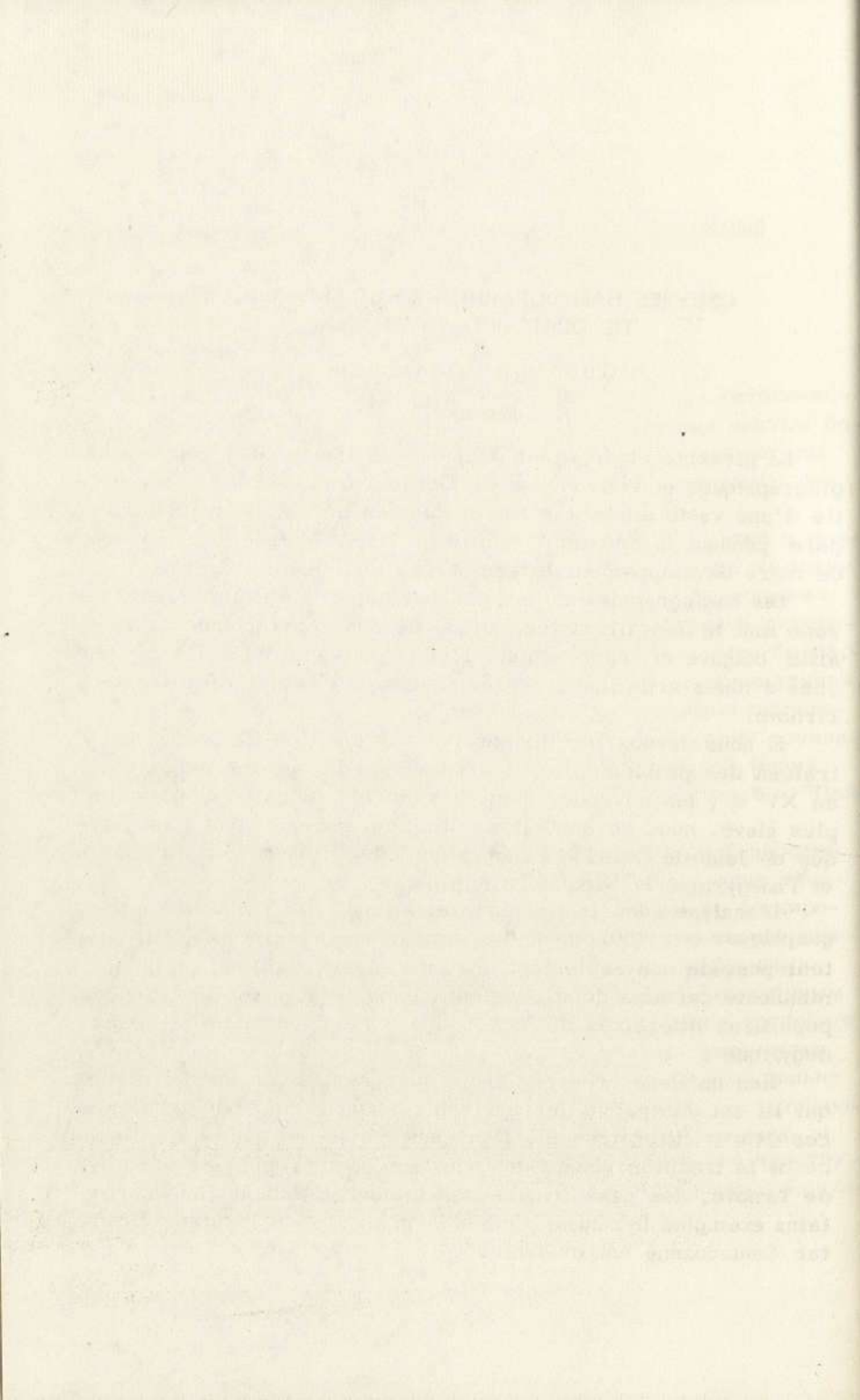
La présente étude, ayant pour but de traiter des oeuvres hagiographiques et réthoriques de Dimitar Cantacuzène, fait partie d'une vaste étude sur les problèmes de la littérature bulgare pendant la deuxième moitié du XV^e siècle - une période de notre développement littéraire peu analysée.

Les hagiographies et les panégyriques de Dimitar Cantacuzène sont le lien direct thématique de son oeuvre avec la réalité bulgare et représentent l'étape suivante dans les recherches d'idées artistiques des écrivains de l'Ecole littéraire de Tirnovo.

Si nous devons mentionner les ouvrages de Cantacuzène traitant des problèmes qu'il a puisés de la vie des Bulgares au XV^e s., les ouvrages dont le sujet est bulgare au point le plus élevé, nous devons citer: "Hagiographie et bref panégyrique de Jean de Rila", "Panégyrique de Dimitar de Salonique", et "Panégyrique de Nicolas Mirlikiisky".

L'analyse des traits caractéristiques des oeuvres hagiographiques et réthoriques de Cantacuzène montre que leur auteur possède non seulement une immense érudition, mais qu'il manifeste certains dons créateurs dans le domaine des genres populaires littéraires du Moyen âge - l'hagiographie et le panégyrique.

Bien qu'il ne crée que trois ouvrages, il occupe la place qui lui est due parmi les écrivains bulgares qui ont développé ces genres littéraires-là. Dans ses oeuvres on saisit l'influence de la tradition venant des oeuvres hagiographiques d'Euthym de Tirnovo, des panégyriques de Clément d'Okhrida ou de certains exemples byzantins, mais la présence de l'auteur Dimitar Cantacuzène est évidente.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

том XIII, кн. 1 филологически факултет 1976/77

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "CYRILLE ET METHODE"
DE VELIKO TIRNOVO

tome XIII, livre 1 Faculté philologique 1976/77

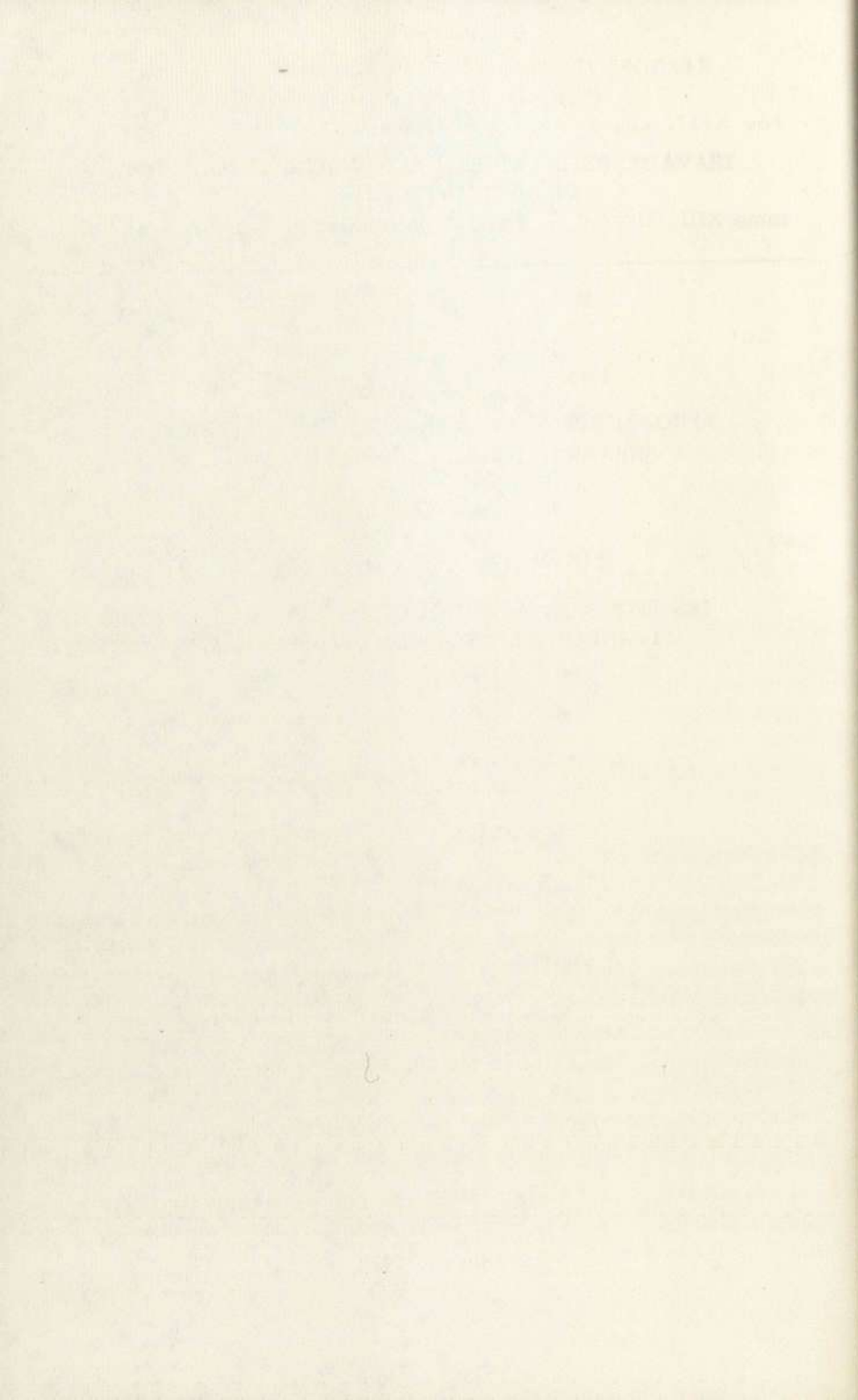
НИКОЛА Г. НИКОЛОВ

ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ НА ТРАГЕДИЯТА
"ИВАНКУ, УБИЙЦА НА АСЕНА I"

NICOLAS G. NICOLOV

LES PROCÈDES ARTISTIQUES DE LA TRAGÉDIE
"IVANKOU, L'ASSASSIN D'ASSENEI"

София, 1978



ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ НА ТРАГЕДИЯТА "ИВАНКУ, УБИЙЦА НА АСЕНА I "

Васил Друмев е първият български драматург, получил признание за творческата си сполука. Нему приписват авторството и на драмите "Самуил", "Видул", "Фудулеску".¹ Но на "Иванку, убийца на Асена I" е отредена славата на първото по време българско драматургическо произведение с несъмнени художествени достойнства.² То е получило радушен прием още в дните на публикуването си и, може да се каже, оттогава е утвърдено в българското драматургическо наследство. На него са гледали като на "едничката национална драма, способна да раздвижи българската душа". Един несъмнено интересен факт, който изисква обяснение, защото В. Друмев не е могъл да остане незасегнат от някои прояви на "художествен" примитивизъм, неизбежни за страната ни във времето, когато той се проявява като писател. И ако все пак драмата³ "Иванку, убийца на Асена I" е получила признание, причината за това не е в художественото ѝ съвършенство като литературно произведение, а в новаторското ѝ звучене.

Драмата на В. Друмев може да бъде разбрана по-пълно, ако отговорим на въпроса: в шо се състои своеобразието ѝ. Едва

¹ В. Друмев - Климент Браницки и Търновски. Живот, дейност и характер. Автор Юрд. Трифонов, БАН, София, 1926, с. 62 - 63.

² Изказаното от Стефан Минчев, П. Беловежков, Г. Ст. Пашев мнение, че "Фудулеску" е най-съвършената в художествено отношение работа на Друмев, днес загубва значението си, след като вече е доказано, че автор на драмата е Т. Пеев. /Дочо Леков, Забравен възрожденски книжовник/, "Литературна мисъл", год. XIV, 1970, кн. 1, с. 109.

³ До страницата, в която ще бъде посочена литературно-художествената форма на В. Друмевата творба, ще я наричаме драма, както е прието сега.

ли бихме се приближили до интересуващото ни обяснение, ако не започнем с проучване на "Иванку" като литературно-художествена форма. На мнозина литературоведи това намерение може да се стори излишно или да им изглежда проява на странност, след като в литературознанието ни отдавна е възприето гледището, че В. Друмев е написал драма, а не трагедия. Точното установяване на особеностите на коя да е литературно-художествена творба е предпоставка за проникване в нейното специфично естетическо въздействие и чрез него в конкретно-историческите прояви на една или друга драматургическа форма. В случая става дума за "Иванку, убийца на Асена I".

В. Друмев и неговите съвременници са схващали "Иванку, убийца на Асена I" като трагедия. В редакционна бележка⁴ под наслов "Към почитаемите читатели", поместена в ПспБКД, се известява, че предстои публикуването на Друмевата драма, която е определена като трагедия в пет действия: "Колкото за материал за "Периодическото списание" - се казва в бележката, - имаме вече за няколко книжки приготвен - още от зимъс, и по-отколе други доставен нам от разни лица, ... "Софроний Врачанский владика", автобиография - изложена от В. Друмева, действителен член на Бъл.Кн.Дружество", "Иванку, убийца на Асена I", трагедия в 5 действия - от същого В. Друмева."

Възможно е да възникне възражението, че авторовата преценка, както и на редакторите на ПспБКД, не може да бъде най-важното потвърждение, нито пък да бъде приета като достатъчно компетентна, за да тръгнем от нея и да определим литературно-художествената форма на драматургичната творба на В. Друмев. Разбира се, не е изключено те да грешат. Известни са примери, при които авторовото определение за жанра на собственото му произведение не съответствува на възприетото в литературната наука становище. И все пак не може да бъде отменат с мълчание фактът, че Друмев е изразил гледището си. Най-малкото, което сочи този факт, е неговото субективно намерение. За нас не е без значение да знаем какво е разбирал В. Друмев под литературоведското понятие тра-

⁴ ПспБКД, год. I, кн. 3, с. 115.

гедия, когато е давал това определение на произведението си. Допринесъл ли е нещо съществено за тълкуването и обогатяването на трагичното или е останал на естетическите позиции на своите предходници?

Драмата като драматургическо произведение /или като драматургически вид/ е твърде късно постижение. До нейното възникване съществуват и сатиروفска драма, и миракъл, и моралите, и мистерия, но първенствувашо значение имат трагедията и комедията. Въпреки че по времето на литературното развитие на В. Друмев драмата е вече създадена и утвърдена, над вкусовете тегне авторитетът на трагедията, представена от творбите на античните автори, на Шекспир, на Пушкин, и на френските представители на класицизма. Романтичната трагедия, налагаща се с най-добрите произведения на В. Юго, също е била позната на българския драматург. Изследователите на Друмевото творчество единодушно са изтъквали, че негови учители в драматическото творчество са Шекспир и Пушкин. Ст. Чилингиров сочи въздействие върху Друмев, идещо от Шекспировите трагедии и от "Борис Гоцунов" на Пушкин.⁵ Д. Б. Митов изтъква още и влиянието на френския романтизъм, както и конкретните форми на това въздействие: "От френската драма в същност Васил Друмев е взел само някои дребни неща, като явяването на отец Иван от тайната врата, както е в пиесата "Хернани" на Виктор Юго. Преки заемки в същност няма много и от Шекспир, като изключим най-важната - образа на Мария, направен почти точно по образа на Офелия от "Хамлет".⁶

Приведените цитати, предназначени да изтъкват не влиянията, а да характеризират господстващите литературни вкусове и възгледи, които формират В. Друмев като драматург, потвърждават категорично, че в кръга на неговите интереси е била трагедията и той усвоява нейните особености. И ако пренебрегнем този факт и твърдим, че В. Друмев е създал драма в съвременния смисъл и проява на тази форма, трябва

⁵ Ст. Чилингиров, Васил Друмев, "Български писател", том III, София, с. 165.

⁶ Д. Б. Митов, Иванко. "Очерки и критики". София, 1946, с. 133.

да приемем, че той е изпреварил развитието на много драматурзи, че е създад не само едно относително сполучливо произведение, но и да му признаем заслугата на родоначалник на драмата като вид драматургическа творба в българската литература.

Посочените факти са странични и само косвено могат да доведат до търсеното обяснение. Те не са нещо повече от указание за характера на Друмевите литературни интереси. Драматургическата творба със своите особености служи като най-убедително доказателство за естетическите възгледи на автора си. Някои външни формални особености, които са от значение като доказателство, ще бъдат приведени още тук, в самото начало, без да бъде абсолютизирано значението им, защото съдържанието е от първостепенно значение в случаите, когато се изследва спецификата на литературното произведение.

Драмата /като един от видовете драматургически произведения/ е съставена предимно в диалогична форма, защото драматическото като естетическа проява е борба на противостоящи сили. За разлика от трагедията тази борба, колкото и да е напрегната, завършва щастливо. Именно като борба на противостоящи страни тя изисква преди всичко диалогична форма. Наследената от миналото трагедия е не само диалогична, но и монологична, защото в една или друга степен е естетическа концепция за личността и мястото ѝ в обществото и историята. В трагедията личността се изявява като индивидуалност /дори и когато е представител на масата: царе, военачалници/. В драмата личността действа като изразител на колектива /социална сила, привърженик на идеология или някакъв принцип/. И тъкмо затова трагедията в познатия от миналото вид не съответствува на съвременните изисквания на обществото.

Друмевата драма също така съдържа определен възглед за ролята на личността в обществото, който е предпоставка за предпочитане на трагичното. В "Иванку, убийца на Асена I" диалогът и монологът си оспорват първенстващото място и значение. С достатъчно основание можем да твърдим, че една особеност на разглежданото произведение са монолозите. Някои сведения позволяват да мислим, че В. Друмев, държи извънредно много на тях като на драматургическо средство.⁷

⁷ Ю. Трифонов /с.60 на цитираното произведение/ съоб-

Монолозите в Друмевата драма достигат цифрата 24, при което повечето /20 на брой/ са в първите три действия: в първото действие са разработени осем монолога /монолог на Мария, на Милко, на Тодорка, на баба Кера, два монолога на Исак и два монолога на Иванко/; във второто действие монолозите са пет /два монолога на Асен, един монолог на Милко и два монолога на Исак/; монолозите в третото действие са седем /два монолога на баба Кера, два монолога на Асен и монолог на Мария, на Исак и на Иванко/. Последният монолог е в пето действие, първа сцена, първо явление. В четвъртото действие има само три монолога: два монолога на Исак и един - на Драгни. Разпределението на монолозите по действия е указание за носителите на трагизма и за тяхното значение за развитието на действието.

След третото действие монолозите по количество и значение отстъпват мястото си на диалозите. Фактът, че монолозите намаляват, е показателен и за изменението на драматургическата форма на Друмевото произведение. До края на третото действие то има всички особености на трагедията, но в четвъртото и петото действие въпреки трагичната трактовка на отделни ситуации, свързани с някои от действащите лица, преобладава драматически конфликт. Стълкновението е пренесено всред борешите се политически сили, чиито лагери са ясно очертани: от една страна, отец Иван и народът, а, от друга - Исак, Иванко и болярите, надяващи се на гръцката помощ, за да се задържат на власт. Политическият двубой завършва с победа на силите, борещи се за българската кауза, следователно за правдата и за благосъстоянието на широките слоеве на населението. Трагичното в последните две действия остава на заден план, защото въвличените в конфликта лица не се намират в родствени отношения, за да изживяват страданието като душевна борба, да изпадат в потресение от узнатото за онова, което са извършили, както е в началото на произведението.

"Най-новите поети избягват излишните монолози, тъй като те само прекъсват бързия ход на действието, в гръцките пък трагедии монолозите трябвало да ни заставят да вземем най-

шава, че в Браила В. Друмев усилено работил над драмата си. При съчиняването на монолозите ходел из стаята и ги произнасял, а след това ги записвал.

живо участие в съдбата на героя - пише К.Тиандер.⁸ Много-то монолози в Друмевата творба забавят сюжетното развитие. В началните действия то е по-статично, докато в последните две действия неговата динамика нараства. Този факт навежда и на мисълта, че В.Друмев е разработил произведението си не толкова за сценично представяне, колкото за възприемане чрез четене. Във втория случай въздействието на монолозите отвежда до проникване в душевността на потресените от някакво страдание хора.

Монолозите на трагедията "Иванку, убийца на Асена I" са следствие на душевните сблъсъци на действащите лица, т.е. изразяват това, което наричат вътрешен драматизъм. По своето съдържание те са израз на нравствено и идейно съмнение и колебание, а в отделни случаи и на недоволство. /Само монолозите на Исак, изпълнени с надменност и ирония спрямо българите, са изключение./ Монолозите притежават различни особености, които са още по-очевидни в светлината на тяхната актьорска функция: насоченост към публиката /или читателя/, вгълбеност на действащите лица в самите себе си. В отделния монолог проличава интелектът на драматически действащото лице, неговите цели и интереси, състоянието му в момента. Следователно монологът разкрива самата личност в, някакво отношение, но чрез психическата реакция. Потвърждение на тази негова особеност е и фактът, че монологът не се нуждае от ответна реакция. Наличието на монолози в драматургическото произведение е вече едно указание за трагедийните начала на изграждане и за vyplътена концепция за трагичното.

Въз основа на изложеното достигаме до извода, че античната и средновековна трагедия са свързани с концепцията за трагичното като страдание или гибел на личността /обикновено прекрасна/. Колективът е само оная среда, с чиято консервативност или враждебност тя влиза в стълкновение. В

⁸ К. Тиандер, Синкретизм и дифференциация поетических видов. "Вопросы теории и психологии творчества", том II, выпуск 1, С.-Петербург, 1909.

⁹ Разбира се, има трагедии без монолози, както и драми с монолози.

трагедията страданието не е външно, не е телесна болка, а е разтърсващо преживяване, разкъсване от съмнения и противоречия за извършени деяния. Обикновено прекрасната личност изживява страдание или достига до гибел, които възприемаме като нещо трагично. Друмевата драма е възникнала именно вследствие на такова разбиране на трагичното.

Установяването на посочената особеност е от значение за точността и истинността на литературоведската интерпретация на Друмевото произведение. Шом като в първите три действия неговата драма е трагедия, особеностите на нейната хубост, следователно и на въздействието ѝ /както и областта на познание/, ще бъдат съсредоточени в трагичното. Въз основа на преобладаващите естетико-художествени особености произведението на В. Друмев "Иванку, убийца на Асена I" следва да бъде отнесено към трагедията и с нея да бъде свързан новаторският ѝ за времето характер, доколкото тя е нещо значително в развитието на българската драматургия.

Литературните критици на времето не са оценили в достатъчна степен особеностите на създадената от В. Друмев литературно-художествена трагедия, защото са я разглеждали предимно като архитектоника и композиция и при това от позицията на ония изисквания, които в миналото са били жизнени.¹⁰ Наистина с архитектурониката на трагедията В. Друмев остава верен на наследената драматургическа традиция. Още от времето на Хораций се приема като закон изискването всяко драматургическо произведение /особено трагедията/ да е

¹⁰ Д. Войников намира като съществен недостатък честата смяна на сцените и допуснатата раздвоеност: в една част /до убийството на Асен/ герой бил Исак, а в другата отец Иван. Ил. Миларов мисли, че "Иванко" е "без художествено построено действие, без жизнени и мотивирани характери, а само ред от разпръснати сцени". А. Теодоров е на мнение, че тя се отличава с "интересно заплетен сюжет, който майсторски е разпределен между действията". Вж. с. 66 на цитираното произведение на Ю. Трифонов.

съставено от пет действия.¹¹ Съзнателно или не българският драматург е възприел съществуващите възгледи и вкусове, въпреки че някои от неговите изказвания имат друг смисъл.

"Иванку, убийца на Асена I" като архитектуроника е подчинена на "канона за числовите отношения", който изисква пет действия, от които третото да бъде стожер. В Друмевата литературна трагедия третото действие е централно по значение, понеже е свързано с душевната борба на основните действащи лица и защото с убийството на Асен започва обрат в сюжетното развитие. Освен това съпоставката между първото и петото, както и между второто и четвъртото действие показва същата успоредица, изисквана от посочения канон. В първите две действия конфликтът, носен от сюжета, нараства, а в последните две действия той се движи към своята разръзка.

При все че създадената от В. Друмев драма притежава особеностите на канона за числовите отношения, тя не е трагедия на класицизма. Преди всичко липсва единството на действие, на време и място, за да бъде изцяло причислена към творчеството на класицизма. Властолюбие то на Иванко и козните на Исак са двете причини за страданието и вътрешната борба на действащите в трагедията лица; не е спазено единството на време /то трае няколко месеца/, единството на място е налице само до края на третото действие, докато събитията се вършат в двореца на Асен. В трагедията на класицизма не е характерно убийството на царствуваша особа, а още по-малко престъплението да се извършва пред очите на зрителите и убиецът да е приближен на царя, както е в Друмевото произведение. За известна близост с трагедията на класицизма напомня носеният от Мария конфликт. Тя страда от наложено то ѝ раздвоение: от една страна, дългът към Асен, който е цар и неин баща, от друга страна, влечението ѝ към Иванко. В тази борба надделяват дългът и обичта към бащата и царя.¹²

¹¹ Квинт Хораций Флак, "Послание към Пизоните", стих 191.

¹² Тази идея не е присъща само на класицизма. За нея се говори и в романа на Ричардсон "Памела или наградена добродетел"/.

Доколкото В.Друмев е създал архитектоника според изискванията на канона за числовите отношения, той е останал зависим от традицията. Но в трагедията са налице съществени нарушения и отклонения от неговите правила, които са достатъчно основание, за да дирим оригиналността на българския драматург. Концепцията за трагичното, носена от действащите лица, е по-съдържателна от това, което представителите на класицизма създадоха. Друмев не е останал на страна от възгледите на романтиците, чието творчество тогава е имало господстващо влияние. В рецензията си на Войниковата книга "Ръководство за словесност", която според литературните историци е отговор на Войниковата преценка за "Иванко", Друмев заявява: "Тие, които са писали хубаво и с произведенията на които се наслаждава и чуди всичкият образован свят, писали са така добре не защото са знаели изискуемите правила, но защото са имали естествени дарби, имали са сърце, чувства, душа, имали са въодушевление. Когато са работили, не са гледали работата им да излезе съгласно с правилата, не са си предпоставяли известни цели, не са имали пред вид известни "сценически илюзии" или "драматически ефекти", ами са писали с чисто и свято въодушевление."¹³

В приведените мисли на В.Друмев се съдържа отрицание на каноните на класицизма, взети в крайната им епигонска реализация, и защита на романтичните тенденции. Трагедията на класицизма е твърде близо до античния възглед за действието като нейна същност, свързано с редица правила, докато в трагедията, разработвана от романтиците, се отдава предпочитание на естетическото в съдържанието, възникнало в резултат на творческо вдъхновение. Във възгледите си за изкуството Друмев клони към романтизма, защото си представя поета като личност, твореща при наличието на вдъхновение и с помощта на въображението. С последното положение същността на творчеството се пренася от умението да се направи добре едно произведение към способността да се изнамери нещо, да се създаде картина на живота.

За по-точното разбиране на "Иванку, убийца на Асена I" като трагедия от значение са ония особености, които въвеждат във възприетата от В.Друмев концепция за трагичното. В

¹³ Юрд. Трифонов, цитираното произведение, с. 74.

трагедията са представени исторически личности и събития, в които те са участвували. Българският автор обаче не следва възгледа на Лесинг, че историческите личности трябва да остават свешени за драматурга. Наистина в трагедията личи дължимото преклонение пред заслугите на българските царе, но липсва документално точно спазване на техните действия и прояви. Друмев не се е стремил да бъде тълкувател на историята, той само се ползува от нейните факти като материал, за да постави и разреши патриотични и художествени задачи. Историческата истина е спазена дотолкова, доколкото са изтъкнати борбите за власт на феодалните владетели и интригите на гърците за постигане на политическо разцепление на силите в страната.

Действителните обективни причини за трагичното в произведението са две: политически, към които следва да отнесем козните на гърците /на Исак и Тодорка/, и лични - любовта и раздвоеността на Мария, властолюбието на Иванко, любовта на Милко към Мария и "пренебрегването" му от Мария и от Асен. Личните причини са в същото време и социални, защото посочените действащи лица са хора на феодалното общество и в собствените им стремежи се изявяват нравите и колизиите на времето.

Обикновено, когато търсят реалната историческа основа на Друмевата трагедия, изтъкват националната борба на българите срещу гръцкото подтисничество. Асен и Петър ни се струват носители на възрожденските политически кълнове, доколкото изразяват идеята за национално обединение. Петър е готов да се примири с узурпаторите на властта, ако народът е доволен от извършените промени. В същност нещата са по-сложни, защото Друмев не може да лиши реалните исторически личности от техните конкретно исторически мотиви за действие. Не е ли феодална по съдържание идеята за установеното съсловно положение на човека в обществената йерархия. Тя цвижи лишения от високопоставено място Исак в желанието му да отмъщава. Милко е представен като изразител на интересите на едно болярство, което не е наследствено аристократическо, а едва сега надмогва плебейския си произход, разчита на личните си заслуги и затова очаква повече внимание от Мария и предпочитания и права от страна на Асен.

В последните две действия концепцията за трагичното се

изпълва с друго съдържание. Тя се носи не само от полудялата Мария, но и от Петър, който дълбоко се замисля над въпроса, дали има право да се вдига на борба срещу Иванко и какво ще спечели народът от такова противодействие. Едва когато многобройните примери му налагат да се убеди, че трудовите среди не са щастливи под управлението на Иванковото обкръжение, той се решава да оглави въставащите против узурпатора сили. Зрителят и читателят на трагедията се уверяват, че мислите и постъпките на Петър не са поведение на вожд на страната, не и на действащ военачалник, а на колебаещ се, размишляващ човек, изправен пред исторически решения. Този факт е достатъчно характерен и спомага правилно да се определи естетическото своеобразие на "Иванку, убийца на Асена I". Особеност на трагичното, носено от Петър, е нравственото страдание на личността, възникнало в борбата на противоборстващите сили, когато се търси обществена целесъобразност на предприеманите действия. Множеството монолози са потвърждение на факта, че трагичното е в страданието на личността, извисено до историческа отговорност.

Трагичното е осмислено като действие на реалния исторически човек, а не е литературна схема на авторовата концепция за индивида. Социалният характер е представен в литературното произведение в неговата възможна историческа конкретна индивидуалност. Наред с изложеното от съществено значение за драматургията се оказва и това, че Друмев превъзможва възгледа за страданието като телесна болка, за да изнесе на преден план душевното терзание. И тъкмо затова в монолозите се откроява индивидуалното страдание на действащите лица.

С оглед на причините за трагизма можем да разпределим действащите лица в две групи, колкото и условна да е такава класификация. Първата група включва личности, действащи под натиска на някаква егоистична страст: Мария - любов, Иванко - властолюбие, Милко - несподелена любов и засегнато честолюбие; втората група обхваща политически дейци, следващи държавнически повели, въпреки че постъпките им не са лишени и от лични мотиви: Асен, Петър, отец

Иван, Тодорка. Действащите лица са представени като резки и контрастни, но малко е в тях конкретно-историческото съдържание. Те са носители на романтичната идея за някакво изконно народностно начало на мястото на действителните исторически колизии и техните истински причини. Мария и Тодорка са жени без собствени идеи, ако не се има пред вид желанието на Тодорка да се види увенчана с короната на българските царе.

Тодорка подобно на баща си Исак е представена като демонична личност. За разлика от него тя не е вдъхновител на интригите, а е само изпълнител. Тя премахва Симо, съжалява, че не е успяла да стори същото и с Милко. При това не изпитва никакви угризения на съвестта, нито пък душевно терзание от убийствата. Нищо не нарушава нейния покой освен страха, че може да изпусне короната поради някакво недовиждане. Тя е, която предизвиква душевните терзания на Мария, като изкусно възбужда любовта на Иванко, за да може да влияе на заговора. Истинската страст, която е в основата на всичките ѝ постъпки, е в желанието ѝ да се види царица на българския престол. И в мечтите си за царската корона тя се разкрива откъм властолюбието си. За нея не са съществени нито политическите причини, нито накърнената народностна чест. Първо действие /II сцена, II явление/ съдържа монолог - размисъл и вълнение, който изнася на показ действителните ѝ желаня:

"Мария много обича Иванко. Ами ако тя заради него пожертвува и татка си - тогава какво ще правя аз? Де остават моите сладки надежди за царската корона?"

В поведението на Тодорка липсва действителен трагизъм. И доколкото има близост с трагичното, то е нещо външно и не е повече от съгъстеност на напрежението в отношенията на действащите лица, измежду които се движи и тя.

Българките са носители на действителни трагични изживявания в произведението на В. Друмев. Още в първо действие /I сцена, I явление/ действащите лица се изявяват на правствена основа. Мария, въпреки че е царска дъщеря, като характер /и темперамент/ е благородна, незлобива и дори стъсителна. В постъпките си се откроява като покровителка на Тодорка, която е притворна, интригантка и заговорничка. Още в тези начални взаимоотношения е загатнат трагизъм

на Мария: тя обича Иванко, но не намира в себе си сили, а и желание да отстрани съперницата си. Нещо повече, с пасивното си поведение оставя на Тодорка преднина и възможност да бъде обикната от Иванко. Първият монолог на Мария /I действие, I сцена, IV явление/ разкрива личната основа на нейното страдание: без любовта на Иванко тя не би желала да живее:

"И защо ми е тогава това, че съм царска дъщеря? По-добре да не живея тогава на тоя свят!... По-добре жива да ме заровят в студената земя!.../Ходи, поспирва се и мисли./ Иванко! Иванко! Колко те обичам аз! Колко си ми мил и драг!... Но ти ще ме обикнеш ли поне наполовина толкоз, колкото аз тебе? Кой ще ми каже това? Кой ще ме увери и успокои?"

Концепцията за трагичното, носена от Мария, е изразена във вътрешната раздвоеност на личността: Мария е млада и влюбена. За нея високопоставеното положение не е цел, нито пък щастие. В обичта си тя е толкова крайна, че предава ключа от царските покои на Иванко, без да се замисля за последиците. При тази всепоглъщаща страст Мария проявява доброта и великодушие към съперницата си в любовта, което дори поражда съмнение в силата на чувствата ѝ.

Трагизмът на Мария достига своята кулминация, когато настъпва крушението на надеждите ѝ за взаимност, когато тя узнава истинските намерения на Иванко. Тя загубва любимия, без да запази и баща си. Дългът към баща, който при това е и върховен вожд на една народност, е осъзнат от Мария с извънредна сила, за да направи страданието ѝ непоносимо, защото вече е късно да бъде предотвратено старателно подготвяното престъпление. Конфликтът, в който Мария попада поради собствената си доверчивост, няма само лични подбуди. Обществено начало доминира у нея, синонните чувства са изпълнени с народностно съдържание, поради което трагизмът ѝ е смазващ, а тя не може да понесе бремето на нравствените страдания.

Емоционалното начало господствува в постъпките на Мария. Тя не действа. Доколкото се забелязват някакви нейни реакции, те не изхождат от самата нея, а са повече тласък на външно въздействие. В Мария се откроява съпреживявашото, съчувстващото отношение към Асен и Иванко. Имен-

но затова тя завършва с лудост, в която е вложена другата концепция за трагичното, носена също от нея. И в настъпването безпаметство продължават да проблясват искрите на любовта към Иванко и някакво "съзнание", че е причинила гибелта на баща си. Тук вече трагизмът е отношение между близки хора, единият от които причинява смъртта на другия, без да желае това, и узнава станалото, когато вече е късно да се спре ходът на събитията. Отношенията между Мария и Иванко, между Мария и Асен са отношенията между близки хора. Мария неочаквано узнава, че е въввлечена като съучастник в престъпление, и това поражда още по-потресавашо въздействие. Изненадата е пълна. Ходът на действието води до обрат в отношенията ѝ с Иванко: вместо да намери очакваната взаимност, Мария достига до предела на нещастieto.

Трагичното като лудост на младо и невинно същество не е откритие на В.Друмев за драматургическата литература. Познато е от Шекспировата трагедия "Хамлет" /Офелия/. Връзката между произведенията на двамата драматурзи е очевидна. И все пак В.Друмев се е домогнал до известна самостоятелност, доколкото в причините за лудостта и начина, по който протича у двете девойки, освен сходство може да бъде забелязано и известно различие. Обстановката на действието и последователността в проявите на психическото заболяване у Мария се отличават със своеобразие. Самата лудост е трагизъм при малката и невинна дъщеря на Асен, непрестанно терзана от мисълта, че е помогнала на убиеца на баща си. В литературната трагедия, написана от В. Друмев, болестта на Мария е завършек на връзката ѝ с Иванко. Освен това тя е носител и на друга художествена функция: с появата си лудата отнема идейните доводи на политическите заговорници, предизвиква и обрат в постъпките на действащите лица, следователно тласка действието в друга посока.

В трактовката на трагизма на Мария са допуснати нотки на сантиментализъм. Още от момента на появата си тя се проявява като страдаща личност. Подобно на повечето от действащите лица тя се разкрива като чувстваваща и преживяваща, но характерът ѝ не се откроява пълно. В този подход несъмнено се е изразило някакво влияние от сантиментализма. Основните действащи лица са исторически дейци, които ние си представяме като решителни и съобразителни в своите действия. А тук те ни изглеждат сантиментални, особено в слу-

чаите, когато не са ни известни мотивите на тяхното колебание и ненужна доброта.

Като действащо лице Иванко е изнесен в центъра на трагедията. Друмев е работил над неговия литературен характер с оглед да го представи убедителен именно като трагедийна личност. Историческият Иванко е суров войник с враждебно отношение към ромеите.¹⁴ УТака го вижда и Асен - монологът във II действие, II сцена, II явление./ Поправките във втората редакция, за които споменава Ю.Трифонов, също са потвърждение на посочения замисъл: "Иванко, който в първата редакция на драмата /ръкописната/ се явява доста енергичен и разпоредителен, във втората /печатната/ е направен много съвестлив човек, когато споменът за добрия Асен го прави нерешителен и постоянно замислен."¹⁵ В положението, в което е Иванко, праволинейната и силна личност едва ли би била подходяща за трагедийно произведение.

Трагичното у Иванко е в необоримата човешка страст към властта, преграда към която е съзнанието за предимствата на неудобния владетел. На пръв поглед изглежда, че "убийца на Асена I" е безволев изпълнител на политическите цели на Исак, сляпо оръдие на упоритите му замисли. Но в действителност не е така. Обхванат от властолюбивите си стремежи, той неудържимо следва собствените си склонности и влечения. Сам Иванко доверява на Мария, че от момента, в който е взел меч в ръцете си, мечтае за короната:

"Слушай, Марийо. Докато още бях малък, аз обичах да си кича главата с венци и корони от книга. И когато първи път взех шлема в ръка и препасах меч на пояс, аз се видях злочестен, дето нямаше на главата ми такава корона, каквато носеше татко ти...

Мария /обезпокойно и страхливо начева да слуша/.

Иванко. И на бойното поле в най-страшните минути аз

¹⁴ К. Иречек в "История на българите /поправки и добавки от самия автор/", София, 1939 г., с.143, пише, че през 1199 Иванко е въстанал, отстранявал гърците от служба; на с.142 Иречек съобщава, че плененият севастократор е обещавал на Иванко пъщеря си Тодорка.

¹⁵ Юрд. Трифонов, цитираното произведение, с.67.

ставах триж по-страшен за неприятеля, защото в тези минути ми дохождаше на ум за царската корона... Най-сетне ми пришепнаха, че короната може да бъде моя, стига да имам желание...¹⁶

/III действие, III сцена, VI явление/

Изказана така откровенно, изповедта на Иванко е потвърждение на необоримата страст за царуване, тласнала го към убийството на Асен, за да бъде разчистен пътят му към властта. Той няма причини да отмъщава, нито пък се чувства пренебрегнат или унижен. Доколкото в Друмевите възгледи /а така мислят Исак и Иванко/ властолюбието е изконно човешко свойство, поради което е непобедимо от волята, до толкова и концепцията за трагичното в поведението на Иванко е и не може да не бъде следствие на романтизма. Самият Иванко окачествява желанието си да застане начело на властта, премахвайки законния владетел, като пъклено. Това признание е важно, за да си позволим да го оставим без внимание /монологът на Иванко във II действие, VIII явление/. И все пак Иванко не е замислен като мъжествено-действена личност. Още в началото на произведението читателят узнава от баба Кера, че Тодорка и Исак често ходят у Иванко, че той по цели нощи мисли и плаче:

Баба Кера: И Иванко от няколко време насам съвсем друг е станал... Мисли много, не спи по цели нощи, плаче...

Мария /още с по-голямо безпокойство/. И плаче казваш?
/I действие, I сцена, III явление/

Иванко люби Тодорка, но изпитва известно съжаление към Мария и се съобразява със значението, което тя има в плановете на заговорниците. Той разбира, че Мария може да му донесе короната, без да се налага да минава през трупа на Асен. Влечението към Тодорка обаче го тласка към престъплението - към вроденото му властолюбие се прибавя и нова причина. Той знае, че успехът на заговора ще зависи от позициите на народите маси, и затова отрано предприема

¹⁶

В XII век не може да се говори за книги и за корони и венци, правени от книги.

действия, които могат да му осигурят подкрепата на населението. За целта Иванко замисля да се представи като защитник и продължител на делото на Асен. И тъкмо затова му е нужна Мария. С такова намерение той поддържа надеждата ѝ за взаимност в любовта. Тези му домогвания разкриват политически далновидна личност, но не съответствуват на трагизма в неговото поведение, поради което В.Друмев не се впуска в тяхната разработка. В замяна на това съответното значение е отредено на съмненията и колебанията като своеобразни прояви на нравствено страдание. Те обаче продължават до момента на убийството /при Макбет е обратното/. И след престъплението Иванко е умислен, ходи на гроба на Асен, но той вече не е първото действащо лице в трагедията. Читателят узнава за неговото поведение от разговорите на другите, без да го вижда да действа освен в един-два незначителни епизода.

Трагичното в поведението на Иванко има и други причини. Той е властолюбив, но не и родоотстъпник в убежденията си. Не иска да се постави в услуга на гърците. Когато се вижда принуден за приеме тяхната помощ, прави го едва тогава, когато губи контрол върху положението. Той прибягва до чужда военна сила не по-рано от времето, когато властта започва да се изплъзва от ръцете му и заплахата от възмездие става очевидна. В трагедията това съдържание не е изнесено на преден план, но то е от значение, защото с него навлиза и своеобразна трактовка на трагичното, което има българска подкладка, придава национално-специфично виждане на трагичното в историята на народността ни.

Обективно-исторически Иванко не е трагична личност. И В.Друмев не е успял да го представи в нужната трагедийна завършеност, защото замисълът му е друг. Той търси първопричината за страданието на Иванко в самия него и не се придържа към историческите факти. Още от първото действие е очевидно, че този виден военачалник се чувства нещастен, въпреки че е обсипан с царски почести. Външни причини за злочестината му няма, защото по високопоставеното си положение той е първият след царя. Душевната колизия на Иванко се дължи на нарастващото властолюбие, стимулирано и отвън, и на съзнанието, че Асен е способен и достоен цар. Следователно трагичното в неговия случай е проява на обремене-

на от страсти човешка природа /която не може да бъде овладяна от доводите на разума/. Личността се оставя да бъде гласкана от тях, докато стигне до своята гибел. И така в произведението на В.Друмев трагичното, носено от Иванко, все още е раздвоеност между разум и чувство, все още е страдание или гибел на личността, отдала се на неподвластни на волята влечения.

Романтичен е възгледът за трагичното и при Милко. Останал сираче /той е подхвърлено дете/, отгледано от баба Кера, все пак достига до положението на виден военачалник. По силата на феодалната съсловна йерархия той е изолиран от най-висшите среди на обществото, защото няма като тях ясно доказан благороднически произход. Романтикът твърде често вижда трагичното в социалното /съсловното/ неравенство. Обикнатата тема е любовта на слуга към кралица, която не може да се осъществи поради преградите, поставени от обществото. В.Друмев е доловил класовата същност на трагичното във феодалното общество: Милко се стреми да бъде приет като равнопоставен на управляващите върхове, но съсловни предразсъдъци и морал тегнат над него и той не е в състояние да ги надживее, нито пък обществото го улеснява да стори това. И все пак той е в кръга на високопоставените и заема сравнително видно място сред останалите приближени на царя. Сам чувствава положението си утежнено, защото е пренебрегнат и с това - оскърбен. И при него личното начало се оказва предпоставка за трагично изживяване на несполуката, въпреки че в същност конфликтът е между индивид и общество. Наистина тук случаят е по-особен: недоволната личност не се противопоставя на установените обществени порядки, а само се стреми към върховете. В тези ламтежи на Милко В. Друмев е доловил първопричината за душевния му бунт, изразен като недоволство и обида.

Към съзнанието за съсловното неравенство се прибавя и личната несполука: Милко е влюбен в Мария, но не е получил никакъв знак, че може да разчита на взаимност. Остава му само надеждата, че извънредни политически обстоятелства могат да направят войнската му опитност нужна на владетеля. Неговото терзание се усложнява още и от положението му на Мариин телохранител. Близко е до тази, която люби, но я вижда чужда и далечна на копнежите си. Съсловните приви-

легии и предразсъдъци се оказват една непреодолима преграда по пътя към задоволяване влеченията на сърцето. Трагизмът на Милко се поражда от гнетящото го съзнание, че нито по произход, нито пък по обществено и служебно положение е в състояние да осъществи любовните си мечти. В произведението на Друмев не се долавят външни причини за такова страдание. Ако някога са му дали да разбере, че е по-ниско поставен от другите, то е станало в миналото и читателят не знае за подобни случаи. Поради това трагичното при Милко има причините си в неговите разбираня за мястото на личността в обществената йерархия.

Съдържанието на терзаещата го мъка не се изчерпва с несподелената любов. В един красноречив монолог Милко разкрива не само любовта си към Мария като причина за страданието, но и собственото си честолюбие като предпоставка за трагичното в живота му. Той не само е неразбран и неприласкан от Мария, но се чувствава и неоченен от Асен. Гнети го мисълта, че Иванко е издигнат до положението на любимец, а Милко е оставен на по-задно място. Счита се достатъчно способен, за да заема положението на Иванко:

"Аз ли? /Въздиша./ Презрян и отхвърлен! Двойно презрян, двойно снижен! ... На моите пламенни чувства отвещаха със смях и презрение, на моите праведни надежди – със студено пренебрежение... Баща и дъщеря! Мария отхвърля моята пламенна любов, предпочита честолюбивия Иванка и Асен презира Милка, не го награждава по достойнство, а неправомерно въздига и приближава при себе си Иванка... У мене ли няма сила във всичко да се меря с Иванка? Аз ли не съм в състояние да надмина Иванка? Но Милко отхвърлен, Милко презрян и снижен! /Злобно се усмихва. Мълчи, а после клати глава./"

/II действие, I сцена, V явление/

В недоволството на Милко се долавят интересите на честолюбивия феодал /по начин на мислене/, който очаква от царската ръка награда за своята вярност. И тъкмо като се оттегли настрана и остави изменника да извърши своето заговорническо дело, той ще постигне желаното отмъщение и удовлетворение, защото това му осигурява възможност да получи нужното, когато бъде потърсен и оценен за действителните му за-

слуги. Милко участва в заговора срещу Асен от засегнато честолюбие, но е против домогванията на гърците да тласнат страната в смут и метежи, чрез които да я отслабят. С това свое поведение Милко се откроява като конкретно историческа личност, чиито мисли, чувства и желания са резултат на феодалните обществени отношения. Тук Друмев е надмогнал романтичната концепция за трагичното като домогване на неутолимата човешка природа, за да внесе историческо съдържание в трагичната трактовка.

В трагедията е отредено значително място и на Асен. Наистина той не се изявява като активно действащо лице в първите действия, но без него едва или може да бъде разбрано произведението. Прави впечатление, че В. Друмев не се е придържал към фактическата истина, когато е създавал неговия характер на личност в трагическа ситуация. Асен е неправдоподобен като владетел, защото не е дейна личност. Липсват му енергията и инициативността, които историческият Асен е проявил, за да поведе народа срещу поробителя и да постигне освобождението на България от чуждо подтисничество.

Като трагически действащ характер Асен е убедителен и приемлив.¹⁷ Именно като трагически действаща личност той е твърде деен. Причините и същността на неговия траги-

¹⁷ Обяснението на Ю. Трифонов, че Асен е неиздържан характер, понеже по-старите ни историци Паисий, Раковски, Войников, а след тях и Друмев са смесвали характера на Асен I с онзи на Асен II, който е бил представян от съвременниците си за добросърдечен цар, отнасял се великодушно дори с гърците /вж. с. 68 от цитираното произведение на Ю. Трифонов/, омаловажава постигнатото от В. Друмев, защото изпуска творческата му цел. В. Друмев не създава документална драма, нито пък е реалист, за да се изисква от него точна представа за историческите дейци и събития. И в други случаи Друмев не спазва историческата достоверност: липсват сведения за любовната връзка между Иванко и Асеновата дъщеря, която е залегнала в произведението; Добрин говори: "Наистина казвам, виното е същото онова, Милку, щото го пихме в Одрин след битката ни" /II действие, I сцена, II явление/. Такава битка Асен и Петър не са водили, тя става по друго време.

зъм най-напред се коренят в сътресението от изненадата, че родният му и обичан брат Петър е станал изменник и предател. За Асен това е равносилно на нравствена и политическа смърт на Петър. И все пак той не желае да го унищожи или унижи, макар че справедливостта и защитата на интересите на държавата искат от него като върховен разпоредител с властта да действа безпристрастно и безкомпромисно. Асен обича твърде много своя брат, не може да се помири с мисълта, че се лишава от най-надеждната си опора, че най-блиският му човек е загубен за българската кауза и за самия владетел:

"Колко мъчно нещо било да се нарани сърцето ни от най-обичлив брат... Брате, брате! Да знаеш как ми плаче сърцето за тебе! Колко пъти те виждам аз в съня си чист, невинен и мене ми е драго-драго! Аз те прегръщам и като дете плача от радост... Но това бива само насън, а наяве... /Затуля лице с ръце и стои така. Шепне./ Нови злодейства! Нови беззакония... /Открива лицето и клати глава./ Да се убие Иванко, този Иванко, на когото България трябва да благодари за славата и величието си, който в най-страшните битки е бил начело на българските юнаци, който и сега е готов да си пролее кръвта, за да запази българското царство от снижаване и опропаствяване... Белите косми на Сима не можаха да спрат твоята ръка. Ти предателски ме лиши от най-верния ми велможа и сега пак предателски искаш да убиеш Иванко, за да можеш по-лесно да станеш и братоубиец..."

/III действие, II сцена, II явление/

Постъпките на Асен са продиктувани от чувството за справедливост, но той изпада в трагическо заблуждение, като защитава изменниците и обвинява невинни. В разсъжденията на Асен се налага прозорливостта на държавника, съзираш опасните за държавата последици от заговора, и това придава голяма дълбочина на страданиято. Сътресението е в духа на античните трагедии, защото колизията е между близки помежду си хора. Нарастването на трагизма у Асен взема друг обрат от момента, когато узнава за интригите и че начело на заговора е Иванко. Сега той загубва "най-доверения" си помощник, след като вече се е лишил от брата си. Връх на трагизма у Асен е сцената на разговора с Иванко преди

убийството. Той не може да понесе съобщението, дошло в такъв съдбоносен момент и произнесено от собствения му враг, че дъщеря му Мария е съучастник в заговора. Асен изведнъж се вижда сам, десницата му се отпуска и в такова състояние го пробужда Иванко.

В подхода на В.Друмев към трагизма на Асен има несъмнена оригиналност: тук вече не съдбата, не и изконното честолюбие и властолюбие са причина за душевното страдание на владетеля. Терзанието на Асен се дължи на съзнанието му на владетел, който обича народа си, иска да осигури спокойното му съществуване, но се оказва безсилен, защото е обграден от заговорници, нанасящи му удар след удар: лишен е от брат си Петър /първата опора на властта/, след това и от Иванко и накрая се вижда изоставен не само като цар, но и като родител.

В основата на неговия трагизъм има значително обществено съдържание, което подсказва една от възможностите за съвременно развитие на историческата трагедия. Тя се ориентира не към демоничната личност, а към прогресивния, положителния, прекрасния представител на обществото, отдаден всецяло на благородни и перспективни от държавническо гледище задачи, които загива под ударите на властолюбието и измяната, както и вследствие на недалновидността на близките си /родители, деца, братя и сестри/. Несъмнено в тази особеност е налице известно новаторство на В.Друмев като автор на трагедия в оня ранен период от развитието на българската драматургия. Разглеждан от позициите на концепцията за трагичното, образът на Асен е постижение на В.Друмев, защото внася нови нюанси в съдържанието на тази естетическа категория. Трагичното изисква проникване в душевността на човека, то е откритие на психиката на конкретно историческата личност. И като е пристъпил към деец като Асен, осмислен в разгледания вече аспект, драматургът е представил владетеля не в обичайната трактовка като властолюбив, но като патриотично и хуманно настроен човек.

Въпреки че на Петър не е отредено първостепенно място в драматургическото действие, налице е оригинален подход и в замисъла на неговия характер. Този характер в трагедията се изявява като дейна натура едва в четвъртото и петото действие. В него са съчетани особеностите не само на трагически, но и на драматически действащата личност. Той е

носител на трагическа проява в такава степен, в каквата иска да се уясни политическото значение и ролята на владетеля Иванко /по-специално какво допринася той за добруването на трудешата се част от българската народност/. Въпреки ограниченото място, което му е отредено, той е художествено значим именно като трагически действащо лице.

В поведението на Петър съществува двойственост. Отначало той е изненадан и сломен от подозрението на Асен, а след това е обезсилен от обвинението в измяна. Дори не прави опит да отхвърли клеветата. Оттегля се покорно, за да изпълни своя дълг и желанието на брата си. В случая е налице агон.¹⁸ Срещата на братята е такъв агон, в която Петър с поверението си му придава едностранна проява, по-точно възпира външното му изразяване и у Асен остава мисълта за действителна вина на брат му, а у самия Петър – чувството, че е невинен и неразбран. Това е средство за съгъстяване на напрежението в трагедията, още повече, че вместо двустранно разгърнат агон Друмев е избрал за Петър позицията на мълчалива съпротива.

Петър продължава да бъде недеятелен и тогава, когато Асен е вече мъртъв и Иванко е заел престола. Прекалената му пасивност не се дължи на страх за собствения му живот. Причината за неговата боязън е да не предизвика с поведението си влошаване на живота на българите. Той предпочита да постъпва така, както ще бъде по-добре за народа и държавата. Затова разсъждава извънредно много за делата на царя, за неговото отношение към поданиците. Между него и отец Иван се води следният разговор:

"Петър /въздиша/. Длъжен съм! Но отде да зная аз, че със своето намесване не ще направя хиляди и милиони още повече да теглят? Това не е частна работа, отче, ами е цял народ, цяло царство... Бива ли така лесно да си играем със съдбата на народа си?"

Отец Иван. Ти безумствуващ, Петре!

Петър. Отче! Спокойствието и добродетелността на отечеството ми е скъпо за мене. Сърцето ми е наранено от Иванка,

¹⁸ Агонът е спор, който в словесна форма излага две противоположни позиции, разкрива характери и борба.

но моето прокълнаване ще се обърне на благословия, ако народът благославя Иванка..."

/IV действие, III сцена, II явление/

За Петър честта и благополучието на народ и държава са поставени по-горе от личните амбиции. В разговорите му с отец Иван народът е издигнат до положението на цел за саможертва, а не на тълпа, която може да послужи като оръдие за постигане на честолюбиви замисли.

Политическите инициативи на Петър възникват под тласък на отец Иван, те са следствие на неговото внушително въздействие и идат, след като много факти убеждават първия, че народът не живее добре под властта на изменниците. Претенено в такъв аспект, поведението на Петър се оказва последователно, защото той разбира властта като начало на действия в полза на мнозинството, а дейността на царя - като върховен разпоредител - проява на волята на подвластните му. Очевидно е несъответствието между действителния феодален възглед за владетеля и неговото възрожденско съзнание за демократичност на управлението.

Сравним ли Петър с действащи лица като Иванко и Милко ще забележим съществена разлика. Последните двама действуват като членове на феодалното общество и техният трагизъм е резултат на незадоволено честолюбие. Първопричината му следователно е в личността с нейните интереси. Не е така при Петър. В неговото поведение има и лични мотиви за трагизъм /неразбран от брат си, незаслужено подозиран и отстранен/, но те не вземат връх в делата му. У него не предизвиква душевни терзания фактът, че като законен наследник на престола е лишен от него. Единствената сила, която го извежда от душевно равновесие, е страхът да не увреди на народното благочестие и добруване. С това си поведение Петър се доближава до Асен, същи са причините за трагизма и у него, само че те се изявяват при по-друга обстановка. С този подход В. Друмев създава актуална /за политическите надежди на българина/ трагедия. Тя му е посочвала във времето на робството необходимостта от друг тип владетели, които са пълно отрицание на турската деспотична система и нейния произвол.

Въз основа на изложеното дотук може да се посочат по-

важните моменти от разбиранията на В.Друмев за трагичното. В произведението му трагичното не е гибел на прекрасната личност, последвала от цял низ постъпки, подготвили такъв край. Асен загива, но той не е деятел, чиито грешки го водят към крушение. Подобна проява на трагичното има само при Мария, тъй като тя дава ключа от покоите на баща си и става съучастник в заговора. Трагичното в произведението е страдание, нравствена колизия, изразена като вътрешна борба, при която личността се намира в определени отношения към едни или други страни на действителността: установен ред, съзнание за справедливо заемана власт от Асен и др.

Редица действащи лица са далеч от реализма, защото не са рожба на времето си, а по-скоро носители на надеждите на хората от времето на Друмев. Причините за техните постъпки не са в историческата необходимост, а в честолюбието. Но при Иванко и Милко това честолюбие не е личен недостатък, а характерно за феодализма светоотношение. Затова именно Иванко и Милко печелят много повече откъм фактичестката достоверност, отколкото Петър, който е интересен само като литературен опит да бъде създаден образ на владетел, идеален в отношенията си към народа, и при това със средствата на трагедията.

В.Друмев се домогва до една трактовка на трагичното, съдържание на което е съзнанието за историческата отговорност на държавника, а не е бледа схема на авторовата литературна концепция за индивида. И въпреки че не навсякъде е успял, Друмев е представил социалния характер в неговата индивидуалност. Превъзможнато е гледището за трагичното като страдание, идешо от телесна болка, и е изнесено на преден план нравственото терзание. И тъкмо затова в монолозите се откроява индивидуалното преживяване, в което основното е страданието на действащите лица в Друмевата трагедия.

Изследователите на "Иванку, убийца на Асена I" са се задоволявали да подчертават, че В.Друмев отразява политическите борби на Възраждането, поради което са определяли произведението му като политическа драма със сензационно-романтичен

характер.¹⁹ Но един по-убедителен отговор на въпроса за жанровите особености на произведението може да бъде даден, след като се проследи и своеобразието на "драмата", и "драматургическата техника".²⁰ Твърде много особености навеждат на мисълта, че творбата не е естетически единна, че в нея се е отразил процесът на преход от естетиката на класицизма към естетиката на романтизма. И затова четвъртото и петото действие са малко по-различни от традиционната трагедия на миналото.

В.Друмев е възприел и продължил канона за числовите отношения като основа на композицията и архитектуриката на драмата, вследствие на което в първите три действия се налагат силите на злото /заговорниците: Исак, Иванко, Тодорка/, а в последните две действия начело на борбата се оказват защитниците на правдата и справедливостта /отец Иван, Петър, народът/. С този замисъл произведението е идейно и естетически завършено, защото, както при редица драматургически произведения, краят се ознаменува с тържество на доброто и справедливостта.

В трагедии като "Юлий Цезар" от У.Шекспир, "Борис Годунов" от А.С.Пушкин сюжетът се развива своеобразно. Цезар е убит в началото на III акт, но действието продължава, защото духът на Цезар е жив. Борис Годунов умира, действието обаче не завършва. В Друмевата творба развитието на сюжета е аналогично. Несъмнена е връзката на "Иванку, убийца на Асена I" с концепциите за трагедията, осъществена от класиците на драматическото изкуство.

Действащите лица в Друмевата творба са от две народности: българи и гърци. Тяхното противопоставяне по национални интереси внася нови отсенки и преди всичко изтъква

¹⁹ "Най-после разработката на сюжета е не само реалистическа, а и сензационно-романтическа. Техниката на драмата отразява типични особености на събитията и лицата и в голяма степен е изкуствена". /"В.Друмев, Иванко". Предговор от Цв.Минков. ДИ "Народна просвета", София, 1948, с.6/.

²⁰ Навсякъде разглеждам Друмевата трагедия като литературно произведение, не и като театрално. Последното е предмет на друго проучване.

известни политически подкладки на времето. Още повече, че в първите три действия активната страна са гърците и заговорниците, а в последните две действия преднина получават българите и тяхната кауза.

Носител на антибългарската политическа тенденция е Исак. Той е представен не само като действащо, но и като деятелно същество, което при това е и въздесъщо. Това негово последно качество го издига над останалите действащи лица и е породило съответната драматургическа техника за изявяването му на сцената. Използуван е похватът "коз" /или "козырь", както го назовават в руското литературознание/, функцията на който се състои в това, че осигурява развитието на действието с помощта на оставено в запас лице. Когато действието може да спре или да отиде в задънена улица, тогава излиза на преден план това лице. В Друмевата трагедия такава е функцията на Исак, когато се появява, за да тласне Иванко към действие, а в края на трагедията същото предназначение е отредено и на отец Иван. Те са носители и на похвата узнаване /отец Иван съобщава на Асен, че Петър не е изменник/, подслушване /редовно се извършва от Исак/.

Преценен откъм неговите нравствени и лични качества, Исак се оказва демонична личност. Той схваща човешката природа като изконно определена и отличаваща се с редица егоистични качества. Още в първото действие, втора сцена, първо явление той говори за властолюбието, което е събутил у Иванко. От думите му се стига до извода, че той счита тази страст за качество, присъщо изобщо на човешката природа, и че никой не може да устои на нейната сила:

"Властолюбието е такъв демон, што накарва човека да потъпка и най-светото нещо. И обич, и признателност, и човечност, и всички други подобни глупости, които хората са кръстили с името високи и благородни чувства - всичко това е нищо за този демон. И как действа той на човека! Чудно нещо наистина!"

В. Друмев като автор не е отговорен за възгледите на Исак и за неговото гледище за човека като користолюбиво същество. Властолюбието, което Исак приписва на хората,

в произведението е представено като демон за личността и първопричина да превърне тя живота си в трагедия. Разбира се, за Исак властолюбието е в самата природа на човека, а не е резултат на възпитание или на някакви създали се условия, които тласкат към подобни прояви. Макар че той мисли така за другите, сам е под влияние на също такива влечения, подхранвани и от политически причини.

В монолозите на Исак се долавя зложелателство, ирония и надменност към българите. В поведението му проличава една антитеза: душевната борба у него е следствие на честолюбието му и положението на роб у българите. Бившият севастократор, архонт на непобедимите легиони, има самолюбието и самомнението на личност, която стои по-горе от своите победители, въпреки че сега е техен роб. Освен стремежът да отмъщава и тази увереност в собственото му превъзходство се изразява почти във всичките му постъпки и начинания. Той е смел в действията си не само защото подслушва и му е известно всичко, каквото се върши в двореца на Асен, но и защото си мисли, че познава ония "вечни тайни пружини", които направляват постъпките на хората и главно - властолюбието им, на което по негово мнение са подчинени всички. Самият Исак обаче не е трагически действащо лице, защото не е носител на страдание, което да е породено от възходящото движение на хората към по-съвършени форми на живот и на обществено устройство. Той може да изглежда носител на трагизъм, ако бъде разглеждан сам за себе си, т.е. като човешко същество, което изпитва някакво душевно терзание, защото се е почувствувало онеправдано.

От гледище на използваната художествена техника особено значение има и отец Иван като драматически действащо лице. Той самият не е носител на трагизъм. За такава естетическа проява можем да говорим само в случаите, когато се стреми да убеди Петър да действа в защита на народа си. Отец Иван подобно на Исак е представен като вездесъщ: освобождава Асен от заблудата по отношение на Петър и Иванко, появява се във важни моменти и т.н. Но като всеки изкуствено създаден персонаж, предназначението на който е да тласка развитието на действието, въпреки способността си да знае и може всичко той не се посеща, че

Исак подслушва в същата минута, когато извежда Асен от заблудата.

Исак и отец Иван са най-активни и целенасочени действащи лица, които не познават що е колебание и съмнение. Исак е деятелна личност в първите три действия, когато надмощие има заговорът, а отец Иван в последните две действия, когато набират сили противниците на узурпаторите. Тези две действащи лица придават на сюжета форма на колизия, но не са носители на трагизъм. Политическите антиподи Исак и отец Иван раздвижват сюжета, но отслабват трагедийното съдържание. Освен това, понеже са свързани слабо един с друг в сюжетното действие, те не допринасят нищо съществено, за да получи превес драматическото начало над трагедийното.

В последните две действия е въведен народът като страна. Той е представен като страдащ от произволите на Ивановите привърженици и служители, с което до известна степен е мотивирано решението на Петър да се впусне в енергична дейност против узурпаторите на престола. По-късно, но по косвен път узнаваме, че населението подкрепя Петър и се е насочило към Търновград, за да прогони изменниците. Доколкото народът е въведен в произведението, дотолкова страданието отстъпва място на борбата, вътрешният драматизъм е изместен от външното стълкновение, в което ясно са очертани враждебните страни.

Драматургическата техника на изграждане на "Иванку", убийца на Асена I" е подчинена на основната задача: да води до трагическо стълкновение. Поради това преобладават монологите и не може да не бъде така, шом страданието е сведено до проява на личността. Функциите на монологите в драмата са най-различни, но в Друмевото произведение почти редовно и при всички действащи лица те разкриват вътрешното колебание или съмнение, че предстои нещо непредвидено, в тях се долавя тайната, носена от заговорниците.

В създадената от В. Друмев литературна трагедия не малко място е отредено и на случайностите, и на неочакваните случки. Те имат главно психологическо и нравствено въздействие и са използвани в най-решителните моменти на политическата борба. Иванко успява да убие Асен, защото

предварително го обезоръжава със съобщението, че Мария е на страната на заговорниците, след като му е дала ключа за покоите на царя. Отец Иван сковава ръцете на заговорниците-боляри почти по същия начин, като извежда пред тях полудялата Мария. Именно тогава се отпускат протегнатите към мечовете ръце. Дори Исак се обръща настрана, виждайки ужасните последици от собствения си заговор. /С тази си постъпка демоничният Исак се откроява като по-човечен./ Имаме известно основание да приемем, че една особеност на разглежданата литературна трагедия е изненадата, която мотивира неочакваните обрати в поведението на действащите лица, а оттам и на самото действие.

Редица сцени и явления носят романтична окраска. Едни от най-драматичните по напрежение разговори между Петър и отец Иван се водят всред манастирските гробища и при това нощем. Сцената в гробището, както и философско-политическите размисли на Петър също са от значение за разбиране на първата сполучлива българска литературна трагедия: "Петър /дига глава и тихичко/. Как тихо почиват тук усопшите! За тях няма вече нито грижи, нито безпокойства, които така много мъчат нас живите и ни отровват живота. /Гледа по страните./ Ами злочестият ми брат дека ли е погребан?"

/IV действие, III сцена, II явление/

Използуваната литературно-драматургическа "техника" в трагедията се отличава и с въвеждането на постоянните подслушвания като средство за тласкане на действието напред /особено това е присъщо на Исак и може да се тълкува и като негова психологическа характеристика/, с предreshване на действащите лица, с тайни врати,откъдето се появяват действащите лица в решителен момент, с подхвърляне на подправени писма /с такова писмо подвеждат Асен, той го взема за известие, изпратено му от отец Иван/. Като обърнем внимание на факта, че тези средства са присъщи и на повестта "Нешастна фамилия", не можем да приемем, че са случайно или епизодично появили се в творчеството му. На същото мнение по въпроса е и П.Динев. Според него използваната от В.Друмев "техника" ни отвежда към романтичната драма: "Друмев е изпитал известни влияния и от романтичната драма /в разпределябата и осветлението на дейст-

вуващите лица, в композицията, в някои сценични ефекти-преобличания, тайни входове, непознати врати, в лиричните отклонения ."²¹ Наблюдението е точно, но романтизмът не е единен в изходните си предпоставки и в практиката си. Поради това В.Друмев повече принадлежи към авторите със сензационно-романтичен начин на повествуване и драматургична "техника".

Не са изключения и средствата, наследени от античната драма и от драмата на класицизма. Освен лъжливи известия, клеветата, писма, компрометиращи един или друг виден военачалник, използвани са и "вмъкнати епизоди", в които се преразказва онова, което става извън кулисите /Драгни и Михо/. Ако в миналото такива епизоди не са изглеждали отклонение от изискванията на драмата, преценени от съвременен гледище за литературното развитие, те са симптом на епическо разширяване на драмата, като в нея се допуска и течението на обществения живот.

В литературната трагедия, написана от В.Друмев, могат да бъдат посочени и реминисценции, които позволяват да се мисли, че той е познавал достатъчно добре не само световноизвестните драматурзи от по-ново време, но и античната трагедия и сатировска драма. Основание за такова допускане е песента, която болярите пеят /вж. началото на второ действие/. Тя има идентично начало с песента на Силен от сатировската драма на Еврипид "Циклоп":

Силен пее: Вино, вино , руйно, буйно,
сън ми носиш, дух ми водиш,
скърби ломиш, тъги гониш,
крила твориш, глава трошиш.

В литературната трагедия "Иванку, убийца на Асена I" Симо, Добрин, Милко и други велможи пеят следната песен:

Вино! Вино!
Руйно, буйно?
Ти си гладко,
Ти си сладко! ... и т.н.

Външната близост се изчерпва само с първия стих, но съдържанието и духът на двете песни са родствени. Тази весела

²¹ П. Диневков, Васил Друмев, История на българската литература, том 2, Литературата на Възраждането, БАН, София, 1966, с. 401 - 402.

песен внася настроение, каквото не е присъщо на трагедията. В миналото това е могло да се забележи в сатировската драма, за която са били характерни разнородни действащи лица /напр. в "Циклоп" от Еврипид: Одисей е героична личност, Полифем е отвратителен, а Силен е комичен/. В опита на древните В.Друмев е намирал основания за по-голяма свобода в подхода и при използването на литературното наследство.

Гледищата за трагичното са се изменяли. Древните теоретици, съдейки от Аристотеловата "Поетика", са разбирали трагичното като страдание или гибел на прекъсната личност. В аналогична насока и Чернишевски разработва тази естетическа категория, която той свързва с ужасното в живота на човека. А тъй като ужасното е смърт или опасност от гибел, той не се различава принципно от древните. Романтиците обаче преосмислиха трагичното, като го свързаха с появата на страстите. В.Друмев се движи в посочените две направления. Мария, Милко и Иванко действуват именно под влиянието на страстите: Иванко с неговото властолюбие, Милко с честолюбието си, а Мария като следва повиците на сърцето си. И точнозатова те са рожба на влеченията си и понасят последиците от тях.

В разглежданото драматургическо произведение на В.Друмев носители на трагичното са и действащи лица, които не са играчки на страстите си. Към тях следва да отнесем Асен и Петър, баба Кера, при които трагичното не е свързано с отрицателно развитие, особено при Асен като главно действащо лице. Причините са извън Асен. В.Друмев обаче не е направил следващата крачка и да съзре закономерността в историческата действителност, която превръща в трагедия съдбата на ония дейци, които не могат да съобразяват постъпките и желанията си с обективната закономерност. В.Друмев обаче е оригинален като автор в сравнение с предходниците си, понеже не центрира трагическия сблъсък около една личност /нито Иванко, нито Асен изцяло могат да бъдат схванати като стожери на трагедията/. В неговото произведение почти всяко действащо лице носи свой трагизъм: Асен като цар, виждащ гибелните последици за народа си от предателството, водешо до разпокъсване и отслабване на страната пред външната опасност; Петър като законен наследник на властта и като родо-

любив владетел, поставил над всичко благополучието на народа си, както и това, че е невинно заподозрян и остранил. И при другите действащи лица има някаква причина, която се корени в отношението им към заобикалящата ги действителност.

Въз основа на направения преглед, въпреки че не всички нюанси са изнесени на преден план, може да се приеме, че В. Друмев действително е написал драматургическо произведение, чиито особености го нареждат сред литературните трагедии, разработени на основата на исторически фактически материал. Той е имал пред очи най-значителните трагедии на световната класика: от Шекспир до Пушкин, с чийто опит се е домогвал до висините на изкуството. Но в драматургическата му творба се е изразил един процес на времето, характерен за литературното развитие. Този процес се състои в преход от естетиката на класицизма към утвърдилата се естетика на романтизма. Поради това "Иванку, убийца на Асена I" не е естетически единно и жанрово завършено произведение. Тази негова противоречивост отслабва силата на въздействието му като трагедия и затова мнозинството от зрителите и читателите гледат на него като на политическа драма. Да се разглежда "Иванку, убийца на Асена I" като политическа драма и в наше време ще рече да я схващаме с онова идейно значение, което съвременниците на Друмев са искали да намерят в нея, а не като литературно-художествено произведение, което носи особеностите на литературния процес на XIX век и е момент от художественото развитие на българския народ.

Съвременното състояние на литературната наука не позволява да изпускате спецификата на произведението, която посочва връзката му с литературното развитие на времето. И затова е нужно да се осмисли трагедийното начало в творбата на В. Друмев, която се е наложила в съзнанието на българския читател като постижение от времето, когато се създава новата българска литература.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАГЕДИИ "ИВАНКУ, УБИЙЦА АСЕНЯ I"

Никола Г. Николов

Резюме

В статье исследована жанровая сущность произведения Друмева "Иванку, убийца Асеня I". В критической литературе об эпохе Возрождения это произведение определяется как драматургическое и называется "драмой", и отрекали особенности трагедии в нем. На основе извлеченных из практики прошлого фактов /в ПСпБКД/, подтверждающих, что современники Друмева понимали его произведение как трагедию, и на основе анализа художественных особенностей и эстетических трактовок действующих лиц автор приходит к выводу, что "Иванку, убийца Асеня I" является трагедией.

В середине XIX века все еще время господства трагедии и комедии. Серьезная драма, как Д. Дидро называет новый драматургический жанр, все еще не утвердилась, не стала господствующей. Друмев учился у Шекспира, Гюго, Пушкина и на их трагедиях. Он не мог бы преодолеть эту традицию. Кроме того выбор темы и сюжета из истории болгарского народа, связанной с борьбой и изменениями, направлял его к трактовке событий в трагичном освещении.

Обзор языковых средств подтверждает, что введено большое число монологов, что их функция такова, какова она обыкновенно бывает в трагедиях: они раскрывают страдания действующих лиц, внутреннюю борьбу и противоречивость. Несмотря на то, что архитектоника произведения напоминает канон числовых отношений, которыми пользовались в древности и во время классицизма, трагедия, созданная Друмевым, является романтической по своему построению и по концепции о трагичном. Почти у всех действующих лиц трагическое состоит в их страдании, а в отдельных случаях и в гибели чистых и патриотически настроенных лиц.

Сделанный анализ раскрывает сущность господствующей эстетической концепции в середине XIX века и вводит закономерности литературного процесса, под действием которого развивалась болгарская драма в своих самых ярких образцах.

KÜNSTLERISCHE BESONDERHEITEN DES TRAURSPIELS "IWANKU 'DER MÖRDER DES ASSENS I"

Nikola G. Nikolow

Zusammenfassung

In der Abhandlung wird das Genre-Wesen von Drumew's Werk "Iwanku, der Mörder Assens des I" untersucht. In unseren Abhandlungen über die Renaissanceliteratur ist dieses Werk als dramatische Art, genannt "Drama", gekennzeichnet und die Besonderheiten der Tragödie sind ihm aberkannt worden. Anhand von Tatsachen aus der Praxis der Vergangenheit/in der laufenden Zeitschrift der Bulgarischen Literarischen Gesellschaft/ die unmittelbar bestätigen, daß die Zeitgenossen Drumew's sein Werk als Tragödie aufgefaßt haben, in der Analyse der künstlerischen Besonderheiten und an den ästhetischen Einlagen der handelnden Personen kommt jedoch der Autor zu dem Schluss, daß "Iwanku, der Mörder Assens des I" den Aufbau einer Tragödie aufweist.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts herrschen noch die Tragödie und die Komödie. Das seriöse Drama, wie D. Diderot die neue dramaturgische Art bezeichnet, hat sich noch nicht durchgesetzt und ist noch nicht vorherrschend. Drumew schulte sich an Autoren wie Shakespeare, Hugo, Puschkin und an deren Tragödien. Er war nicht in der Lage, sich diesem Einfluß zu entziehen. Außerdem führte ihn auch die Auswahl des Themas und des Sujets aus der Geschichte der bulgarischen Nation, die mit Kämpfen und Umwälzungen verbunden war dazu, die Ereignisse in einem tragischen Licht darzustellen.

Eine Durchsicht der sprachlichen Mittel bestätigt, daß ungewöhnlich viele Monologe eingeführt wurden und ihre Funktion eine solche ist, wie gewöhnlich in den Tragödien, sie offenbaren das Leiden der handelnden Personen, deren inneren Kampf und deren Widersprüchlichkeit. Obwohl der Aufbau des Werkes an den Kanon, an die Zahlenverhältnisse, die in der Antike und in der Epoche des Klassizismus angewandt wurden erinnert, ist die Tragödie von Drumew mehr romantisch in ihrer Ausarbeitung und nach der Konzeption für das Tragische. Bei fast allen handelnden Personen liegt das Tragische im Leiden und in einzelnen Fällen auch im Untergang der ehrlichen und patriotisch orientierten Personen.

Die durchgeführte Analyse deckt das Wesen der herrschenden ästhetischen Konzeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf und führt in die Gesetzmäßigkeiten des literarischen Prozesses ein, unter dessen Einfluß sich das bulgarische Drama entwickelt hat wie es in der charakteristischsten Werken zum Ausdruck kommt.

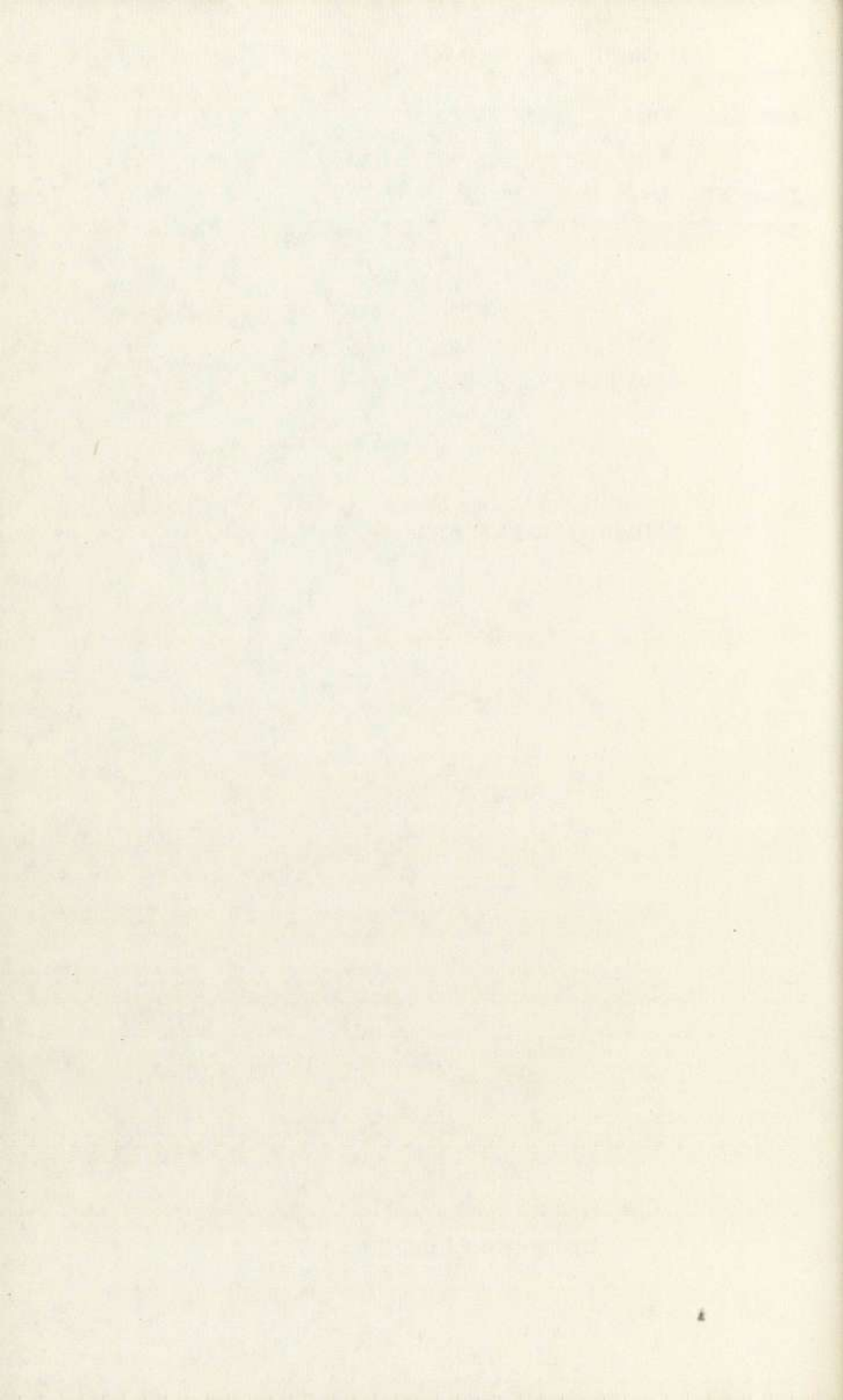
ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том XIII, кн. I	Филологически факултет	1975
TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "CYRILLE ET METHODE"		
DE VELIKO TIRNOVO		
Tome XIII, livre I	Faculté philologique	1975

АНГЕЛ АНЧЕВ
ЕМИЛИЯН СТАНЕВ И РУСКИЯТ РОМАН

ANGUEL ANTCHEV
EMILIAN STANEV ET LE ROMAN RUSSE

Велико Търново, 1975



Емилиян Станев започва своята писателска кариера през 30-те години, но се формира като личност и творческа индивидуалност в десетилетието след войните. Неговите детски и юношески години съвпадат с един от най-противоречивите периоди в историята ни. Към тях Ем. Станев много пъти се връща - те стават за него неизчерпаем източник на теми и творческо вдъхновение. И това е лесно обяснимо. През времето след Първата световна война сред нашия народ и интелигенция настъпва разочарование от националните кумири, за които е била пролята толкова кръв, без да бъдат осъществени. Тогава у нас проникват Лениновите революционни идеи, които работническата класа и трудовото селячество под ръководството на партията възприемат. Септемврийското въстание от 1923 г. е резултат, на сливането на тези идеи с масите и поемането на революционен курс на борба.

Но ако в политическия и социалния живот се налага поляризация на силите и видимо изясняване и очертаване на класовите противоречия, в духовната сфера явленията са сравнително по-сложни. Независимо че Септемврийското въстание отекна дълбоко в сърцата на нашата творческа интелигенция, че част от нея стана жертва на следсептемврийските погроми, то в литературата като художествено претворяване беше отразено по различен начин. Това се дължи преди всичко на твърде голямото разнообразие в естетическите вкусове и предпочитания на писателите, на тяхната принадлежност към едно или друго литературно течение, което, разбира се, не им попречи да застанат на страната на народа и в защита на неговата свобода. Както Гео Милев и Христо Ясенев, така и поетите септемврийци - Фурнаджиев и Разцветников - възпяха героите и оплакаха жертвите. Те поетически отразиха огромната "бразда", която беше прокарана между народ и държава, между трудещи се и управници. Тази бразда нямаше вече никога да се заличи. Викът на жертвите зловещо отекна в сърцата на подрастващото поколение, към което принадлежеше на Емилиян Станев.

Това поколение обаче пое нещо и от "отровата на времето" - както се изразява самият Ем. Станев. Големите погроми

извикват в душата на интелигенцията и големи разочарования, създават условия за затварянето ѝ вътре в себе си, за една резигнация и бягство от действителността. Затова и упадъчните, подчертано субективистичните литературни настроения ги следват. Те не оставят трайни следи, но съществуват като атмосфера, през която минаха много от нашите писатели. Не случайно Емилиян Станев, вече утвърден класик на родната ни литература, ще признае, че като 15 - 16-годишен юноша много е четял Ницше, Пшибишевски и Арцибашев и че "нищо от отровата на времето не остана неопитано"¹. Той е предпочитал "разни "модернисти"² пред българските автори, които въобще не четял. Но веднага трябва да се отбележи, че "отровата на времето" не само не се е отразила върху естетическия вкус на бъдещия голям творец, но го е предпазила от увлечения. Той добре е разбрал нейната същност. Само така можем да си обясним защо тя не оказва никакво влияние върху творчеството му. Той опознава, нещо повече дори, заживява в юношеските си години с идеите на декаданса, но творчески не се свързва с тях. Той ги превъзмогва още в оня подготвителен период, когато съзнателно или несъзнателно е прецизирал своята творческа изява на писател, и то на писател реалист. Затова пък много по-трайни ще останат връзките му с "руските класици и френските майстори"³, които ще му подскажат пътя към голямото изкуство. Особено плодотворно за Ем. Станев ще се окаже общуването му отначало с Чехов, а по-късно с Толстой и Достоевски. От тях той се учи не само на художествено майсторство, но и на дълбоко и философско осмисляне на живота, учи се на уважение към човека и преклонение пред природата.

И все пак 20-те и 30-те години са само начален етап във формирането на творческото съзнание на Ем. Станев. Те имат изключително важно значение в неговата биография, но

¹ Ганка Найденова-Стоилова, В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев, сп. "Език и литература", 1961, кн. 3, с. 33.

² Сб. Български писатели за себе си и за своето творчество, БП, С., 1970, т. 2, с. 199.

³ Пак там, с. 199.

с тях не спира развитието му. След социалистическата революция у нас се преобрази изцяло и отношението на писателя към живота и проблемите на изкуството. Социалистическата революция обогати неговото творчество с нови теми, с нови жанрови форми и с нов художествен метод. В същност след това голямо събитие в най-новата ни история Ем.Станев създаде и най-значителните си творби и съвсем естествено премина към по-големите и мащабни платна на романа, за да се утвърди като един от най-видните представители на социалистическия реализъм в българската литература.

Интересът на Ем.Станев към романа се появи сравнително късно, но не случайно. Неговото развитие от късия разказ към повестта и романа е закономерно. То се дължи както на натрупания художествен опит на писателя, така и на порасналия интерес към миналото на нашия народ, на неговите борби и съдба. А романът е художествена форма, която предоставя най-широки възможности за отразяване на това минало, за неговото философско и идейно осмисляне. Затова тя получава разцвет в епохи на равностметка, когато се отчита историята и се проектира бъдещето.

През последните години се проявява засилен интерес към националната и народностна психология и характерология, стремейки да се видят общочовешките проблеми чрез националния поглед и съдба на българина през вековете. Показателно в това отношение е творчеството на Д.Талев, Д.Димов и Ем.Станев. Това са трима големи романисти в съвременната литература, които малко или много са се вълнували и се вълнуват от този въпрос и са съпричастни към неговото решаване.

Според Станев "историческият роман трябва да отговаря... на едно дълбоко виждане на националните проблеми..."⁴ В нашата литература все още не е отразено формирането на българската народност и на националния ни характер. Той признава, че "много" е "мислил за тази мая, наречена прабългари".⁵ Плод на тези му размисли е повестта "Сибин" и нейният главен герой със своята "държавнотворна българска идея". Хора, подобни на Сибин, говори Ем.Станев, създадоха българската държава. Прабългарите са имали не само култура, но и ор-

⁴ Виж сп. "Пламяк", кн.2, 1968, с.67.

⁵ Пак там, с.68.

ганизаторска способност. Писателят и историкът са тези, които трябва да запознаят съвременника с постиженията на неговите предци, с историческото и културно минало на своя нация. По такъв начин в съвременниците ще се култивират любов и уважение към предците и чувство за национално достойнство. В този смисъл той разглежда, подобно на Талев, историческия роман като роман на националната история и на националната съдба. Но за разлика от Талев Ем. Станев по-дълбоко и по-философски прецизира миналото на нашия народ.

Историческото минало, проявите на българина в това минало могат да подпомогнат писателя да си изясни и най-пълно и вярно да отрази националните черти и националния характер. Не случайно Ем. Станев се интересува от "дуализма" в душата на българина, толкова характерен за Яворов например. Откъде идват тези полюси в поведението на българина? "От една страна, ние, българите, сме твърде разумни, а, от друга - сме склонни към крайности."⁶ На тази основа е интересът на Ем. Станев към богомилството като "учение, в което се изявява тъй рано революционният гений на нашия народ"⁷. То го "очарова" със своята нравствена сила и чистота, с твърдостта на неговите последователи. "Над тази именно душевна сила на българина, която се проявява у богомила от времето на Петра и у българина от времето на Евтимия, и у скромния учител-комунист от времето между двете войни - разсъждава Станев, - не може да не се замисли човек. Без нея, струва ми се, не може да се роди един Благоев, един Димитров. Тук има старо огнище. И защо да не се приемат революционните борби от ново време като огън от това старо огнище!"⁸ По такъв начин той свързва революционните моменти в нашата история с националния характер, с неговите изяви и отношение към живота.

Емилиян Станев счита, че чрез историческия роман се реализира и толкова необходимата за една народност прием-

⁶ Михаил Шакле, При Емилиян Станев, в. "Литературен фронт", бр. 46 от 12 ноември 1964.

⁷ Пак там.

⁸ Стефан Полтонеv, в. "Отечествен фронт", бр. 7263 от 23. I. 1968.

ственост, без която е немислимо решаването на големите съвременни социални и национални задачи. "Литературата, както изобщо културата - говори той, - е преди всичко приемственост. Мисля, че липсата на приемственост е най-опасна за народи като нашия, чиято нова история не е навършила един век и неговата литература е все още млада. Без тая приемственост такъв народ е изложен на опасности, когато се изправи пред големите съвременни проблеми."⁹ В случая Станев търси сложната връзка и взаимодействие на съвременните проблеми с проблемите на националното минало, съдба, култура и т.н. в историческия роман.

Нашата история, макар и история на малък народ, е богата на превратности и на духовни ценности. Тя дава възможност за големи философски прозрения и обобщения. Към тях трябва да се стреми и българският писател. Той трябва да пристъпва към историята като философ и поет, който не толкова фиксира минали събития и герои, колкото осмисля, поетизира и проектира бъдещето на своя народ. "Историята - споделя Станев - най-сетне не се пише само от историци. Ако искаме тази история да възпитава, тя трябва да бъде, както казва Юго, не само наука, а и поема."¹⁰ Това е и естетическият критерий, с който той подхожда при художественото възпроизвеждане и възкресяване на събития и епохи.

Историческият материал дава възможност на Ем. Станев не само да види и осмисли националната съдба, като хвърли мост между минало и настояще, но и да създаде един нов модел на роман. Както е известно, културата на българския народ се отличава със своето многогласие и многоакцентност в миналото. На нашите земи са се кръстосали цивилизациите на много народи - на траки и гърци, на римляни и славяни. Техен наследник е българският народ. Това многогласие създава условие за многоаспектно отразяване, за полифоничност при неговото пресъздаване. Само по себе си то налага и новия подход на писателя при решаване на задачата за структурата на романа.

⁹ Сп. "Пламяк", кн.2, 1968, с.67.

¹⁰ Пак там, с.67.

¹¹ Виж в. "Отечествен фронт", бр.7263 от 23.1.1968.

И не само за структурата, но и за езика и стила, за художествените средства и т.н. Като използва "пластиката и богатството" на старата българска словесност, Ем.Станев се стреми към "една сбита и далеч по-модерна проза, при това - наша българска, самобитна".¹¹ Както виждаме, Ем.Станев добре осъзнава потенциалните възможности на материала, който му подсказва и новия, непознат досега на литературата ни белетристичен стил и форма.

Но няма да бъдем изчерпателни, ако към националното съдържание и форма на историческите повести и романи на автора на "Иван Кондарев" не видим и не прибавим и оня ценен и положителен опит, който той черпи от великата руска литература - на първо място от Чехов, Толстой и Достоевски.

Както вече отбелязахме, литературният вкус на юношата Ем.Станев се формира под въздействието предимно на чуждата, а не на българската литература. В едно изказване за себе си и за собствения си път на развитие той изповядва как в началото се стремил да напише нещо голямо, а то не му се отдавало. По него време той четял руските и западноевропейските класици, но не и български автори и това още повече затруднявало неговия успех, защото не се стремил към родните традиции. "Мисля - заключава писателят, - че една от превзетостите на много младежи от моето поколение беше да знае наизуст Хайне, но да не може да декламира нищо цялостно от Вазов."¹² Изводът на Ем.Станев е, че четенето на чуждата литература в юношеските му години е било полезно за неговата културна осведоменост, изградило е в него "вкус" към класиката, но в същото време се е отразило "неблагоприятно" върху първите му творчески опити, защото го е отклонявало от реалната действителност, от родната среда и го е насочвало към подражание на четените чужди образци.

Но интересното е, че на помощ му идва не друг, а руският писател А.П.Чехов. Той е, който пръв му открива вратите към истинското изкуство, помага му да намери себе си, да се изяви и успешно да реализира своите замисли. Чехов му

¹¹ Виж в "Отечествен фронт", бр.7263 от 23.1.1968.

¹² Сб.Български писатели за себе си и за своето творчество, С., 1970, т:2, с.199.

подсказва идеята да се откаже от "гениалния роман" и да се насочи към малкия разказ. "И ето един ден, след като се откажах да напиша "гениален роман", аз се смирих някак и намалих мерника. Причина за това беше Чехов." Общуването с Чехов за Ем.Станев е било дълъг и плодотворен процес. Той насочва погледа му към родната действителност, към тази провинциална атмосфера с нейното дребно ежедневие, в което е живял нашият писател. "Дълго време - признава той - четях Чехова и се опитах и аз да напиша нещо такова - разказ за съвсем обикновен човек - от тия, които виждах всеки ден в нашия град."¹³ И успехът идва.

Че Емилиян Станев е познавал много добре творчеството на руските писатели и особено на Чехов и Лев Толстой, се вижда от изказването му в същата статия. Той дава именно тях като образец на творческа искреност и простота, а наред с тях Елин Пелин и Йордан Йовков. У тези майстори на перото той открива "свободно служене с езика", умение "да не се казва нищо излишно", да се спази "мярката" - "Искаш ли да отегчиш някого, кажи всичко" - казва една французска пословица.¹⁴ Тук явно личи Чеховият начин на мислене, Чеховата естетическа норма - за недоизказаност, за мярка на изказа, за стегнатост на мисълта и т.н.

Пак в духа на Чеховата поетика е изказването на Ем. Станев, че не бива изразът да се претрупва от "излишни думи или велеречие, или излишни прилагателни"¹⁵. За предпочитане е едно сполучливо сравнение пред многословието. То е израз и на по-богата "асоциативност", на по-дълбока "наблюдателност". Не случайно народът използва толкона нашироко в своята образна реч пословиците и поговорките. Той е неповторимият творец на речта и чувствава нейната красота и изящество. Поетът трябва да се учи от него.

Доколко нашият писател се доближил в оня ранен период на своето творчество до Чеховата поетика, се вижда и от отношението му към "негатива" в изкуството и към художествената структура на разказа. Според него истинският творец

¹³ Пак там, с.200.

¹⁴ Пак там, с.204.

¹⁵ Пак там, с.204.

умее да уважава читателя и да цени неговата способност да чете в подтекст. "И все пак - говори писателят - изкуството действа не с позитива си, а с негатива си. То действа с онова, което не си казал. Аз прибавям, поправям, изхвърлям и все повече разбирам, че остава нещо неизречено, което е в същност изкуството."¹⁶ Оттук и изводът, който сам се налага от изказванията на Ем. Станев, а така също и от началното му творчество - пръв негов учител е Чехов.

И това не е останало незабелязано от нашата литературна критика. В рецензията си за романа "Иван Кондарев" Минко Николов отбелязва, че Ем. Станев започва като белетрист, "близък до направлението, чийто най-завършен изразител е Чехов"¹⁷. Тази близост нашият критик търси преди всичко в неговия реализъм, в неговия подход при отразяване на действителността, в особения модел на претворяване на живота, в неговия безпристрастен поглед на творец и т.н. И той не греша. Но Минко Николов само набелязва, без по-задълбочено и аргументирано да обяснява генетичните и типологичните сходства в творчеството на нашия и руския писател. Това не влиза в неговата задача.

Много по-нашироко и обстойно на този въпрос се спира в своето изследване за Ем. Станев Стоян Каролев. Влиянието на Чехов върху Ем. Станев той открива в пестеливостта на изказа, в умението му "от нищо да прави нещо", в способността да хваща и отразява дребното ежедневие в малкия град и т.н. Разглеждайки разказите "Чужденец", "Признаци", "Разходка", "Годеж" и други, Каролев пише: "Тази честа смяна на противоположни чувства и настроения е присъща на много Чехови герои. Тя е характерна за неустойчивите, слаби, меки натури. Следователно тя е напълно естествена, психологически логична за героите в тези произведения на Ем. Станев. Очевидното влияние на Чехов не е затъмнило националното в облика на героите. Това са нашенски чиновници, адвокати, съдии, различни дребни съществуваания отпреди войната; нашенски са

¹⁶ Пак там, с. 204.

¹⁷ Минко Николов, Избрани произведения, т. 2, С., 1968, с. 16.

нравите, нашенска е атмосферата в тези "Скучни истории..."¹⁸

"Чувал съм от Ем.Станев - продължава Каролов - да казва, че Чехов умее да направи разказ "от нишо", т.е. от най-обикновена случка, почти без случка."¹⁹ В това отношение Ем.Станев разкрива не само една от особеностите на Чеховата поетика, но и един съществен момент от собственото си художествено майсторство, който подсказва школуването му у Чехов. Дребната провинция поражда и дребни, незначителни явления и сътресения в душите на хората - любимата тема на Чехов става любима тема и на младия Ем.Станев.

В своите разсъждения върху този проблем Каролов дори е склонен да подцени някои от Емилиянстаневите разкази поради видимото и твърде фрапиращо влияние на Чехов. "Колкото и да са свършени, художествено хармонични по своето единство на съдържание и форма някои от тези "скучни истории", все пак те не са така оригинални като творбите за животни. Макар и български по герои и атмосфера, макар да носят характерни белези на Емилиянстаневия реализъм, те са никнали под чеховско слънце. Влиянието на Чехов се чувствава и върху тематиката, и върху подхода към нея.

И тези скучаещи, безволеви герои, колкото и майсторски да са обрисувани, не са характерни, типични станевски герои..."²⁰ Тук може би влиянието е малко попресилено, но все пак то не е измислено. То е вицяно и отбелязано, защото съществува, и трудно човек може да го отмине - то се налага.

И най-непредубеденият изследовател стига до извода, че първият учител на Ем.Станев е Чехов. По отношение изграждането на разказа той му е подсказал много неща - как да го започне и завърши, как да изгради пестелив художествен образ, какъв да бъде езикът му и т.н. Ако Чеховото въздействие е начален етап при формирането на Станев като белетрист, то уроците на Толстой и Достоевски са с по-късна дата и се

¹⁸ Стоян Каролов, Емилиян Станев /в кн. Идеи - изображение - стил/, С., с.401-402.

¹⁹ Пак там, с.401-402.

²⁰ Пак там, с.403.

свързват с написването на романа "Иван Кондарев". Но тук трябва да се отбележи и нещо друго, което литературната ни наука е изпуснала - Чехов никога не е писал романи, но е бил творец с изключителна широта на виждането и отразяването на живота. Затова и цялото му творчество като че ли представлява един голям роман. Дори самите му разкази композиционно се строят върху принципите на романа. Вероятно Ем. Станев е почувствувал и видял тази особеност в творчеството на Чехов. За него то е било естествен подстъп към усвояване на творческата техника на романа, към който по-късно се обръща. Тогава на помощ му идват Толстой и Достоевски - двама велики художници, от които всички са се учили - учил се е от тях и Ем. Станев.

Както е известно, големите руски романисти на XIX в. не създават школи в литературата, но оставят образци на художествено пребъздаване на света, свои романни структури и модели. Това важи особено много за Толстой и Достоевски - двама гениални творци, които в своето светосъщане и световъзприемане стоят далеч един от друг. И въпреки това те с еднаква сила са привличали Емилиян Станев, извиквали са неговото възхищение.

Ако за Чехов Ем. Станев се е изказвал много пъти, без да скрива какво е научил от него по отношение на разказа, то за Толстой и Достоевски е по-дискретен. Дискретността идва оттам, че докато Чехов за него е вече прочетена страница, начален период в оформянето му като творец, Толстой и Достоевски са съвременен етап в неговите литературни интереси. Техните традиции той осмисля и развива в романа си "Иван Кондарев" и повестите "Сибин" и "Антихрист". Безспорно те му помагат, особено в "Иван Кондарев", да усвои широките композиционни похвати на романа.

Не случайно при писането на "Иван Кондарев" Ем. Станев попада или в "тона" на Йовков, или на Лев Толстой, т.е. на близки в естетическо отношение писатели. Той е трябвало да води "борба", за да излезе от това състояние и да намери собствено звучене на творбата. "Съпругата на Емилиян Станев си спомня - пише Г. Найденова - каква борба е трябвало да води писателят за първата глава на романа именно за да улови "тона" на бъдещия роман. Отначало тонът ѝ звучал близко до Йовков, после до Толстой, по-късно главата добила някакво историческо звучене и т.н., докато най-сетне писателят

намира нещо, което го задоволява".²¹ Това е един интересен случай от творческата практика на писателя, при който той преодолява, осмисля и надмогва традициите на своите предшественици, от които се е учил. Това е пример как тези традиции получават нов, своеобразен, Емилиянстаневски тон, колорит и т.н.

В някои отношения нашият писател търси подкрепата на Л. Толстой - нещо, което показва, че той му е близък по отношение на светоусещане, на художествено претворяване на действителността. Ем. Станев възприема мнението на руския писател за превъплъщаването на автора в героя като необходимо условие за творчески успех. "Ако художникът - говори Ем. Станев - сложи между себе си и своя герой преграда, не може да се създаде правдив образ. В това отношение аз съм съгласен с максимата на Толстой, че талантът е любов. Аз не бих могъл да рисувам един образ, ако го ненавиждам, ако в момента не мога да се убедя в това, в което сам той вярва, ако не обичам това, което той обича."²² Собственият опит на нашия писател потвърждава правотата на Толстоевия извод - от една страна, а, от друга - той ни подсказва близостта в съжденията на двамата писатели, произлезли от сходството на творческите им процеси. Защото не при всички творци става подобно превъплъщение на автора в героя.

На редица места в романа "Иван Кондарев" Ем. Станев говори чрез героите си за Толстой и неговото учение. Това показва, че великият писател го е занимавал в процеса на създаването на романа. Потвърждение е и колоритният образ на толстоиста, участващ в събранието, на което изнася доклад Кондарев. За него "никоя цел не е нравствена, щом нарушава закона на любовта, без който не може да има човешко общество". На възраженията той отговаря: "Моята попщина съвсем не е попщина, а солта на земята. Ако приемем, че под необходимост се разбират природните закони и законите на общественото развитие, то трябва да приемем и нравствените, защото нравствеността се опълчва тъкмо против тия природни

²¹ Ганка Найденова-Стоилова, В творческата лаборатория на Емилиян Станев, сп. "Език и литература", 1961, кн. 3, с. 37.

²² Пак там, с. 41.

закони, които и животните изпълняват. Човешката история се е движила от такива нравствени представи и цели не само от материалистически". Това говори за едно много пълно познаване на идейната и нравствената платформа на толстоизма и за хващане на характерни черти в психиката на неговите български представители.

Даже Кондарев, който минава през идейната мътилка на своето време, преди да се оформи като марксист, дружи с толстоисти. В своя дневник от 20 февруари 1920 г. той пише: "От време на време се събираме... Аз, зетят на Стефан, Сандев с любовницата си, една вятърничава мома, един толстоист вегетарианец, кандидат-последовател на Дънов, и други... Две китари и една мандолина бръмчат. Всички дрънкат глупости. Нашата интелигенция се е поболяла от съзлив хуманизъм, смесен с декадентски идеали отпреди войната и с анархистически идеи от най-наивен сорт." Тази идейна смесица от анархизъм, социализъм и толстоизъм е била много характерна за нашата дребнобуржоазна интелигенция от онова време. След избистрянето ѝ всеки поема своя път - на комунист, анархист или толстоист.

И други герои в романа по един или друг повод, съобразно своето място в обществото, съобразно своите идейни схващания, засягат толстоизма. Кольо Рачика "боготвори" Ницше, но не приема Толстой "заради тревопасните му идеи" и заради това, че "в края на живота си бе тръгнал да бяга неизвестно къде". В това той вижда нещо ненормално и в същото време велико.

Христакиев от своя идеен ъгъл разглежда тези върпоси /в същност това е в стила на Достоевски - всеки герой по свой начин да види дадения проблем!/: "Русия, драги господин Джупанов - говори той, - се състоеше от аристокрация, която не я биваше да управлява, от буржоазия, която нямаше сили да се наложи, и от интелигенция, която се самоизяждаше във взаимни борби и се даваше в идеи. Каждый человек дух божий!?" На никой англичанин, германец, изобщо на никой европеец дори не му е минавало през ума да смята своя свинар или коняр за равен, защото бил дух божи. Но в Русия развиваха подобни идеи начело с Толстой и ето крайната равностметка от тях. В нашето общество пък всички са ратаи и са равни..." Според Христакиев Толстой е вреден, опа-

сен еретик, учението на когото подкопава класовото общество и държавата. Затова и трябва да се воюва срещу неговите идеи. Те не носят нищо хубаво и добро.

Емилиян Станев чрез образите на толстоиста, на Кондарев, на Кольо Рачика и Христатиев в същност хваща идейното многогласие на епохата. Но в тази полифония звучи и гласът на късния Толстой. Тук той е бил необходим на нашия писател, за да пресъздаде атмосферата след войните. Но това е едната страна на въпроса, другата е отношението на Ем.Станев към художественото наследство на великия руски писател. Явно той не възприема религиозните и несъпротивленчески идеи на Толстой, но затова пък се възхищава от гениалното му творчество и от мислите му за изкуството. По време на писането на "Иван Кондарев" живее с тях, дори, както вече отбелязахме, не може да излезе от сферата на неговата тоналност и звучене.

В едно изказване пред конференция на писателите по време на създаването на романа Ем.Станев цитира изказването на Л.Толстой за това, че в древен Китай музиката е била забранена за нравствено неустойчивите. Това идва в подкрепа на извода, че нашият белетрист твърде обстойно се е занимавал с Толстоевото идейно, художествено и естетическо наследство. Във всеки случай той е имал определено отношение към него. А отношение към един или друг проблем може да има само човек, който има интереси и е съпричастен към този проблем. А съпричастността предполага и известна нагласа на съзнание и обмяна на творчески опит, следване традициите на предходника и т.н. И това би било логично, ако Ем.Станев се интересуваше от художественото майсторство само на Л.Толстой, но не и на Достоевски - тъй като единият е антипод на другия.

В същност по това време той чете и проучва и Достоевски. Не случайно героите му правят предмет на разговор неговите идеи, разсъждават върху действията на някои от персонажите на руския класик и т.н. Особено интересен в това отношение е разговорът между Христатиев и Кондарев във връзка с изказаните от последния мисли в дневника му. "Добре, добре, нека бъде така - съгласи се Христатиев, без да се смути ни най-малко. - Но, виждате ли, това говори против вас. И не само това, а и ония мисли за историческия мащаб на едно

престъпление, за извишаване на човека и за най-голямата човешка гордост, изказани в дневника. Аз само ви подсещам.

- С това ли ще доказвате, че съм убиец на доктора, за какъв ме вземате?

- Ами до голяма степен, ако правилно съм отгатнал, вие напомняте Разколников, макар че има голяма разлика между вас и героя от "Престъпление и наказание". Той казва, че ако човек извърши престъпление на земята и успее да иде на луната, ще му бъде все едно как хората от земята гледат на него. Той смята себе си за Наполеон. Пък вие казвате в дневника си, че мащабът на целта може да изключи самото престъпление, и нешо извънредно любопитно - искате да предизвикате световния разум! Предполагам, че под световен разум сте имали пред вид божеството на съвестта. Това е все едно, само че в друга форма. Разколников са го създали лошите условия, мизерията, а вас не толкова мизерията, колкото войната..." Подобни съждения, изказани от героя на Станев, говорят за задълбоченото проучване от негова страна на идейната и художествената проблематика на руския писател. От значение е, че интересът и проучването на идейно-естетическия модел на романите на Толстой и Достоевски върви заедно - и то по време на създаването на романа "Иван Кондарев". Разбира се, и много преди това Станев ги е чел, но ги е чел като любител, а сега пристъпва към тях като писател.

Идейните концепции на Толстой и Достоевски са го занимавали дотолкова, доколкото са имали отношение към естетическите принципи, които той е следвал в своето творчество. И Станев се е постарал не само да проучи, но и да използва творческите традиции на тези двама велики романисти. И това не остана незабелязано от литературната ни критика. Още с излизането на първата част на романа тя очерта някои от аспектите на това влияние, но като че ли за да го сведе едва ли не до подражателство.

В това отношение първо място държи писателят Ст.Ц. Даскалов, който един от първите се изказва за романа "Иван Кондарев" и за влиянието на Толстой върху неговия автор. Макар и тенденциозно направено, изказването на Даскалов не е лишено от основание, що се отнася до това, че в романа се чувствува Толстоевата атмосфера и близко до Толстой светуосеща-

не и световъзприемане. Но всичко останало е пресилено и неправдоподобно: "Ше взема един такъв момент от романа - говори Ст.Ц.Даскалов, - където се описва как един от героите отива да коси.

Толстой описва също дворянина Левин, че отива да коси, но героят на нашия автор е българин, еснафин, собственик на своя земя и по психология той е съвсем различен от дворянина. Нашият автор го описва така, с такива вълнения, принажда му такива чувствени усещания, като че ли един руски дворянин отива да коси. Първо, българският еснаф съвсем не е далеч откъснат от земята, както дворянинът, за да се изобразява тая психология на връщане към земята; той си е с двата крака на собствената си земя, не се е откъсвал никога от нея... и когато отива да коси с другите селяни, ще изпитва чувството на един трудолюбив стопанин.

Вместо да бъде изобразено и да се даде вярна картина на живота на българина, авторът ни поднася образа на дворянина и ни рисува една изтънчена чужда душевност.

А що се отнася пък до изучаването, неразбирането и страха пред дяволската сила на жената и женската хубост у същия тоя български собственик, то това са също известните вече страхове и преживявания на Левин по отношение на жена му, това е Толстоевата философия за жената, развита в "Ана Каренина" и доведена до крайност в "Крайцерова соната". А това не е разбирането на един неук български полуселянин-полугражданин и чуждото звучи много силно.²³ Ст.Ц.Даскалов утвърждава разказвача и новелиста Ем.Станев, но отрича романиста Ем.Станев. Той е готов да обвини автора на "Иван Кондарев" дори в заимствуване на сцени и образи от Лев Толстой. Отрича Костадин като оригинално българско явление, счита го за пренесен отвън със свойствената му душевност, в която той не вижда нищо българско. Ст.Ц.Даскалов отива твърде далеч в отричането на романа. Той съзнателно като че ли преувеличава нещата, за да направи заключението си, че романът още не бил стигнал до читателя, а го "изстрелват като ракета в космоса". В същност изказването на Ст.Ц.Даскалов

²³ Стоян Ц. Даскалов, За романа, сп. "Септември", 1962, кн. 2, с. 31.

... интересно с това как един романист оценява друг романист.

Минко Николов в своята критична статия за романа "Иван Кондарев" сочи друга сцена - ловът, като близка до Толстоевия лов в "Ана Каренина". И той е готов да види известно влияние на руския писател върху нашия, но за разлика от Ст. Ц. Даскалов приема това влияние за творческо, не отрича националното в Костадин и "сочната национална колоритност" на въпросната сцена. Той счита, че тази сцена се извършва върху наш природен фон, под наше небе и затова в нея има много поетичност. "Някой би възразил - разсъждава М. Николов - че Станев се е възползувал от аналогичната ловна сцена в "Ана Каренина". Наистина тук се повтаря един момент от психологическата ситуация, открита за пръв път от Толстой: състоянието на повишена възбуда, при която Левин забравя дори любимата си жена Кити, намираща се пред мъчително раждане. Също тъй и Костадин пренебрегва за кратко време Христина, погълнат цял от вълнението на предстоящия лов. Но без да изпадаме в придиричливост заради един частен паралел, ние не можем да останем равнодушни към сочната национална колоритност и психологическата проникателност на цялата сцена."²⁴ Само едно повторение на "психологическата ситуация" вижда М. Николов и нищо повече. И може би именно той, а не Ст. Ц. Даскалов е прав. В литературата подобни явления са често срещани - нима хората не изживяват аналогични чувства? Важното е, че всеки по свой начин ги преживява. Ем. Станев просто по своему е хванал един подобен, аналогичен на Толстоевия момент, но преживян от българин, от човек с наша национална душевност! И това е важното и същественото.

Литературната ни критика прави опит да очертае и традициите, които следва Ем. Станев по отношение на структурата на романа. На тях се спират в статиите си Минко Николов, Стоян Каролев, Тончо Жечев, както и Георги Цанев в доклада си за литературната критика след Девети септември. Техните мнения, макар различни и противоречиви, са в повечето случаи верни и сочат връзките на нашия писател не само с Толстой, но и с Достоевски. Както вече казахме, тези двама велики ро-

²⁴ Минко Николов, Проблеми и характери в "Иван Кондарев" /в кн. Избрани произведения, т.2, с.43/.

манисти както в миналото, така и днес са влияли и продължават да влияят на световната литература. Затова да се търсят техните традиции в съвременната романистика, включително и в тази на Ем. Станев, е съвсем логично. Тук нелогичното е, че се търсят у двама съвсем различни, противостоящи както в светоусещането, така и в световъзприемането и отразяването на света автори. Но тази нелогичност при Емилиян Станевия роман е закономерна, независимо че поражда противоречиви оценки и предположения сред представителите на литературната ни критика.

Някои от тях считат, че традициите на Толстой са били по-плодотворни за Ем. Станев, че авторът на "Война и мир" повече му е допаднал, че това, което е било "толстоевско", е прераснало в "станевско".²⁵ Но не така стои въпросът с традициите на Достоевски, които нашият автор не бил успял да асимилира и механично пренесъл в своя роман. И точно там критиката вижда слабата страна в романа и неуспеха на писателя. Като цяло тя счита, че той е твърде нееднороден, че композицията му няма строен характер. В крайна сметка изводът ѝ е, че Ем. Станев не можал успешно да съчетае традициите на Толстой и Достоевски - успехът му идва само по линията на Толстой, където той плува в свои води. В потвърждение на тази мисъл Минко Николов сочи умението на Ем. Станев да изобразява предметния свят, видимото и осезаемото - това, което го налага като голям пластик и го сближава с Толстой. Но по линия на "интелектуалния" план на произведението, в който са включени идейните спорове в духа на Достоевски, той търпял неуспех. "Строгийт и обективен изобразител - заключава М. Николов - е изменил на себе си, застанал е на катедра, където понякога философствува твърде объркано и досадно."²⁶ Дали е "изменил на себе си", може да се спори! А колкото до това, сгрешил ли е, като е прибягнал и до втората линия: "да стане тълкувател на епохата", трябва определено да се каже, че е спечелил. Ако не беше втората линия в романа, той нямаше да остави никаква нова, значителна следа в родната ни литература. Точно там, където е критикуван Ем. Станев, са и постиженията му за българската литера-

²⁵ Гончо Жечев, Съвременни образи и идеи, С., 1964, с. 24 - 28.

²⁶ Минко Николов, т. 2, с. 28-29.

тура - той я усложни фабулно, обогати я идейно и проблемно, разшири я композиционно. Ем. Станев разчупи традиционните рамки на българския роман и това е голям успех не само за него, но и за българската литература независимо от някои слабости. Навярно откритията на Ем. Станев за българската романистика ще бъдат след време по достойнство оценени - така, както стана и с романа "Тютюн", при който "слабостите" се превърнаха в постижения. В същност още в първите рецензии, макар и с недомълвки, бяха признати известни успехи на автора на "Иван Кондарев" и по отношение на "интелектуалния" план. Така Минко Николов беше принуден да постави образите на анархиста Анастаси Сиров, на съдебния следовател Христатиев и на гимназиста Кольо Рачика към постиженията на писателя. "... тези герои - пише той - спадат към безспорния актив на романиста... Те свидетелствуват за възможности у Станев и в това направление, за способността му да решава творчески задачи и в по-сложен интелектуален план."²⁷ Това са и основните образи /като изключим Кондарев/, върху които се гради "интелектуалният" план.

Не се видя и оцени като постижение и композиционната схема на романа. Някои критици счетоха, че тя е изцяло в духа на Лев Толстой дори и при изграждане на втората линия. "Като композиция и строеж, като подход към образите - разсъждава М. Николов - романът на Станев следва изцяло класическата традиция. С изчерпателност, стигаща до педантизъм, моделира той своите характери, регистрира безкрайно много особености на обстановката и бита. И тук, струва ми се, след възраженията срещу образа на Кондарев е най-спорното място в романа..."

Разточителен в подробностите, романът просто обрасва с описателност. Тя спъва действието... Получава се монотонност, която задържа прекалено белетристичната скорост на произведението. А без сюжетен нерв, без сюжетно движение един обемист роман се чете трудно."²⁸ В случая специфичното Емилиянстаневско моделиране на света се отрича, защото не притежава динамиката на повествованието на Достоевски. Но точно това е пък, което го сближава с Лев Толстой, при

²⁷ Пак там, т.2, с.30.

²⁸ Пак там, т.2, с.39.

когото действието протича по-разгънато, а го отдалечава от Достоевски, при когото действието протича по-бързо и напрегнато. Динамиката е в нервния темперамент на героите, в тяхното свръхизострено съзнание, а Станев няма такива герои. Няма тези бързи и алогични поврати на мисълта, на конфликта - при него всичко е нормално и то следва логиката на характера и на живота. Това, че композиционната схема на "Иван Кондарев" е ясна и че няма в нея объркаността/разбира се, не случайна!/, характерна за романите на Достоевски, показва специфично станевския начин на виждане. Според Достоевски объркан е целият свят, а според Ем.Станев светът е стройно и хармонично цяло и той трябва като такъв да се изобразява.

Не само Минко Николов намира, че романът е "композиционно уязвим", но и Тончо Жечев не приема новаторството на Ем.Станев по отношение на композиция и моделиране на света. Той дори е готов да отрече художествената структура на романа. Счита, че планът му е "неовладян", че това е един "незаконен хибрид", в който "липсва... единна художествена система" и т.н. Намира, че там, където Ем.Станев следва "толстоевските образци", се чувствува "художествена непосредственост, свежест и майсторско великолепие". А това е пресъздаването на бита, на "колорита на малкия провинциален град", на житейските тревоги на героите. "Но жанровият живописец - заключава Т.Жечев, - когато се прехвърли на философската линия Кондарев - Христатиев централна в романа, не сменя нищо боите, нито четката. И тук-там започва да досажда, да изглежда безпомощна и вяла майсторската ръка, на която до преди малко се възхищавахме... Веднага замирисва на "лоша условност".²⁹ В същност коя "линия" е централна, трудно може да се определи, независимо че романът е взел името на един от героите - на Иван Кондарев. А колкото до това, че Станев не е "сменил" четката и боите, когато е преминал от "линията" Толстой към "линията" Достоевски, то не отговаря на истината. Двете линии са станевски и ако той бе сменил боите изцяло, както му се препоръчва, тогава биха се получили или два романа, или един роман с механично съединени "линии" - нещо, от което авторът с право се е пазил и не го е допуснал.

²⁹

Тончо Жечев, Съвременни образи и идеи, С., 1964, с. 124 - 128.

Въпросът се свежда до следното: създал ли е нов модел на роман Ем.Станев и в какво се е изразило влиянието на Толстой и Достоевски?

Както вече отбелязахме, литературната критика не отрече стремежа на Ем.Станев да съедини традициите на Толстой и Достоевски. Тя също така отбеляза като по-близък до художествените предпочитания на Ем.Станев Лев Толстой, дори подчерта успеха на нашия автор по тази "линия". Но затова пък почти единодушно обяви традициите на Достоевски за неуспех на Ем.Станев. Литературната ни критика не призна също, че Ем.Станев е създал нов модел български роман и че с това е поставил една нова линия в българската литература. Така ли е в същност?

Най-важното, което трябва да се види в Станевия роман, са двата органически съединени плана - социално-битовият, който действително го сближава с Толстой, и идейно-политическият - с Достоевски. Друг е въпросът, кой му е допаднал повече и къде е постигнал по-големи успехи. У Ем.Станев по отношение на романа се наблюдава "пресъздаване на жанра", т.е. модифициране и обогатяване на романната структура с нови форми и превъплъщения.

По начало Ем.Станев разполага с епичен материал - в основата на романа "Иван Кондарев" ляга едно историческо събитие, в което участва целият народ. Налице е епическата дистанция, която прави от това събитие спомен и пример, и то положителен, за поколенията. Всичко това предполага не роман-трагедия, каквито са романите на Достоевски, а роман-епопея, както е при Толстой. Но доколкото тези събития завършват трагично за нашия народ, те носят и трагичния край на епопеята. По такъв начин самият материал предполага и налага двата плана, които писателят е използвал - епичния и трагичния. В същото време те зазвучават на фона на малкия, потънал в своето еснафско спокойствие градец - нещо, което от своя страна налага и разкриването на социално-битовия живот с неговите подробности - как живеят, как умират, как любят и мразят тези хора; кое ги разделя и противопоставя; кое ги вълнува в тяхното дребно ежедневие и кое ще породи голямото общонародно въстание, в което те по силата на обстоятелствата вземат участие. Без този социално-битов план ние не бихме почувствували живота, нашата провинциално-

българска атмосфера след войните. Той създава родния колорит, върху който зазвучават силните и противоположни идейни гласове на класовите противоречия, особено изострени след поражението, когато рухват националните идеали, когато българският народ осъзнава, че е бил излъган, подведен, за да бъде избиван за чужди интереси. Това пък налага втория - идейно-политическия план в романа. Социално-битовият план ни въвежда във видимия свят на човека, а идейно-политическият ни пренася в неговата духовна сфера.

Авторът е намерил и художествено реализирал връзката между тези два плана. Духовната атмосфера на малкия град е оплодена от класовото съзнание и от идеите, които войната е породила в съзнанието на хората. Тя ги е направила по-други - различни от еснафската среда, издигнала ги е и това важи с еднаква степен за такива противостоящи величини като Кондарев и Христатиев. И комунистът Кондарев, и фашистът Христатиев израстват благодарение на войната далеч над обкръжавашата ги социална среда на малкия град. Техните възможности чертаят развитието им далеч зад пределите на тази среда - проектират ги като утрешни общонационални герои. И точно това е, което разширява границите на възможното и вероятното - прерастването на регионалното в национално. Ако единият от тези пданове се премахне, всичко се обеднява. Така както би се обеднил романът "Ана Каренина", ако сюжетната линия Левин - Кити беше премахната и останеше само сюжетната линия Ана - Вронски или обратно.³⁰ Разбира се,

30

Както е известно, съществува мнение, че в "Ана Каренина" изкуствено са съединени "два романа" - романът на Ана и романът на Кити. Даже Толстой е трябвало да възразява: "Вашето мнение за А.Каренина - пише той на един от тях - ми се струва невярно. Напротив, аз се гордея с архитектуриката - основите са построени така, че не може да се и забележи къде са съединени. И в това аз най-много съм се старал..." /Л.Н.Толстой, Полное собр.соч., т.62, с.377./ В същност обвиненията към Ем.Станев са подобни. Но и той би могъл като своя велик предходник да отговори, че се "гордее" с архитектуриката на своя роман. Би трябвало да се види вътрешната връзка в идейната и художествена структура на неговото произведение, реализирана върху основата на социалните и идейните противоречия на епохата.

тук аналогията е условна. Произведенията са твърде далеч едно от друго по своя замисъл и реализация.

Да се говори, че романът е "нееднороден", че му липсва "стройната схема", значи да се отрича замисълът на автора. Той е търсил именно "нееднородното" – по-сложното, и не "стройната схема", като с това е проектирал един нов модел български роман, който по своите очертания не може да се побере нито в модела на Димитър Димов, нито в модела на Димитър Галев. Както не може да побере в романните очертания на Толстой и Достоевски. Това е един чисто емилиянстаневски роман, в който идейното и политическо осъзнаване на човека контрастира по социалната и еснафска атмосфера на малкия провинциален град. Еснафската на пръв поглед провинция създава условия за революционно съзнание, движение и герои. В нея Станев видя това, което породило и едно ново романно съзнание, един нов по идейно съдържание и художествена форма роман. Така той обогати нашата литература и създаде една нова традиция, която бъдещето ще допълва и развива.

Емилиян Станев успя да съчетае монологичното с полифоничното, да използва традициите на монологичния и полифоничния роман в руската литература, традиции, които се свързват с делото на Толстой и Достоевски. И това също е едно голямо постижение, въпреки че някои от нашите критици точно тук виждат неговата слабост.³¹ При монологичния роман според съветския учен М.Бахтин гласът на автора стои над гласовете на неговите герои. Така е например в романите на Толстой. А в полифоничния роман гласът на автора е равен на гласовете на героите. Той не стои по-високо от тях – всички са равноправни съзнания.³² Не е трудно да се види, че на-

³¹ Виж Минко Николов, т.2, с.28 – 28; Тончо Жечев, Съвременни образи и идеи, С., 1964, с.124 – 128.

³² "Достоевски... – пише М.Бахтин – създава съществено нов романен жанр. Затова неговото творчество не се побира в никакви рамки, не се подчинява на нито една от историко-литературните схеми, които сме привикнали да прилагаме към явленията на европейския роман" /Виж М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, с.7/.

Героите интересуват Достоевски не като типове, а като идейна концепция, като "гледна точка".

шият писател в романа си "Иван Кондарев" плодотворно е използвал опита на своите предходници, за да създаде нещо ново и оригинално за нашата литература - ново романно-структурно и романно-гласово построение. Не е трудно да се почувствуват и открият в това отношение двата плана - монологичният и полифоничният. В социално-битовия план, реализиран чрез образите на Костадин, Христина, семейството на Джулуните и т.н., се налага явната монологичност, която има и това преимущество, че създава по-голяма плътност, по-голяма осезаемост при обрисуването на герои и събития. Тук всичко минава през погледа и сърцето на автора - чувствуват се неговите симпатии и антипатии, чувствува се и неговото отношение към живота, което го прави по-ясен, по-разбираем за читателя. Затова се налага впечатлението, че този план се е отдал повече на Ем.Станев, че умението да вижда и рисува социално-битовото е в сферата на неговите големи възможности, че традицията на Толстой му е по-близка, по-родна и той я реализира талантиво, като я превръща в "станевска". В същност тук плътността и живостта идват от монологичния характер на описанието. Сравнението между Толстой с неговата монологичност и полифоничността на Достоевски показва, че първият е много по-жизнен, по-осезаем. Не случайно, макар и тенденциозно, руският декадент Мережковски е противопоставил двамата големи романисти именно по тази линия, като е нарекъл Толстой "ясновидец на човешките тела", а Достоевски - "ясновидец на човешките души".³³ В същност сравнително по-интелектуалният и идеен роман на Достоевски със своята полифоничност в някои отношения стои над романа на Толстой, а същевременно в друго отношение му отстъпва. В полифоничния роман многогласието е идейно и сравнително по-отвлечено. Жизнените сфери тук са представени предимно чрез своите идейни гласове, затова те са и по-отвлечени, липсва видимостта, осезаемостта на герои и атмосфера. Тяхние осъзнаваме по пътя на идеята, а не на телесното им присъствие. Затова и вторият план в романа на Ем.Станев, реализиран чрез образите на Кондарев и Христатиев, е по-отвлечен, по-неосезаем и на пръв поглед по-слабо реализиран от автора. В същност на времето и Достоевски е бил критику-

33

Д. Мережковский, Л. Н. Толстой и Достоевский, т. 9
СПб. 1901, с. 225.

ван за подобни "слабости". Трябвало е да мине време, за да се настрои съзнанието на читателя и критиката полифонично и тогава да се възприеме неговото светоусещане и неговият многоидаен, многоакцентен роман като нещо ново и значително – като роман на равноправни гласове.

Много често литературната наука свързва романа на Достоевски с традициите на европейския авантюристичен роман, с неговите кошмарни престъпления, убийства и следствия, с неочакваните поврати на действието и т.н. В това отношение като че ли Емилиян Станев следва тези традиции във втория план на романа – например в раняването на Кондарев, в убийството на д-р Янакиев, в действията на анархиста Анастаси Сиров. И тук се налага да отбележим едно интересно изказване на М.Бахтин за романа изобщо: "Сюжетността на социално-психологическия, битовия, семейния и биографичния роман – пише той – свързва герой с героя не като човек с човека, а като баща със син, мъж с жена, съперник със съперника, любещ с любимата или като помешчик със селянин, собственик с пролетарий, благополучен еснаф с декласиран бродяга и т.н. ... Случайността тук е изключена... Героите като герои се пораждават от самия сюжет. Сюжетът не е само тяхна дреха, това е тяхно тяло и душа.

... Авантюристичният сюжет, напротив, е именно дреха, прилягаща на героя, която той може да сменя колкото си иска..., авантюристичното положение е такова положение, в което може да се намери всеки човек като човек."³⁴ Самата обстановка при авантюристичния сюжет така се подбира, че да "провокира" характера към парадоксални постъпки. Сънищата също играят важна роля в разкриване на героя. В случая те се използват както от Достоевски, така и от Ем.Станев. Тук аналогичните художествени похвати им се налагат от идейно-естетическата задача, която си поставят за разрешение.

Има и нещо друго. В своя монологичен роман Толстой /в това число Тургенев, нашите Вазов, Йовков, Талев и т.н./ тръгва към замисъла на образа винаги от реалния модел, от прототипа. Нещо не маловажно! Авторът предварително вижда своя герой в неговата реална среда. Тук битовият детайл има изключително значение при изграждане на образа. И той го пра-

³⁴ М.Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, с.139.

ви особено осезаем. Такива са Левин, Ана, Пиер, Андрей Болконски и т.н. – почти всички герои на Л.Толстой. Не така стои въпросът с героя в полифоничния роман на Достоевски. Неговото изграждане авторът почти никога не започва от реалния модел, а от идеята. Поражда се най-напред идеята за "положително-прекрасния човек", а след това в съзнанието на писателя се изгражда образът на героя княз Мишкин. Затова и той е преди всичко герой-идея. Ако героят в монологичния роман на Толстой е създаден от плът и кръв, обича и мрази по човешки, то в полифоничния роман на Достоевски липсва например чувствената любов, при него любовта е или любов-омраза, или любов-състрадание, т.е. пак идея. Героят и в човешките си слабости, и в полетите се реализира чрез идеята. И тук следва изводът, че постиженията и слабостите в романа на Ем. Станев идват не само от неговите лични успехи и слабости като творец, а и от особеностите на двете романни форми и създания, които той прилага. Ние не можем да си представим Костадин на мястото на Христатиев, но можем да си представим Кондарев на мястото на Христатиев, ако неговото развитие не се бе проектирало така. Началото показва /вж. дневника/, че Кондарев може да има и друго развитие. /Не случайно Христатиев вижда в неговото лице свой двойник./ Това е така, защото двата плана не позволяват смесване – те идват от две различни традиции и представляват две различни светоусещания, които се изключват.

Забележете, сам Ем.Станев признава, че героите от социално-битовия, монологичния план на романа имат свои прототипове. Джупуните са реално съществуващи лица. Да не говорим за д-р Янакиев и неговото убийство, което е действителна случка, станала в гр.Елена.³⁵ Самата атмосфера, бит и живот

³⁵ Разбира се, прототипът, или реално съществуващият модел, е само една "опора в действителността", която може да подпомогне писателя. Но тук се намесва творческата измислица, която изгражда обобщен художествен образ. Огромно значение има и идейната концепция, която творецът влага в него. Така че прототипът не е нищо друго според Ем.Станев освен един изходен пункт, един импулс, една проекция за изграждане на пълен, всеотраден и жив художествен образ. /Виж Ганка Найденова, сп.Език и литература, 1961, кн.3, с.39./

на героите подсказва пак Елена и отчасти В.Търново. Следователно не само образите, но и средата е запазена. Тук споменът, преживяното и видяното изплуват в съзнанието на писателя, осмислят се в далечината на времето, прегрупирват се, за да се пресъздадат художествено и да зазвучат в хармония. Идейният и емоционалният моменти доизграждат образа, проектират неговото развитие, съдба и т.н., т.е. те го одухотворяват, извисяват. Затова пък образите от идейно-политическия план се проектират по обратен начин - не от прототипа, а от идеята. Тук особено значение има асоциативният момент. Комбинират се по особен начин зрителни и слухови, видими и невидими представи при изграждането на образи и ситуации. Така например образът на анархиста Анастаси се заражда в неговото съзнание, когато чува една гръцка песен, в която се повтаряло някакво име Анастасий. В същия момент той вижда героя "прострян мъртъв на земята"³⁶. Въображението е довършило това, което песента е прородила в неговата душа. Той започва да вижда героя. Идеята, която е носил в себе си, се превръща в образ. Такива идеи-образи са Кондарев, Христатиен и др., докато Костадин, Манол, Христина и баща ѝ са образитипове.

Именно образите-типове имат не само по-голяма плътност, но и измерения във времето и пространството - те се развиват, изменят съобразно с обстановката/. Не е така при образите-идеи. Липсва в тях пространствеността на традиционния образ, те са неизменни създания, носители на определена идея, която не се развива във времето и пространството. Ако вземем Кондарев или Христатиен, ще видим, че като характери те са постоянни - от началото до края са едни и същи създания, една и съща даденост на характера, с една и съща цел в живота, подчинена на определена идея, носители на която се явяват самите те. Може да се възрази, че преди да стане комунист, Кондарев е преминал дълъг път, дълги лутания, но това става, преди да се появи в романа. За тях ние узнаваме от дневника му, но от момента, когато се появява в романа, до края той е една и съща постоянна идейна величина. Същото може да се каже и за Христатиен. За него животът е прочетена книга, за която той си има определено отношение.

36

Виж Ганка Найденова, сп. "Език и литература", 1961, кн.3, с.40.

То не се изменя, защото самият той не подлежи на развитие в рамките на повествованието. Ако Концарев и Христатиев се изменяха, това значи да се изменят и техните идеи. Тогава те нямаше да бъдат трайни величини, нямаше да се сблъскат с такава сила, борбата им нямаше да бъде така жестока и въпросът "кой - когото?" щеше да се реши компромисно, защото щеше да липсва твърдата убеденост в собствените им гледища. Затова и изглеждат догматици - искат да подчинят на себе си живота, а не животът да ги подчини, както и при образите-типове. Така е и с героите на Достоевски. Те са статични и неизменни - герои и жертви на една доминанта, на една идея, която е подчинила техните съзнания и ги държи в плен. Достоевски се интересува от тях преди всичко като "гледна точка върху света и върху себе си" /Бахтин/. Такива са Разкольников и Соня Мармеладова от "Престъпление и наказание", Иван, Дмитрий, Альоша и старият Фьодор Карамазов от "Братя Карамазови", такива са героите на "Бесове" и т.н. Затова пък Толстоевите герои-типове - Андрей и Пиер от "Война и мир" или Левин от "Ана Каренина", Нехлюдов от "Възкресение" и т.н., постоянно се изменят, те не робуват на една идея, преминават през много идеи, които им подсказва животът, за да стигнат до истината, която за тях не е крайна истина. В този смисъл героите на Толстой са по-многолики в своето движение и изменение към целта. Те не са закостенели съзнания, а вървят в крак с живота и служат на живота, без да го изпреварват или изостават от него. Затова и техните тревоги са по-земни, техните идеи по-реални и житейски приложими. Те не са догматици, които се поставят на жертвена клета заради някаква идея. Те са живи хора и щастието според тях може да се постигне по много пътища, чрез много идеи. Ако една се окаже несполучлива, те избират друга - нешо, което героите на Достоевски никога няма да направят!

Изграждането на художествения образ /вече говорих за замисъла - чрез прототип и чрез идея/ при героите от въпросните два плана върви пак съобразно с поетиката на монологичния и полифоничния роман. При герои като Костадин и Христина авторът започва изграждането на образа отвън навътре, от външния към вътрешния, от физическия към психологическия портрет. Даже самият роман "Иван Концарев" започва с някои моменти от физическия портрет на Костадин: "В един юнски

следобед през хиляда деветстотин двадесет и втора година - пише авторът - в село Миндя влезе млад човек, яхнал алест кон. Посивяла сламеница засенчваше неговото мургаво лице с хубав мъжествен профил, а в очите му се долавяше надменна учуденост, характерна за хора, които мъчно се спогаждат и постоянно са готови да спорят." Тук се започва от физическото, сетивно-зрително усещане на образа, което поражда и чувството за форма, за физическа представа и усещане. Така е и при Христина, но не и при Иван Кондарев и Христатиев - образи, изградени по обратен път. При тях се тръгва от духовната им същност, тя поражда не сетивно-зрителни усещания, а умствени съждения върху техните идеи и възгледи. Образът тук живее чрез идеята, а не чрез тялото. В единия случай тялото е огледало на духа, а в другия - духът е огледало на тялото, т.е. добива видимост чрез духа.

Затова и героите от първия - социално-битовия, монологичен план се възприемат един друг чрез физическия си образ, чрез сетивните си усещания. Така например най-сполучлив и най-емоционално изявен и художествено очертан е портретът на Христина, предаден през погледа на Костадин. "Почти не поглеждаше губерите - пише за Костадин авторът, - които разстилаха върху пода, виждаше само Христина - нейния тил с тежкия като черен грозд кок, плешите ѝ, сръчните ѝ ръце, които събираха губерите на руло, гъвкавия ѝ кръст, линията на бедрата ѝ, израза на устните ѝ, усмивките, които тя му отправяше в своята забрава, толкова по-ясно и по-увěřено усещаше, че между им съществуват невидими връзки, които ги уплитат един друг, и че всичко, което тя сега прави, го прави със съзнанието, че той я гледа и следи всяко нейно движение". Другояче не може и да бъде - те са хора на естествените възприятия. За тях човекът е най-напред плът и кръв, а след това духовна същност. Докато за героите от втория план това не може да се каже. Те се възприемат един друг най-напред и преди всичко като духовни и идейни същности. Кондарев и Христатиев не изпитват физическо отвращение един от друг, а идейна вражда. Христатиев проявява интерес към Кондарев дотолкова, доколкото вижда в миналото му, отразено в дневника, свой двойник. Към това минало обаче той не изпитва никакви човешки чувства или симпатии. Тук интересът е насочен към възгледите на Кондарев - те

го интересуват като идейна концепция. И ако приведем един пример, ще се види как не физическият, а идейният портрет се оглежда и разкрива. Не случайно запознаването на Христатиев с Кондарев става чрез дневника на последния, в който се е отразил целият идеен свят на героя. "Особено - пише авторът - поразен остана Христатиев от ония пасажи, дето Кондарев пишеше, че злото и доброто са едно и също нещо, и от изказаната мисъл за височината на целта и за мащаба на идеята. В душата си не бе далеч от тия възгледи."

Именно тя - "идеята" на Кондарев с нейната мащабност, завладява ума на следователя Христатиев. Чрез нея той иска да вникне в душата на своя враг, да разгадае неговата същност, да измери неговите възможности и вероятно място в утрешната революция. Тук погледите, интуицията не говорят нищо - тук говори идеята. Както се вижда, всеки план налага и своя художествена система на изграждане на образите. Тъй както Толстоевите художествени средства на изграждане на образа не могат да се приложат от Достоевски и обратно, така и този, който иска /а такива гласове се чува!./ Кондарев да люби, както люби Костадин, за да бъде по-жив и емоционален, е невъзможно. Дори писател като Ем. Станев не може да направи невъзможното възможно!

Има и нещо друго, което идва в подкрепа на становището за ползуването на поетическите принципи на Толстой и Достоевски съответно в първия и втория план. Това е мястото на второстепенните герои в разкриването на идеята на произведението. Така в първия, социално-битовия план на романа второстепенните герои играят помощна роля по отношение на главните. Те или спомагат за тяхното разкриване, или създават своеобразната обществена атмосфера и колорит на епохата, която се изобразява. Така е с Манол, с родителите на Христина и т.н. Във втория, идейно-политическия план положението е съвсем друго - там второстепенните герои са равноправни гласове със собствени идейни и философски виждания. Такива са Анастаси, Кольо Рачика, учителят Георгиев и т.н. Това налага полифоничната схема на този план.

Нашият учен Б. Ничев е забелязал един съществен и характерен, отнасящ се до героите на романа "Иван Кондарев" момент. "Както личи - пише той, - дори в спора си героите

се разкриват последователно, а не успоредно."³⁷ Това е вярно, но отчасти. "Успоредното" разкриване на образите е особено характерно за романа на Достоевски, където чрез полемика-та се разбулват идеите. Това може да стане само когато една идея се оглежда в друга, втора, трета и т.н. Сама себе си тя не може да разкрие и затова е характерна за полифоничния, многогласния, многоакцентния роман, а не за монологичния, където съзнанието не е все още идея, но е плът и кръв и именно като такова може да съществува и да се развива. При полифоничния роман идеята не търпи развитие, тя търпи разкритие чрез другата идея, докато при монологичния роман съзнанието, човекът като дух и плът следва самостоятелното си развитие и постепенно се разкрива като образ. Именно затова Толстой е много по-голям диалектик от Достоевски. Той проектира не идеята, а човешкото съзнание – не идейния, а природния човек.

На пръв поглед Емилиян Станев е художник, който подобно на Толстой /както и на Йовков и Талев/ търси и предпочита хармонията в живота и природата. По повод на разказа "Горска приказка" и по-специално на неговия край Ем. Станев съобщава, че го е вълнувала не "толкова трагедията на малката птичка..., колкото онова велико и тържествено спокойствие на пролетното утро, в което всичко се слива в една възторжена песен на живота..."³⁸ Затова писателят недвусмислено подчертава, че природата е истински творец, че в нея царява раз-
умното начало, че тя стои над всичко. "Само любовта ми към природата е нещо цяло, истинско, голямо – изповядва Ем. Станев пред своята съпруга. – Никаква друга любов не е така дълбока."³⁹ Природата е, която внася хармония в неговата душа, която поражда творчески замисли и импулси в нея. "Природата е майка на всички."⁴⁰ Това са мисли, изказвани и преди Ем. Станев от Толстой, Русо и други велики мислители.

³⁷ Боян Ничев, Емилиян Станев. В кн. Национална съдба и литература, С., 1968, с. 110.

³⁸ Ганка Найденова, сп. "Език и литература", 1961, кн. 3, с. 28.

³⁹ Пак там, с. 29.

⁴⁰ Пак там, с. 41.

Важно е друго - за Ем.Станев няма невинни и виновни в природата, справедливи и несправедливи - всички в нея имат право! Оттук и това спокойно равновесие в нея, тая разумност и непоклатимо величие, които опонират на живота в обществото.

Затова и природата у Емилиян Станев не е само пейзаж, но и критерий за добро и красота, за нравственост и възвишеност. Там, където тя присъствува - присъствува и здравето начало в живота. Може лошото, злото в живота да побеждават, но пред природата всичко изглежда преходно. Тя е само вечна.

За отбелязване е, че писатели, които въздигат природата, винаги търсят и предпочитат естествените очертания на човека - неговото душевно здраве, хармония и т.н. Те виждат и пресъздават радостните трепети в живота, етичните измерения на човека. Такива са Л.Толстой, Йовков, Талев, Ем.Станев и др. Тяхното светоусещане и световъзприемане се отразяват не само върху отношението им към човека, но и върху неговото изображение в литературата, върху метод, стил и т.н.

Всичко това е вярно, но когато говорим въобще за творчеството на Ем.Станев, а не конкретно за романа "Иван Кондарев". Тук нещата стоят по-другояче - те са съобразени със структурата на произведението. От двата плана при изграждането на образи, ситуации и т.н. следват и двете линии на художествено-творческо преосмисляне на света. Тук Ем.Станев вижда "вечния източник на красота" не само в "хармонията", но и в "противоречията". Това са две различни понятия и същности. Но те се срещат и в изказванията на писателя, и като художествено внушение от неговите герои. Ако за Костадин "хармонията" в живота се налага, тя му носи душевно спокойствие, удовлетворение и щастие, то за Кондарев това не може да се каже. Костадин е и по-природен човек, по-естествен, и по-традиционен. Той повтаря в натура и светоглед своите предходници. Не случайно в него "кръвта" говори. Той постоянно мисли за своя баща, за неговия род и потекло. Той не е човек на идеите, а на житейски установените норми, които са му станали втора природа. Затова и Костадин по-скоро чувствава кое е добро, кое е зло в живота, отколкото да разсъждава. Инстинктивно се движи към семейното щастие с Христина и към собствената си гибел, като тръгва да потушава въстанието заради отвлечените му кофe. Противоречив ли е Костадин? - Да! Но противоречието е в неговата натура, а не в неговите идеи! Не идеите го водят към гибел, а природа-

та му. И по това именно той се родее с Толстоевите герои – с Левин например, а не по външните аналогични моменти от неговия живот – лова, семейното щастие и т.н., както някои критици твърдят. Не случайно като героите на Толстой Костадин възприема природата, нейното величие и красота с цялата си душа. Сред нея той се чувства спокоен и щастлив. Мечтата му е не търговията и мелницата, а чифликът в Карауман. Индустриалният пейзаж го отвращава, затова пък земята го привлича с цялата си сила. При героите от втория план нещата стоят не така – те са откъснати от природата и не я чувствуват. Не се вълнуват от нея нито Кондарев, нито Христатиев. Те са вгълбени в себе си, в собствените си идеи. Те не чувствуват себе си част от природата, а, напротив, далеч са от нея и не могат да излязат от сферата на своите концепции. Ако нещо ги измъчва и вълнува, това е идеята. Те живеят с нея и заради нея. Любовта на Кондарев с Христина не е обвеейна с тези топли, силни и изпълнени със страст копнежи, присъщи на природния човек, какъвто е Костадин. Тя не е естествена и хармонична. Затова и Христина чувствава, че те не са създадени един за друг. Те се разминават, защото тя е човек с по-друго душевно устройство, в което подобно на Костадин идеята е мъртво понятие /в крайна сметка тя е герой от първия, социално-битовия план, към който принадлежи и Костадин/. А за Кондарев любовта се свежда до идеята. Затова при срещите си с нея той ѝ говори преди всичко за събрания, реферати, революции и т.н., т.е. за реализирането на тази идея, която той иска Христина да обикне. Без това тяхната любов е немислима. Оттук и различното чувство, което извиква у читателя любовта на Христина към Кондарев и към Костадин. Връзките на Христина и Костадин са в техните натури, в тяхното сърце – при тях всичко се извършва интуитивно, героите се приемат безрезервно, още от първия поглед разбират, че не могат един без друг. Тук не съществува никаква идея, която може да бъде преграда, която да не позволи на героите да се приемат такива, каквито са. Затова и любовта на Христина към Кондарев не вълнува така, както любовта ѝ с Костадин. В същност това са слабите страни на полифоничния роман – липсата на жива, телесна, емоционално-чувствена връзка между героите. Така е и при Достоевски. Затова нямаме основание да обвиняваме Ем. Станев, че не е успял да ни развълнува, когато изгражда човешките отношения

във втория план. Той раздвижва нашия ум преди всичко с концепциите, вложени в образите-идеи, със споровете между тях, но не и с интимните им преживявания.

Не случайно Ем. Станев счита за нещо много важно при създаването на художественото произведение не само вживяването в художествения образ, но и потапянето в атмосферата и света на своя персонаж, попадането на необходимия "тон", за да зазвучи творбата му като оркестър. "Тонът... е най-трудното нещо при една художествена творба."⁴¹ Без сполучливия "тон" пропада и най-хубавият замисъл. Тонът е различен не само за всяка творба, но и за всеки герой. Ем. Станев говори за обща и индивидуална тоналност. Първата се отнася до цялата творба, а втората до отделния образ. Нещо повече - всяка глава, всеки идеен план съобразно с епохата, настроението, звученето на индивидуалните гласове си имат своя тоналност. Един е тонът, с който се рисува Иван Кондарев, друг - Костадин Джупунов, трети - Кольо Рачика и т.н. Това търсене на звученето, на тоналността говори за усета на твореца към хармонията. Без нея той не може да твори. Тонът за него е искреност, вярност на рисунъка. Затова се стреми да хване този "тон", но по свой, емилиянстаневски начин. В същност всеки творец има не само свой стил, но и свой "тон" - такъв има и Ем. Станев. Навярно писателят е попаднал на "тона" заедно с овладяването на структурата на произведението и на неговата двуплановост, която му налага своята тоналност - една е тя за социално-битовия план - по-хармонична; друга е за идейно-политическия - по-дисхармонична. Нещо, което пак ни отвежда до традициите на монологичния и полифоничния роман. Ако Толстой търси хармонията дори в разнотонните идеи и гласове, а оттам в багрите и тона, то Достоевски търси дисхармонията навсякъде в действителността. Трябва да признаем, че тази страна от творческия процес, от художественото моделиране на света е една от най-неразработените в нашето литературознание. А тоналността - това е гласовият регистър на писателя. Той може да бъде по-широк или по-тесен, по-висок или по-нисък, по-мажорен или по-лиричен, по-епичен или по-трагичен, по-хармоничен или дисхармоничен - зависи от светоусещането на писателя. А в това отношение в романа "Иван Кондарев" Ем. Станев е изпъл-

⁴¹ Пак там, с. 37.

зувал богатите възможности на монологичния и полифоничния роман.

Двупосочен и съобразен със структурата на романа е и конфликтът, който ляга в основата на произведението. В първия план на романа той носи предимно обществен, социално-битов, интимно-личен и морален характер. Тук духовната сфера е неотделима от материалната, емоционалната от интелектуалната. Интимният живот е неотделим от природата, всичко е дадено като нещо цяло и единно - в хармония, дори и когато е в противоречие. Не е така обаче във втория план. При него конфликтът между героите е преди всичко идеен и политически. Там сферите се изключват - интелектът от страстите, идеята от средата и т.н. И това говори за близостта му с принципите на Достоевски. Любовта и поведението на Христатиев към Хаджидрагановата внучка няма нищо общо с неговите идеи, тъй както любовта на Кондарев към Христина не засяга отношението му към революцията - това са различни сфери. И героите му превключват от едната сфера във втората. Друг е въпросът, че едната сфера иска да погълне другата - идейната винаги се налага. Оттук и диспропорцията и дисхармонията в идейния, духовния и емоционалния свят на героя. Затова този план е по-конфликтен и отразява преди всичко класовото и идейно съзнание на обществото в неговото многообразие. Той е полифоничен, многоидеен и многозвучен и предава многогласието на епохата и нейната динамика.

Както е известно, в монологичния роман действието тече много по-бавно, много по-плавно и естествено, отколкото в полифоничния. То следва естествения ход на живота. Така е при първия план в романа на Ем. Станев. При втория план обаче динамиката трябва да бъде по-голяма, трябва да има не само сблъскване на идеи, но и съгъстяване на събития във времето, които да породят бързото и стремително движение напред. Тук, струва ми се, е слабото място на "Иван Кондарев". Достоевски е по-динамичен. Но нека не се забравя, че Ем. Станев е трябвало да търси връзката и съотношението между двата плана. Оттук иде впечатлението на разнобой и на несиметричност в композицията. Това е било неизбежно - двата плана са в известен смисъл несъвместими - единият се е налагало да тече бавно, естествено, да следва естествения ход на живота, а другият - бързо, динамично, да съгъстява образи и събития, както в драмата.

Има и нещо друго - в първия план Ем. Станев следва естественото време и там историческото и индивидуално време съвпадат, а във втория план съгъства чрез ретроспекцията герои и събития във времето. Тук, макар и герои, и събития да са отдалечени във времето, не се чувства епическа дистанция, защото те са осъвременени. Затова първият план създава впечатление за епичност, а вторият - не! И това също подсилва впечатлението за несиметричност в композицията. Но, както отбелязахме, то е било неизбежно, явява се като непреодолимо препятствие, като законно право и своеобразие на структурния модел, който Ем. Станев създава.

Или, с други думи, ако в монологичния план епизодичността, събитийността се измерват във времето и играят изключително голяма роля в бита на героя и го изпълват с живот, то във втория - полифоничния план, епизодичността няма никакво пространствено значение и не се разполага във времето. Така например всяка среща между Костадин и Христина има временно и пространствено значение - отразява се върху биографията на героите. Не е така при полифоничния план, осъществен от Кондарев - Христатиев: те не се развиват във времето и пространството, а са идейни дадености. За тях времето и пространството не съществуват и събитието е само момент на изява, но не и на изменение или осъзнаване, както е в първия план. Във втория план няма покритие на индивидуалното с историческото време. Там всичко е съгъстено и затова няма временно и пространствено значение. Всичко е съсредоточено във вече формираната идея. Героите са предварително изградени съзнания, затова и времето, и пространството не се отразяват върху тях, не се дават в тяхното естествено развитие. Герои като Кондарев и Христатиев биографично не стареят. Те са вечно млади или по-точно неизменни, тяхната духовна биография не търпи промени - те не са зависими от условията на живота, тяхното съзнание е извън времето, в смисъл - не се изменя в него. То се реализира не чрез времето, а чрез идеята.

Битовият и историческият колорит в романа се създават от първия план. Тук присъствува по-разгънато историческо време - то се отразява и върху индивидуалното, субективното време на героя.

Писатели като Толстой, от типа на които ни се представя и Ем. Станев в първия план на романа, не обичат да дефор-

мират образа, да преувеличават неговите слаби или добри страни. Те са писатели на естествената симетрия, виждат света в неговата хармония. Това налага и някои особености в техния стил, в техния повествователен маниер. Те не обичат парадоксите, повратите в действието, не търсят ефектност и сюжетна маниерност, както например прави Достоевски. Но във втория план Емилиянстановият роман не е застрахован от подобни похвати. Нещо повече - те са характерни за него. Това е отбелязал и Ст. Каролев. "Можем да съзрем - пише Каролев - някакво влияние на Достоевски в повествованието около убийството на д-р Янакиев, в срещите-сблъсъци между Христатиев и Кондарев, в държането на Анастаси пред книжаря Сандев сутринта след убийството и при учителя Георгиев, гдето заварва Кольо Рачика. Винаги ми се е струвало - продължава нашият учен - че писателят е събрал убиец, подозирация го учител и неволния свидетел на убийството под въздействието на такъв род сцени у Достоевски... Но тази и подобна на тази прилики, които могат да бъдат навеи, не затъмняват основната композиционно-сюжетна разлика между романа на Емилиян Станев и романите на Достоевски. Това не е просто разлика, това е контраст. Епичната плавност, обстоятелственост, логичност контрастират на вихровото движение, на задъхания ритъм на драматичната стъпеност и едновременност на авантюристично-сензационната събитийност."⁴² И тук един коментар към изказаните от Каролев мисли. - По начало светоусещането на българина, този езичник и реалист, е здраво дори и когато се хиперболизира от въображението - то търси героичното, великото. Ето защо романът-епопея е бил предпочитан пред романа-трагедия. Димитър Димов прави изключение, но тъкмо затова той взема предимно чужди герои и отразява чужда действителност или пък наши герои, формирани при не наша обстановка, както е в "Осъдени души", "Поручик Бенц", незавършеният му роман и т.н. Че болезненото не ни е присъщо, се вижда и от "неуспехите" на Георги Райчев, които идват именно по тази линия. Не че Достоевски го е "ограбил", както той се изразява, а защото не разполага с жизнен материал, който би му позволил да създаде това, което би желал. Самият Ем. Станев във втория план на романа "Иван Кон-

⁴² Стоян Каролев, Идеи - изображение - стил, С., 1971, с. 436.

царев" не стига до тези крайни изяви на парадоксите на човешката съвест. Да не говорим, че изобщо болезненото не му е присъщо. И това още повече потвърждава извода, че като излиза от националното своеобразие на българина, от неговото светоусещане и като използва традициите и постиженията на руския и българския роман в лицето на Толстой, Достоевски, Вазов и т.н., той създава чисто Станевски модел на роман, съобразен с националната психика, с националната съдба, с националното виждане и възприемане на света в неговите очертавания.

Самата постройка, която приема за своя роман Ем. Станев, е не само едно механично проектиране на традициите на монологичния и полифоничния роман, но и дълбоко осмисляне на националната съдба и националния характер. Националната атмосфера, националното съзнание са тези два компонента, които се чувствуват и в двата плана на романа - те са може би обединяващото звено и оня градивен материал, от който израства своеобразната композиция на романа. Не случайно Ем. Станев започва своя роман с монологичния социално-битов план. Той е по-близко до душевността на българина, който и когато спори, когато философствува не забравя къщата, дома, нивата и дюкяна. Те винаги присъствуват в неговото съзнание и уплътняват неговата мисъл, оцветяват неговата психика, правят я своеобразно и подчертано българска. Може би затова Кондарев и Христатиев - герои от полифоничния план, в повечето случаи носят в себе си нещо небългарско. Идеята така ги е превзела, че в стремежа си да ѝ служат те се откъсват от националната атмосфера, макар и по своему да проектират националната съдба. Кондарев с учудване забелязва, че не обича майка си, семейството, от което е произлязъл, обстановката, в която е израсъл. Неразбран и чужд си остава в семейството и Анастаси Сиров. Христатиев също по своему кръжи в аристократичния свят - необичан от никого, по своему самотен и чужд. Не е така с Костадин, с Христина и техния кръг. Тук и битът, и обстановката, носят нещо национално, нещо родно, познато и скъпо. Ем. Станев съумява още с първите редове да хване атмосферата, да ни потопи в този въздух, който се е дишал. Читателят усеща и мириса, и присъствието на предметния свят. Едно изострено чувство на обоняние и сетивност - толкова характерни за Л. Толстой, за писателите, които възприемат природата и нейните естествени за-

кони, физическото присъствие на човека и света. Тук се налагат сетивните асоциации, видимият свят, усещането за родната обстановка. И добре е, че от нея е тръгнал писателят, тя е легнала в основата на първия план, тя дава плът и кръв на повествованието. Ако беше тръгнал от втория, идейно-политическия план, щеше да се обезкръви, да се загуби националното в повествованието. И тук аналогията, която се натрапва. У Достоевски например липсва подчертаният интерес на Толстой към националната история и съдба. И това е напълно обяснимо. От националната съдба се интересуват преди всичко епичите. Не случайно при Толстой всичките герои се разкриват малко или повече в отношението си към родината. Националното му е "подвластно", с нищо незаменимо. Той търси и отразява типичното за русина отношение към живота и отечеството. В неговото творчество руският характер добива плът и кръв. Той се интересува от това, кой героизъм е по-характерен за руския човек - парадният или скромният, индивидуалният или масовият, егоистичният или безличният и т.н. Това са въпроси, които не занимават Достоевски, защото той хваща националното чрез идейното, а не чрез характерологията на героя. У Ем. Станев имаме едно сполучливо съчетание на тези два момента. Той ги е почувствувал, той ги е видял и художествено претворил - и това е едно от големите му постижения - като откритие и като художествена реализация.

Дори отношението към човека в двата плана на романа е диференцирано - то се гради и изявява по различен начин. В единия план Ем. Станев е потърсил преди всичко здравето в човешката душа, земното, природно-хармоничното. Такива са Костадин, Христина и т.н. Тук връзката с Толстой идва именно по линията на предпочитанието към здравето и красивото в човека. Всичко в героите е изградено върху нормалните и естествени пориви на човешката душа - липсват задръжките на идеята, която, както вече казахме, може да отдалечи, да разграничи хората. Не бихме открили и във втория план душевно болни герои като тези на Достоевски.⁴³ Изобщо болното, не-

⁴³ По отношение на болните герои на Достоевски Толстой казва на Горки: "Той е бил уверен, че ако самият е болен - целият свят е болен..." /М. Горки, Полн. собр. соч./ в 30-ти тома, т. 14, с. 64.

нормалното не е в стила на Ем. Станев – той предпочита духовно и телесно здравите герои. Оттук и отсъствието на парадоксални, алогични постъпки, които са толкова характерни за психически неуравновесените герои на Достоевски. Идеята не е патологизирана и доведена до нейните крайни човешки превъплъщения. В последна сметка това не е задължително за полифоничния роман, както например идейното многогласие и диалогичната и драматургична форма, извикани от конфликтността, споровете и състязването на събития и герои във времето. Предпочитанието към патологичното е свързано както със светоусещането на писателя, така и в известни моменти със спецификата на неговия талант. За Ем. Станев не са характерни такива крайни амплитуди на човешката душевност.

И друг един въпрос по отношение на човека, който говори за близостта на Ем. Станев до Толстой и за големите му различия с Достоевски. Като своя яснополянски учител Ем. Станев търси не само здравото, но и доброто в човешката душа.⁴⁴ Той почти няма зли, демонични герои, каквито са повечето от героите на Достоевски. Дори поручик Балчев – този фашистки изверг, не може да издържи на престъпленията, които извършва при потушаването на въстанието, и изпада в душевна депресия. Съвестта му започва да го безпокои. При героите на Достоевски омразата и любовта съжителствуват – те не могат да разберат обичат ли, или мразят себеподобните си. При Емилиянстаневите герои чувствата са диференцирани – те не обичат да ги смесват при тях любовта не преминава в омраза, както и омразата не преминава в любов. Подобно на Толстой и Ем. Станев счита, че човекът се ражда добър, а не зъл, но че обществените отношения са тези, които го правят лош, престъпник, т.е. злото е в живота, а не в човека.

⁴⁴ През 1883 г. Лев Толстой пише на Н.Н. Страхов: "Струва ми се, вие бяхте жертва на лъжливо, фалшиво отношение към Достоевски..., като издигнахте в пророк и светец човек, който умря в процеса на най-жестока борба между доброто и злото. Той е трогателен, интересен, но не бива да се поставя като паметник за поучение на потомството човек, който целият е борба" /Л.Н. Толстой/, Полное собр. сочинений, т. 63, с. 142/.

Ако за Достоевски страданието е път към щастието, то за Толстой човекът няма защо да страда. Страданието като чистилице и път към щастието отпада. Това са две тези за човека – Толстоевата и на Достоевски – диаметрално противоположни. Ем. Станев е по-близък до тази на Толстой. Той счита, че от съчетанието на труда и любовта идва щастието. "Ех, имали по-хубаво от това да си женен за обична жена, да се трудиш, надяваш, понякога и да се скараш, уж недоволен, пък сърцето ти да пърха от радост! Ти си знаеш откъде идва тая радост и шо е тя. Благодарност, че живееш, благодарност за всичко..." Не е трудно да се открие, че у Лев Толстой "Животът е всичко. Животът е бог!", а у Ем. Станев – "Благодарност, че живееш..." Към щастието се стремят всичките им герои, макар и различно да го разбират. Но едно за тях е общовалидно – без любов животът е немислим или най-малко без нея се нарушава душевната им хармония, колкото да е значим техният обществен идеал. Това се отнася до Кондарев, за когото смисълът на живота е в революцията. Несподелената любов с Христина остава като пламък в неговата душа, който и ношите с Дуся не могат да загасят.

При изясняването на тези отлики и прилики в поетиката на Ем. Станев в сравнение с великите руски романисти – Толстой и Достоевски, трябва да се вземат под внимание и религиозните възгледи на последните, т.е. вярата им в бога, отношението към него или, с други думи, мистиката, а в известен смисъл и нравственият момент. За Достоевски "руската почва" и "руският Бог" са тези, които ще спасят не само руския човек, но и цялото човечество. Вярата в бога е неизменен спътник на неговите положителни герои. Човек, който изгуби вярата си в бога, е изгубен и като човек. Вярата не само крепи човека, но и проектира неговото спасение. Той нарича своя любим "положително прекрасен човек" княз Мишкин от романа "Идиот" – "княз Христос". Като него той не познава егоизма и себелюбието, а е краен алтруист, готов всичко да жертвува в името на хората, за които дълбоко страда. У Толстой този мистицизъм липсва – особено преди идейната криза. Той вярва в доброто у човека. Затова Мережковски говори за "бога-човек" и за "човека бог" у Достоевски и Толстой, като ги противопоставя. Единият иска да снесе бога на земята, а другият – да издигне човека на небето; единият иска да замени човека с бога, а другият – бога с човек. Затова той нарича

Толстой "езичник".⁴⁵ За Толстой няма нищо по-високо от човека! Такъв "езичник" е и Ем. Станев - за него всичко, като у Толстовия герой чичо Ерощка, е сътворено за радост на човека. Оттук и стремежът на Толстоевите и Емилиянстаневии герои всичко да вземат от живота, да се възползват от неговите радости. Затова и съвсем прав е Ст. Каролев, като пише: "Емилиян Станев почти в никакъв смисъл, почти в никаква степен не е ученик или последовател на Достоевски по светоусещане, по поглед върху живота и човека."⁴⁶

Но докато в отношението си към човека Станев не е близък с Достоевски, то в поетиката си на романист той явно е не по-малко близък на Достоевски, отколкото на Толстой. Тук вече личат опитът и творческите традиции на двамата велики руски романисти. И това е именно парадоксалното - това са две поетики, които се изключват. Поне за нашата литература Ем. Станев е първият, който прави опит да ги обедини. И този опит безспорно, независимо от някои пропуски, е успешен. Той създава един нов модел на роман, който обогатява нашата литература и който ще остави трайни следи в нея и нейното развитие, ще постави една нова традиция, която ще бъде не по-малко плодотворна от тази на Д. Димов.

По отношение на своя мироглед Ем. Станев стои далеч от Толстой и Достоевски. И това е съвсем естествено. Той е творец от друга епоха, от друго общество и действителност. Той не вярва в бога, но не отрича вярата в човека и в доброто. За него светът е в една вечна борба и обновление. Но това не му пречи всичко в него, когато се движи по законите на природата, да го приеме за разумно и хармонично. Затова пък там, където се намесват законите на обществото, разумността често пъти отстъпва място на неразумността. Светът си има свои исторически закони, но той си има и свои човешки, нравствени норми. Те се менят, както се менят човекът и обществото, но в тях има и нещо неизменно. Човекът от миналото и човекът днес могат и трябва да се различават по своето светоусещане и интелект, но човешкото у тях си остава.

⁴⁵ Виж Д. Мережковский, Л. Н. Толстой и Достоевский, т. I, СПб, 1901.

⁴⁶ Стоян Каролев, Идеи - изображение - стил, С., 1971, с. 432.

Това трайно у човека - любовта към ближния, към свободата, родината и красотата, страхът от смъртта и вярата в живота и т.н., е вълнувало в миналото твореца и продължава и днес да го вълнува. Ем. Станев иска по своему да осмисли съдбата на човека в миналото, да потърси трайните и ценни черти на неговата национална и идейна същност. И това той прави от съвременни марксистически позиции, които му позволяват да разгадае и художествено да отрази историческите закономерности на един народ, минал през толкова противоречиви и съдбоносни моменти на своята история. Не случайно него го занимават такива феномени на българския дух като богомилство и прабългарски субстрат, Септемврийско въстание и т.н. Той се интересува през какви етапи на развитие е минал народът и кое му е дало сили да се запази като народ, да преодолее трагическите поврати на историята и да излезе така жизнен, с такова активно отношение към живота в днешния век на социални борби и прогрес.

Макар отношението на Ем. Станев към човека да бележи някои общи моменти с това на Л. Толстой, българският творец е по-различен, обогатен от активния революционен хуманизъм на социалистическата революция. И той предпочита естествения човек, хармоничния човек, душевния, а не идейно-противоречивия, макар в неговото творчество да намираме и единия, и другия. Но при всички случаи философският момент съпътствува и двамата. В това отношение той много е научил от своите руски учители. Нямаме в българската романистика друг писател, който така дълбоко да е осмислил историческата съдба на народа, неговите идейни и духовни превъплъщения през вековете, както Ем. Станев. Явно е, че той отиде твърде далеч. След него вече не може да се пише така, както преди се е писало. Идващият след Ем. Станев български романист трябва да има не само проникновения поглед и уменията да извайва живи и пластични образи, но и философска концепция за живота и за хората, за историята и за съвременността. Това е вече една по-висока степен в нашата романистика, която едва ли ще се побере в старите ни представи за българския роман, включително и за романите на Вазов.

Когато говорим за изграждането на художествения образ у Ем. Станев, не може да не видим колко близък в първия план е до Толстой и колко все пак е дистанциран спрямо

Достоевски във втория план. Така например Ем. Станев не търси изключителното в човека, в неговите прояви и поведение, а търси типичното, социално-характерното дори в образи като Иван Кондарев и Христатиев, в които се налага идеята като образна доминанта. Те условно биха могли да се нарекат "образи-идеи", а не "образи-типове", каквито са Костадин, Манол и т.н.

Тук вече допираме до един от най-съществените въпроси, свързани с художествения метод, с реализма на Ем. Станев. Достоевски търси в действителността изключителното, не типичното. Според М. Бахтин неговите герои не са социално-типични, макар и да са реалистични. Тук съветският учен влиза в противоречие с формулировката на Енгелс за реализма като "типични характери при типични обстоятелства", поради което е критикуван. Но това е друг въпрос. Важното е, че Бахтин като един от най-големите специалисти по творчеството на Достоевски съзира в неговите герои, в неговия подход на отразяване на действителността, с една дума - в неговия художествен метод нещо, което го изключва от общоприетите принципи на реализма. Достоевски търси и открива в героя преди всичко изключителното, индивидуално-неповторимото. Разколников от "Престъпление и наказание", Рогожин, Настася Филиповна и княз Мишкин от "Идиот" са именно такива. Те са и "странни", и "особени", и изключителни "феномени". Достоевски просто "типизира" невероятното и фантастичното в човека и действителността. В едно писмо до своя приятел Н. Страхов от 26. II. 1869 г. той пише: "Аз имам свой особен възглед върху действителността /върху изкуството/ и това, което болшинството нарича почти фантастично и изключително, за мен понякога съставя самата същност на действителното. Обичайността на явленията и формалния поглед върху тях според мене не е още реализъм, а напротив. - Във всеки брой на вестниците вие срещате отчет за най-действителни и най-чудновати факти. За нашите писатели те са фантастични; даже те и не се занимават с тях; а в същност те са факти."⁴⁷ Не е трудно да се види едно ново отношение и схващане за предме-

⁴⁷ Ф. М. Достоевский, Полное собр. худож. произведений, т. II, с. 169 - 170.

та на художественото творчество и по-специално за реализма като художествен метод. Той просто обновява, разширява неговия обseg. И в романа на Ем. Станев има подобни моменти /по-специално във втория план/, но те не са така ярко изразени, както при Достоевски. Кондарев е изключение - и като индивидуалност, и като психика, дори и като носител на определена идея. Той явно се отличава от общата маса съидейници. Контрастът между него и Янков е повече от очебиен. Същото може да се каже и за Христатиев като представител на фашистката върхушка в провинциалния град. Той е твърде интелигентен и префинен в методите си - нещо необичайно за бруталните действия на фашизираната войска и полиция. А в някои ситуации, където се налагат случайността и невероятните съвпадения, могат да се видят отделни навеи от поетиката на Достоевски, от неговия художествен метод. Такива са убийството на д-р Янакиев и случайното откриване на убийците от Кольо Рачика, намирането на пръстена на Анастаси в двора на убития, срещата на Кольо с Анастаси у учителя Георгиев, уличането на Кондарев /а не на Корфоновозов/ за убиец и раняването му и т.н. Да не говорим за идейния двубой на Кондарев и Христатиев, който е съвсем в духа на Достоевски. А сцената на разпита повтаря по свой начин "Престъпление и наказание", когато префиненият следовател-психолог Порфирий Петрович разговаря с Разколников. Тук има нещо от криминално-следствените сюжетни ситуации в романите на Достоевски, които са повлияли и на тези случайни и фантастично-нереални на пръв поглед ситуации във втория план на романа "Иван Кондарев".

Но не е така в първия план на "Иван Кондарев". Там художественият метод отговаря на постановката за "типични характери при типични обстоятелства". Костадин, Манол, Христина и т.н. са социални типове, които се развиват в типична за нашата следвоенна действителност обстановка. Те следват логиката на своя характер. Тяхното съзнание се определя от социалната среда и обстановка, а не от идеята. В този смисъл те са много по-зависими от живота на своята класа, на своето съсловие. За тях не са разрешени парадоксите в действия и поведение. Всяко отклонение може да се тълкува като нетипично, нереалистично, докато за героите от втория план това не е валидно. Следователно липсва тази свобода на изява в "героите-типове", каквато има в "героите-

идея". И Ем. Станев се е съобразявал с това. Той различно е разрешил в двата плана проблема среда - герой. Това също говори за едно обогатяване на художествения метод в творбата - нещо, което трябва по достойнство да бъде оценено.

Ако разгледаме този въпрос при Толстой и Достоевски, ще открием аналогични моменти. Така героите на Достоевски не са зависими от средата - тя не променя тяхното съзнание, както е при героите на Л. Толстой. Оттук и различният подход в двата плана на Емилиянстаневия роман. Отношението на Костадин се мени към един или друг проблем съобразно с промяната в условията - той е ту против контрареволуцията, ту с нея. За Христатиев и Кондарев това не може да се каже - те са с предварително оформено, непоклатимо идейно съзнание "за" или "против", те стоят над средата и са независими в отношението си към нея. При тях не социалната мотивировка е определяща, а идейната, макар и социалната причинност и обусловеност на личността да съществува. В случая едно е социално-класово съзнание - друго е идейна позиция. Човекът при Достоевски не робува на условията, а на идеята. Героите от първия план на "Иван Кондарев" подобно тези на Л. Толстой действат в определена, само на тях присъща среда, на пример Джупуните, Христина и т.н. А при втория план, който е в духа на Достоевски, се търси именно неподходящата среда, която да "провокира" героите, да ги предизвика към невероятни действия.

В първия, социално-битовия и монологичен план героите са не само неразделна част от средата и са зависими от нея, но се и включват във всеобщия процес, в движението на обществото, в неговото развитие. Тяхното съзнание е отражение на това развитие. Това е така, защото те живеят без предубеждение и приемат живота в неговите естествени очертания и норми. За тях е характерна тази "непостижима" "тайнствена" сложност на човека"⁴⁸ така, както е при Лев Толстой. Не е така във втория план - съзнанието на героите тук следва идеята и е независимо от средата. Героите на Толстой живеят "самостоятелно", стихийно, според природата си, а тези на Достоевски - според идеята си.

⁴⁸ Д. Затонский, Искусство романа и XX век, М., 1973, с. 257.

Ако продължим мисълта си в тази насока, ще стигнем до въпроса, могъл ли е Достоевски да напише социално-битов роман или социално-психологически, какъвто е романът на Лев Толстой, или неговата сфера се заключава в областта на идеологическия полифоничен роман? Истината е, че природата на единия изключва другия. Светоусещането на Толстой изключва полифонизма такъв, какъвто е при Достоевски - идеологически, многогласен. За Толстой светът не се състои само от отделни противостоящи гласове, но и от обединяващото цяло, наречено природа, в която и най-противоречивите същности звучат в хармония. Тази хармония ляга и в монологичното светоусещане и световъзприемане на твореца. В романите на Толстой всеки герой има свое място в живота, свои възгледи, говори със свой глас, но тези гласове не звучат като дисхармония, а обединени и осмислени от авторовото съзнание, зазвучават хармонично, т.е. монологично. Тези две съзнания с тяхната специфика и богатство е обединил Ем. Станев. Затова неговият роман звучи ту монологично, ту полифонично. Героите от двата плана, връзката им един с друг, техните съдби съединяват двете съзнания и проектират очертаванията на един нов модел роман - емилиянстаневски, със своя структура и специфика.

По различному е реализиран и осъществен проблемът автор - герой в двата плана на "Иван Кондарев", и то пак съобразно с естеството на поетическите принципи и романни структури, които са приложени от Ем. Станев. При първия план дистанцията автор - герой намалява. Монологичното възприемане на живота налага едно по-близко следене на героя, по-близко отношение към неговите изяви. Тук съобразно с постъпките на героя се нюансира и отношението на автора към него. Едно изказване на Л. Толстой подкрепя Бахтиновата теза за отношението автор - герой в монологичния роман. "Когато чета предимно чисто литературно - записва Л. Толстой в своя дневник, - главният интерес съставя характерът на автора, намерил израз в съчинението... Най-приятни са тези, в които авторът един вид се старае да скрие своето лично отношение и заедно с това си остава постоянно верен на него навсякъде, където той се разкрива."⁴⁹ При монологичния роман отношението на автора е сравнително по-лесно уловимо. То се проя-

⁴⁹ Л. Н. Толстой, Полное собр. соч., т. 46, с/ 128.

вява и чрез авторовите ремарки, чрез ироничния подтекст, чрез лирическата обагреност на изказа и т. н., нещо, което го няма в полифоничния роман. Там героите се коментират сами и се разкриват чрез своите спорове, чрез диалога, който водят. Затова, ако при монологичния роман авторът е "организиращото начало", то при полифоничния организиращото начало е идейният конфликт и спор. При него гласът на автора е равнозначен на гласовете на героите. Така например в първия, монологичен план на "Иван Кондарев" личи отношението на автора към героите - той стои над тях и ги направлява в тяхното развитие. Видимо Костадин е по-близък на писателя, отколкото Манол, макар и да са братя, макар и да са представители на една класа, да са раждани от една майка. Костадин му попада повече със своята жизненост, с връзките си със земята и природата, с чистотата и свежестта на своята неподкупна съвест и душа, с това ценно, което той носи, независимо от всичко, с унаследеното от дедите. И той докрай остава верен на своите предци, на своята съвест, като само веднъж и изневерява, когато тръгва да потушава въстанието. Но и тогава той не се нарежда в редиците на палачите. Костадин е груб и земен като живота на своя народ и не търпи нито фантазии, нито отклонения от естествените пориви на душата. Такъв е и в любовта. Не случайно най-съкровената му мечта е "да се ожени, да си създаде независим от брат си живот". Тази мечта се е предавала от поколение на поколение, тя е влязла в кръвта на българина. За съвременния човек това изглежда еснафско пред големите проблеми на времето, но за българина в миналото то е било въпрос на утвърждаване като личност, на чест и достойнство, въпрос на лично щастие и обществен дълг към народа. Автор като Ем. Станев не е могъл да не види, че националната монолитност преди Септември 1923 г. се е крепяла върху такива личности. Това определя и неговото по-близко отношение към тях. А колкото до образите от втория - идейния план, те по самото си естество са по-дистанцирани. Тук авторовото отношение не е така важно. Авторът не налага своите виждания - неговият глас не стои над гласовете на героите, той им е равнозначен. Това е полифонично съзнание, при което всеки "герой-идея" е независим от външни внушения и докрай отстоява своя периметър на действие. При тях дистанцията се запазва, включително дис-

танцията между автор и герой. Оттук и "липсата на достатъчна психологическа топлина" у "Иван Кондарев". А "топлината" идва преди всичко от авторското отношение, т.е. от дистанцията автор - герой. В случая тази дистанция е определена от поетическите възможности на полифоничния роман, чиято поетика използва авторът. Ако той беше скъсил дистанцията между себе си и героя, щеше да разруши полифоничната структура на втория план на романа. По такъв начин щеше да слее своя глас с гласа на героя и да се получи монологичен изказ и тоналност. Не случайно Достоевски за разлика от Толстой няма почти нито един автобиографичен герой, нито един герой, който да носи неговата душевна организация. А при Толстой това са Пиер Безухов, Левин, Нехлюдов и т.н. В това отношение е интересен образът на Кольо Рачика в романа "Иван Кондарев". Кольо Рачика, макар и да е интелектуален образ, не изпълнява полифонични функции в романа, той по-скоро е едно съединително звено, което свързва двата плана. Независимо от признанията на автора, че е автобиографичен, той е и дистанциран. Кольо не изразява съвременните схващания на автора: затова на моменти се прокрадва определено отрицателно отношение към героя от страна на автора. Но, трябва да отбележим, че образът търпи изменение - значи зависим е от средата, нещо, което не може да се каже за чисто полифоничните образи на Кондарев и Христатиев. Следователно и тук в решаването на този проблем Ем. Станев е пристъпил диференцирано и е обогатил възможностите на българския роман с нови елементи.

Емилиян Станев умее да се вглъбява в героите си независимо дали са дистанцирани или не, независимо дали са отрицателни или положителни. По време на тяхното изграждане той не изпитва симпатии към едни и антипатии към други - за него всички са равностойни. "Ако художникът сложи между себе си и своя герой преграда - говори той, - не може да се създаде правдив образ. В това отношение аз съм съгласен с максимата на Толстой, че талантът е любов. Аз не бих могъл да нарисувам един образ, ако го ненавиждам, ако в момента не мога да се убедя в това, в което сам той вярва, ако не обичам това, което той обича."⁵⁰ Оттук и това невидимо и временно "сли-

⁵⁰ Ганка Найденова, сп. "Език и литература", 1961, кн. 3, с. 41.

танцията между автор и герой. Оттук и "липсата на достатъчна психологическа топлина" у "Иван Кондарев". А "топлината" идва преди всичко от авторското отношение, т.е. от дистанцията автор - герой. В случая тази дистанция е определена от поетическите възможности на полифоничния роман, чиято поетика използва авторът. Ако той беше скъсил дистанцията между себе си и героя, щеше да разруши полифоничната структура на втория план на романа. По такъв начин щеше да слее своя глас с гласа на героя и да се получи монологичен изказ и тоналност. Не случайно Достоевски за разлика от Толстой няма почти нито един автобиографичен герой, нито един герой, който да носи неговата душевна организация. А при Толстой това са Пиер Безухов, Левин, Нехлюдов и т.н. В това отношение е интересен образът на Кольо Рачика в романа "Иван Кондарев". Кольо Рачика, макар и да е интелектуален образ, не изпълнява полифонични функции в романа, той по-скоро е едно съединително звено, което свързва двата плана. Независимо от признанията на автора, че е автобиографичен, той е и дистанциран. Кольо не изразява съвременните схващания на автора: затова на моменти се прокрадва определено отрицателно отношение към героя от страна на автора. Но, трябва да отбележим, че образът търпи изменение - значи зависим е от средата, нещо, което не може да се каже за чисто полифоничните образи на Кондарев и Христатиев. Следователно и тук в решаването на този проблем Ем. Станев е пристъпил диференцирано и е обогатил възможностите на българския роман с нови елементи.

Емилиян Станев умеє да се вглъбява в героите си независимо дали са дистанцирани или не, независимо дали са отрицателни или положителни. По време на тяхното изграждане той не изпитва симпатии към едни и антипатии към други - за него всички са равностойни. "Ако художникът сложи между себе си и своя герой преграда - говори той, - не може да се създаде правдив образ. В това отношение аз съм съгласен с максимата на Толстой, че талантът е любов. Аз не бих могъл да рисувам един образ, ако го ненавиждам, ако в момента не мога да се убедя в това, в което сам той вярва, ако не обичам това, което той обича."⁵⁰ Оттук и това невидимо и временно "сли-

⁵⁰ Ганка Найденова, сп. "Език и литература", 1961, кн. 3, с. 41.

ване" на автор с герой, без последният да носи автобиографични моменти или черти от душевната организация на своя автор, както е при някои от героите на Л. Толстой. Това "сливане" върви по линията на характер, интелект, отношение към живота, дори на възприемане на външните физически движения на героя, на неговия израз на лицето, стойката, говора и т.н. "Когато създаваше например офицера Балчев - си спомня Г. Найденова - цяла седмица Емилиян Станев се движеше с походката на офицер и пееше военни маршове. Той употребяваше в речника си офицерски изрази от онова време като "тям подобни" и пр."⁵¹ Това позволява на автора да заживее с болките и мислите на героя, да го почувствува отвътре, да се постави на неговото положение и да воюва за неговата правда, т.е. да му позволи да се изяви с пълен глас.

А колкото до контраста - той не е художествен похват само на Толстой, но и на Достоевски. Там, където имаме сложно решаване на социалните или идейни проблеми на действителността, контрастът винаги присъствува. Той присъствува и в романа на Ем. Станев. Костадин е контрапункт, отрицание на Иван Кондарев - това, което го няма в единия, го има в другия. Единият, както вече отбелязахме, е човек на идеята, а другият - на естествените пориви на душата; единият е човек на революцията, а другият - на неизменните принципи на традицията. Единият не чувства природата, а другият живее с нея. По-жизнен и пътен, с по-голяма емоционална сила е образът на Костадин. Иван Кондарев е по-сух, липсва му душевна "топлота". Съпоставен в идейния план на романа с другите образи, той печели, но съпоставен с емоционално-жизнения план на романа - губи. В същност, както видяхме, това са плюсовете и минусите на поетиките, които използва в своята творба Станев.

Психологизмът е отличителен белег на художественото пре създаване на света както на Толстой, така и на Достоевски. Техният метод може да се определи като "психологически реализъм" /М. Храпченко/. Но той е постигнат по различен път и чрез различни художествени средства. Толстой се интересува от здравите измерения на човешката душевност, колкото и противоречиви да са те. Оттук използването на вътрешния моно-

⁵¹ Пак там, с. 41.

теристика, много характерен и за Л. Толстой - докосването на душевностите: "Малко остана - каза той и от израза на очите му и от въздържаната, някак виновна усмивка, с която се обърна към Христина, тя разбра, че сега изцяло е погълнат от лова. "Не ми пречи/ Не мога да постъпя другояче" - казаха очите му.

- Колко е мрачно тук. Сякаш сме в някакъв трап - отвърна тя, четейки мислите му". Психологическата обогрненост на събитията е реализирана пак по станевски. Той като своя предходник Л. Толстой мени разказа ту през погледа на Сиров, ту на Кондарев, ту на Костадин, на Кольо Рачика и т.н. По този начин се хваща и отразява многоликостта на живота.

Но за отбелязване е, че макар всяко съзнание на героите да е нюансирано по отношение на другите герои, то в повечето случаи не е така противоречиво, каквото е при героите на Достоевски. Това е забелязал и Ст. Каролев, който пише, че "двугласната реч не играе съществена роля в творчеството на Емилиян Станев. Словото у него е обикновено "твърдо"..."⁵² И това е съвсем логично - нямаме раздвоено съзнание, за да имаме раздвоено слово или "слово с вратичка". Каролев открива елементи на такова "слово" само у Христатиев и отчасти у младия Кондарев. "Двугласната реч", която е присъща на героите на Достоевски, е сравнително неизползувана от Ем. Станев. Явно е, че за такива цялостни съзнания като Костадин, Христина и т.н. тя не е присъща и не може да им бъде присъща. Но на Христатиев и Кондарев тя не е съвсем чужда. Явно те са образи, които са изградени върху поетическите принципи на Достоевски. Тук психологическият момент е по-богато нюансиран в резултат не на външните връзки на героя с действителността, както е при Толстой, а на вътрешното самоосъзнаване на героя.

Двата плана в романа се разграничават и по пародирането на действителността. При пародията обикновено има оглеждане в криво огледало, деформиране на действителност и образ, на съзнание и изява. Подобни явления са нещо много често при Достоевски и никак не са характерни за Толстой. Това е

⁵² Стоян Каролев, Идеи - изображение - стил, С., 1971, с. 438.

въпрос на светоусещане, на световъзприемане и след това вече на художествено реализиране. Интересно е, че това противоположно възприемане на света се изявява и у героите на Ем. Станев. Пародирането на действителността го има и при Христатиев, и при Кондарев, разбира се, от различни позиции и ъгли на виждане, но го има, макар и не в такава голяма степен, както е при героите на Достоевски. Персонажите на Ем. Станев нямат болно въображение. За Костадин и Христина светът се възпроява в естествените му очертания. Тук няма стилизиране и пародиране на действителността. Тя е такава, каквато я виждат, каквато са я виждали техните предци - тяхното въображение се страхува и не приема парадоксите и деформациите не само на действителността, но и на мисълта, на отношението към живота. За тях те са неизменни, твърди, както е "твърдо" и тяхното слово.

Сюжетната постройка на романа "Иван Кондарев", макар и да изглежда на пръв поглед проста, в същност е по-сложна от на който и да било роман в нашата литература. В романа на Ем. Станев си дават среща две противоположни традиции и поетики - на Толстой и Достоевски. Струва ми се, че не бива да се генерализират някои отличителни черти на неговия почерк, които го сближават с Толстой. "Това е поетика, противоположна на поетиката на Достоевски и много близка до Толстоевата поетика" - пише Ст. Каролев.⁵³ В подкрепа на своята мисъл нашият учен сочи епичния характер на композицията, логичната последователност при развитието на сюжетното действие, успоредността в сюжетните линии и т.н., които са присъщи както на Толстой, така и на Ем. Станев, докато за Достоевски е характерна драматичната композиция, силните колизии и "фабулните изненади". Всичко това е вярно, но до толкова, доколкото се отнася до първия, монологичен план на романа "Иван Кондарев". Там има и последователност, и логичност на сюжетното действие, чувствува се епичното спокойствие и т.н. Но във втория, полифоничния план не всичко е така спокойно - там има задъханост в репликите, има омраза, полемическа острота, макар и да отсъства тази динамика в сюжетното действие, както е при Достоевски. Но все пак този план тече по-неспокойно, на места по-динамично и остро, по-безкомпромисно, с неочаквани поврати, например раняването на Кондарев, арестуването му, следствените моменти и

сблъсъци с Христатиев, срещите на Кондарев и Анастаси и т.н. В случая действието се гради върху драматичните сблъсъци, а не върху последователното епично и спокойно изобразяване. Налице са и "фабулни изненади", които ни отправят към "сюжетните похвати на авантюристичния роман", с който се роее Достоевски. Всичко това показва сравнително по-сложното решаване на композиционната цялост на романа.

Не може да се отрече, че силата на Ем. Станев като художник е в пластическия рисунак, затова и първият, социално-битовият план в романа създава впечатление на по-сполучлив от втория - от идейно-политическия, който разрушава симетрията във времето и пространството, в живота и битието. Но и по самата си същност социално-битовият роман предполага пластичния рисунак, докато при полифоничния роман липсва пластиката, затова пък има динамичен диалог. И ако в този аспект потърсим сравнението, възможностите и реализираните успехи на Ем. Станев, ще трябва да признаем, че в полифоничния план на романа му има какво да се желае. Неговият диалог не е така блестящ, както например на Д. Димов, който в това отношение е по-близък до Достоевски. Кондарев и Христатиев притежават необходимия философски и идеен заряд, нужния интелект, за да водят един действително динамичен диалог.

В съответствие с поетическите принципи и традиции, които следва Ем. Станев, са и художествените средства, използвани в романа. Така например прави впечатление, че при образите от социално-битовия план Ем. Станев използва сравнения от предметния свят, който заобикаля неговите герои. Д-Р Янакиев е "заоблен като речен камък", очите му са "бадемови", Корфозов има "лисичо изражение" и т.н. Това е едно опредметяване на образа, едно уподобяване на външния свят с оглед на по-колоритното очертаване на образа. По такъв начин той става по-сетивен, физически видим и осезаем. В това има нещо общо и с Толстой. Поетическите принципи налагат подобен похват. При идейно-политическия роман стремежът е не да се разкрива физическото присъствие на образа, а неговата идейно-интелектуална и духовна същност.

Интересен момент в тези две поетически системи на Толстой и Достоевски, които Ем. Станев използва като традиция и които преосмисля като структура, е портретуването. Толстой и Достоевски портретуват различно: първият търси външната съизмеримост и хармоничност в чертите на героя и героинята. Пиер е дебел и неподвижен; княз Андрей - дребен, пъргав и жив; Наташа не е красива, но прелестна в своята непосредственост и влюбеност в живота и хората и т.н. Достоевски, обратното, и във външния портрет търси несъразмерността, дисхармоничността, това, което говори за "неправилност". Соня от "Престъпление и наказание" напр. е красива, но има "бледо, мършаво, неправилно, кръгло лице..."

Дори езикът на героите се диференцира съобразно с двата плана на романа. В полифоничния план той изразява преди всичко идейни схващания и е средство за идейна изява.⁵⁴ Там героите не говорят със строго индивидуализирана реч - тя не носи особеностите на битовата и социалната, професионалната среда, от която произлизат те. Затова и езикът на Кондарев и Христатиев е структурно, синтактично и т.н. един и същ. Това е езикът на нашата интелигенция, която умеє да изразява с най-големи тънкости своите идейни схващания, да ги нюансира свободно, да полемизира и т.н. И точно в това е силната функционална страна на речта на тези полифонични герои. Не е така при първия план - там езикът на героя зависи от средата, от неговия интелект и т.н. Така например Костадин и Христина се различават. Костадин е по-грубоват,

⁵⁴ За езика на героите на Достоевски Лев Толстой се изказва отрицателно. Неговият познат Г. А. Русанов предава следния разговор с великия писател: - "Братя Карамазови" чели ли сте?

- Не мога да ги дочета.

- Недостатъкът на този роман - казах аз - е, че всички действащи лица, като се почне с петнадесетгодишното момиченце, говорят с един език - с езика на самия автор.

- Не само това, че говорят с езика на автора, те говорят с някакъв пресилен, изкуствен език, изказват мислите на самия автор" /"Лев Толстой об изкустве и литературе", т. II, М., 1958, с. 105/. Както се вижда, Толстой е забелязал тази особеност на героите на Достоевски да говорят с един и същ език, който има функционалната задача да изразява идеи.

и то не само от жена си - нещо, което е съвсем естествено, но и от всички останали. За него словото има реално покритие с мисълта. Така че и в това отношение Ем. Станев е бил принуден да се съобразява с поетическите изисквания на творческите системи, които е прилагал. Не е могло да бъде и друго - всяка поетическа структура си има свои изисквания.

Емилиян Станев създаде един нов модел роман, в който както никой друг от нашата литература съумя да съедини традициите на две диаметрално противоположни поетики - тази на Толстой и на Достоевски. Литературната критика на времето правилно забеляза тази "хибридност" на романа, но не оцени своеобразието на нейната поетическа структура. Като всяко ново явление тя не беше възприета изцяло. Остана времето да си каже думата и то навярно ще я каже!

Достойнствата на монологичния роман и неговата поетика бяха приписани като специфична особеност на таланта на Станев, а слабостите на полифоничния роман - като негови слабости. Плътното и емоционално покритие на образа, характерно за социално-битовия план, беше противопоставено на идейната схематичност на образа в полифоничния роман. Но не се отчете като достойнство идейното и далеч по-сложно съзнание на героите от втория план, което обогатява романната структура. Нека не се забравя, че структурно романът като жанр е изменчив и подвижен - вариантите са безбройни, но компонентите сходни. И именно те са, които могат да ни покажат близостта в поетиката на Ем. Станев с Толстой и Достоевски.

Благодарение на безкрайните възможности на романната структура Ем. Станев успя да разшири своя обсег, да отрази по-нашироко и по-надълбоко социално-битовите и идейно-политическите измерения на една превратна епоха в нашата история. Както никой друг преди него, той философски осмисли не само историческата съдба на българския народ, но и неговата характерология и душевност.

В една анкета Ем. Станев казва: "Впрочем един талант струва толкова, колкото характер може да възпроизведе."⁵⁵ И това е вярно! Но то трябва да се допълни - и колкото ро-

55

Ганка Найденова, В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев, сп. "Език и литература", 1961, кн.3, с. 39.

манни структури създаде! А безспорно с "Иван Кондарев" Станев създаде нещо ново. Той по един талантлив и своеобразен начин осмисли¹ и използва традициите на великите руски романисти Толстой и Достоевски, за да изгради един чисто станевски роман.

Разбира се, Станев е използвал, за да създаде нова романна структура, само поетическите принципи на двамата велики руски романисти от XIX век, но не и техните идейни концепции. Героите му са представители на една друга действителност, на една друга националност и притежават своя нагласа на съзнание и душевност. Но принципите на композиция, на постройка, на поетическо пресъздаване и претворяване на действителността с нейните герои идват от традициите на Толстой и Достоевски. Те не се повтарят - те са вече нещо ново. Ново като структура, в която монологичното и полифоничното съзнание зазвучават в хармония, в единно цяло.

Емилиян Станев е неспокоен, постоянно търсещ и развиващ се талант, творческите хоризонти на който стоят отворени за нови открития. Но и това, което създаде, не е малко. Като всеки голям творец Ем. Станев стъпи на достиженията на миналото, за да изгради един нов модел български роман. С това той обогати нашата съвременна литература и се нареди в числото на класиците на българския роман - Ив. Вазов, Г. Караславов, Д. Галев и Д. Димов.

ЭМИЛИЯН СТАНЕВ И РУССКИЙ РОМАН

Ангел Анчев

Резюме

Эмилиян Станев создал новую модель романа, в которой сумел соединить традиции двух противоположных поэтических систем - Толстого и Достоевского. Разумеется, чтобы создать новую структуру романа, болгарский писатель использовал только поэтические принципы и традиции двух великих русских романистов, но не их концепции. Его герои являются представителями другой действительности, другой национальности и имеют свой строй сознания и душевности. Но принципы композиции поэтического воссоздания и претворения действительности с ее героями исходят из традиции Толстого и Достоевского. Они, однако, не повторяют их, а содержат в себе что-то новое. Это новое заключается в структуре, в которой монологическое и полифоническое сознания звучат в гармонии, в едином целом. Это дает основание утверждать, что в поэтике романов Эмилияна Станева есть "пересоздание жанра", обогащение и открытие новых форм и перевоплощений, т.е. модификация жанра.

EMILIAN STANEV ET LE ROMAN RUSSE

A. Antchev

Résumé

Emilian Stanev a créé un modèle nouveau de roman où il a su lier les traditions de deux poétiques opposées, celle de Tolstoï et celle de Dostoïevski. Il est évident que l'écrivain bulgare ne s'est servi que des principes et des traditions poétiques des deux grands romanciers, et non de leurs conceptions, pour créer une structure nouvelle de roman. Ses personnages sont des représentants d'une autre réalité, d'une autre nationalité.

Mais les principes de composition, de construction, de re-création poétique et de représentation des personnages de la réalité, proviennent des traditions de Tolstoï et de Dostoïevski, ayant toutefois un contenu nouveau. C'est la structure qui est nouvelle, où les consciences monologiques et polyphoniques sont en harmonie et ne font qu'un tout. Ce fait permet à l'auteur de confirmer que dans les romans d'Emilian Stanev il y a ce que les Russes appellent "пересоздание жанра" /"re-création du genre"/, enrichissement et découverte de formes nouvelles et de nouvelles reproductions de la réalité, c'est-à-dire, une modification du genre.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том XIII, кн. 1 Филологически факултет

1975

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "CYRILLE ET METHODE"
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XIII, livre 1 Faculté philologique

1975

ИВАН РАДЕВ

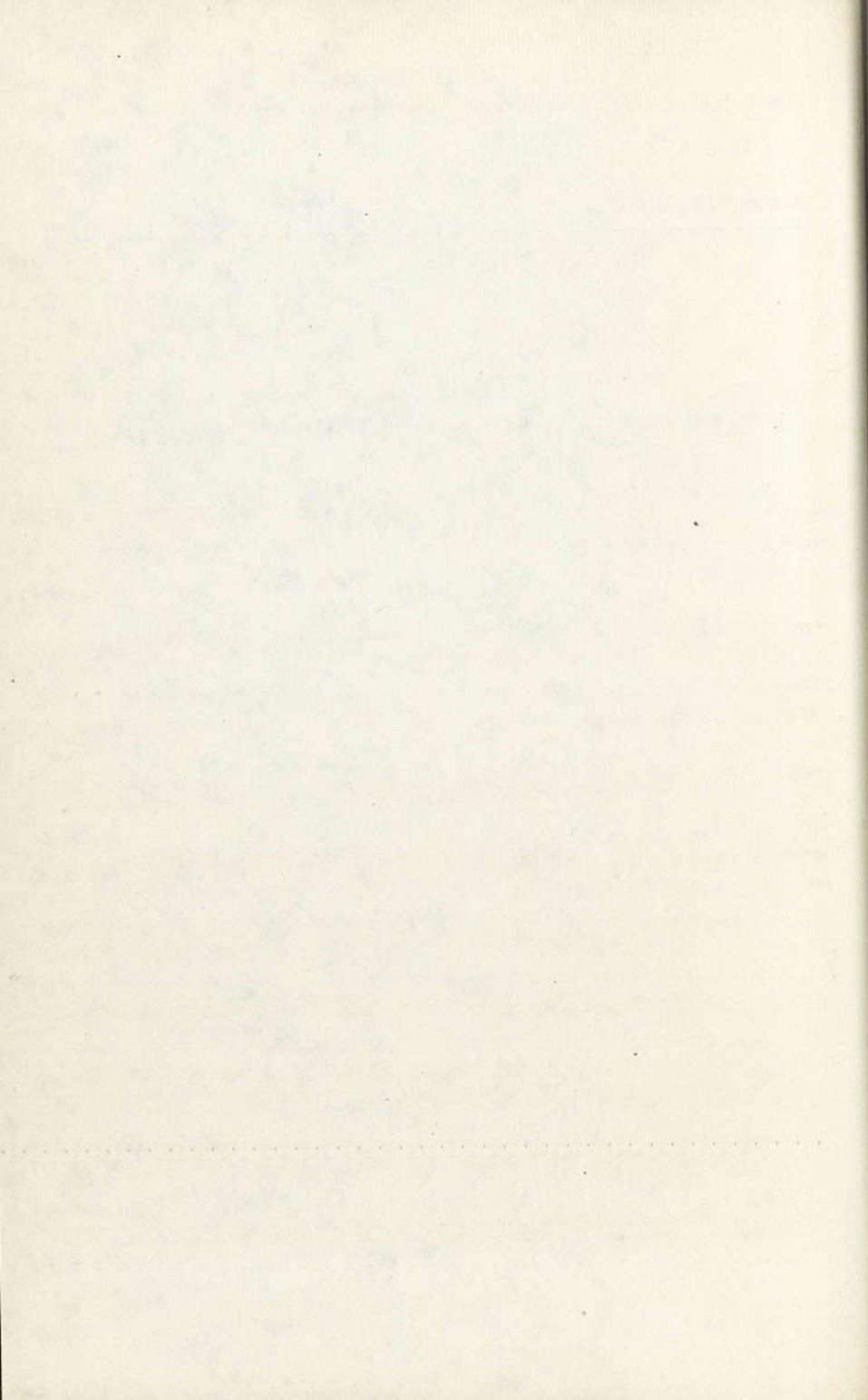
ЕТЮД ВЪРХУ ТВОРЧЕСТВОТО НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

I. От "Момини сълзи" до "Сън за щастие"

IVAN RADEV

ETUDE SUR L'OEUVRE DE PENTCHO SLAVEIKOV

Велико Търново, 1975



Поезията на Пенчо Славейков е застанала пред нас със завършените форми на култивирано естетическо съзнание и непосредни художествени превъплъщения, където странно се преплита тежкостъпното слово на епика с интимния шепот на лирика, тревогите на мислителя с оценките на критика. Продължава да ни занимава въпросът за характера и резултатите от техния синтез – и във връзка с противоречията в творческото му дело, и във връзка с традициите, които насажда неговата поезия в литературата ни. Необичайното не е в ефекта или оригиналността на защищаваните идеи, вълнения, човешки и национални черти. Необичайното е в опита да се осмислят и станат израз на цялостна художествена програма. В нея интимната му лирика заема особено място. Тя не само разширява границите на авторовите търсения и дири различен жанров изказ на вълненията и чувствата му. Тя изнася напред съществени черти от творческите инвенции на Славейков, от усилията му да навлезе във вътрешнопсихологическия свят на българина, да го претвори в съгласие с утвърждаващите се представи за национални и общочовешки добродетели. Вникнем ли в достойнствата на интимната му лирика, в предпоставките на амбицията му да цапе завършеност на интимните си преживявания, разбираме колко важна е тая част от неговото творчество. Онова, което епикът претворява във философските си и битово-психологически поеми, което заляга в защищаваните от него разбирания и оценки чрез литературно-критическите статии, има своя вътрешноемоционален израз на отношение към живота и човека и в интимните творби на поета.

Малцина от изследвачите на П.П.Славейков разглеждат интимната му лирика. Причините са очевидни – мащабността на епика, актуалността на критическите му и естетически възгледи, противоречията в неговия творчески път дават винаги по-благодатен материал. Дори и един ревностен поклонник на Славейковия талант като К.Кръстев не намира за нужно да анализира качествата и особеностите на лирика. Д-р Кръстев смята, че "не като птичка пее той – за това, за онова, с което случаят го е сблъскал, – а за зародени в

глубините на собствената негова душа преживявания". Но тия думи се отнасят по-скоро за епическите песни, отколкото за интимните късове. И в очерковото по своя характер изследване, включено в книгата "Христо Ботев, Пенчо Славейков, Петко Ю.Топоров, Пейо Яворов" /1917/, той не се спира върху интимната лирика на Славейков. Навярно я схваща като по-маловажен момент от развоя на поета в съпоставка с епиката му. Пък и самият критик проявява склонност към концептуалното в поезията, към творчество, което носи значими философски обобщения. В тоя смисъл интимната лирика не му импонира. Виждаме, че при Яворов той анализира философско-психологическите аспекти на неговата поезия. В творческия портрет на П.Славейков от 1898 г. въобще не говори за интимните му стихове.

Като оставим настрана мненията на Ив.Вазов и Ст.Михайловски за "Момини сълзи" и няколкото рецензии за "Сън за щастие" от 1907 г., твърде малко изследвания засягат интимната лирика на поета. Нейните качества се сочат от Б.Пенев, Бож.Ангелов, Вл.Василев, П.К.Яворов, Б.Йоцов, Мал.Николов. Оценките на повечето от тях са или в кратки отзиви, или в обзорни статии и очерци за Славейков. Липсва интересът към качествата и характеристиката на неговата гражданска и интимна лирика като съществен дял на неговото творчество, към интимните преображения на вълненията му. Като че ли статията-рецензия "Лирическите песни на П.Славейков" от Б.Пенев² представя най-плодотворното до преди години в тази насока. Но оценката, която получава интимната лирика на Славейков, по-точно "Сън за щастие" от Вл.Василев, Б.Пенев, Б.Йоцов, Бож. Ангелов, Яворов и др., не се споделя от всички. Сред малкото критически страници за нея има и такива, които се разминават с достойнствата и мястото ѝ в творчеството му. Това се дължи или на извънлитературни фактори, или на невникване в спецификата на Славейковия интимен поетически свят, контактуващ по особен начин с действителността, с непосредния акт на чувството, на състоянието на природата и

¹Вж. К. Кръстев, Литературни и философски ступни, Пд., 1898, с. 169.

²Вж. сп. Мисъл, 1907, кн. 7-8.

т.н. Отлавна разприте с Вазов са били преминали границите и на външно толерантните отношения – затова не се учудваме на резервираността, с която народният поет посреща интимния дневник на Славейков. В писмо по К.Христов от 17.XII.1906 г. Вазов пише: "Випях тия дни една лирическа сбирка на г. П. Славейков "Сън за щастие". Тук-там искрени чувства, по вяло, вяло по отчаяние. При това – все тоя спънат и тежък стих."³ Становището си той не закъснява да изрази и в периодическия печат: "И в тия лирически стихотворения се натъкваме пак на оня тежичък стих на г.П.Славейков, на оная вяла, лишена от ясност и волен полет реч, често натегнатата и неестествена, които са сякаш органически недостатък в творбите на поета."⁴ Най-малко за тази стихосбирка могат да се сочат недостатъци като "вялост" и липса на "ясност". Необяснимо е как и К.Величков, тънък ценител на изящното слово, не е могъл да види къде се крият богатствата на "Сън за щастие", когато пише в дневника си: "Касае се за една сбирка лирически стихотворения на брой около сто, които ще се появят, види се, под наслов "Сън за щастие"... Тя представлява нещо печално. Отлавна не бях чел нещо от Славейкова, но просто съжаление предизвиква у мене тая му сбирка. Тя свидетелствува за един просто невъобразим упадък. Не мислиш, че е писал стихове, а че се е гаврил и с поезия, и с език, и с чувства. Не знам дали в цялата сбирка могат да се посочат две-три стихотворения, в които да има нещо, което прилича на поезия. И като помисля, че има кръжоци, в които величаят тоя момък в очите едва ли не като някакъв първоразряден поет!"⁵ И на страниците на сп. "Златорог" в статия "Любовта в нашата поезия" четем: "Чувството сякаш

³ По Г. Димов, Иван Вазов и българската литературна критика, 1974, с. 186

⁴ Ив. Вазов, "Сън за щастие" от П. Славейков, Българска сбирка, 1907, кн. 7

⁵ К. Величков, Избрани произведения, С., 1966, т. II, с. 433. Тая бележка от октомври – декември 1904 г. дава възможност да се уточни и фактът, че още тогава, а не след 1905 г. /Вж: Литературен архив, 1967, т. III, с. 305/ книгата носи заглавие "Сън за щастие".

се задушава в бронята на естетическия канон, не изхвърква свободно и вдъхновено, а сякаш приучено да размахва криле само по известен предел като вързана птица. Наистина това са все мотиви български, с влияние дори и от народната песен, завършени, интересни, но... не гори тук божественият миг, за който любовта отдава самата вечност."⁶ Очевидно е, че срещаме оценки, които не могат да ни бъдат много полезни при изясняване достойнствата на лирика Славейков, защото тръгват от представи, на които "Сън за щастие" не напълно отговаря. По-късно и изследвачи като Г.Цанев и П.Зарев засягат в рамките на очеркови публикации качествата на "Момини сълзи" и "Сън за щастие", без да съсредоточават особено вниманието си върху тях. В монография за Славейков Т.Домбек-Виргова отпеля значително място на "Сън за щастие".⁷ Като самостоятелен момент в творческото дело на Славейков интимните му творби все още предлагат неизползвани възможности да се очертае тяхното място в развоя на нашата интимна лирика, да се изясни въпросът за особеностите и връзката му с останеното от епика и критика.

Целта на предлаганото изследване не е да даде обхватна идейно-естетическа оценка на Славейковата интимна лирика като самостоятелност в многопосочните измерения на връзките ѝ с фолклора, с поезията на Хайне, с тази на съвременниците му. Задачите са по-скромни – да се направи сбита характеристика на Славейковия интимен поетичен свят с оглед на неговата правствена основа и национално-характерологичен облик, на близостта му до същината и достоянията на епика. Защото въпреки противоречията, въпреки нееднаквите успехи на лирика, епика и критика редица от конкретните прояви говорят за единните им творчески и житейски опори и цели. Поет с "епическа жилка", авторът на "Кървава песен" сполучливо защитава творческите си възможности и с лирическите миниатюри – "цветя, украсили плешите на епическото дело, което се простира като гигантския риб на Стара планина през пържавата на българската литература" /Яворов/. Макар и не

⁶ Ат. Величков, Любовта в нашата поезия. Златорог, 1926, кн. 8, с. 381.

⁷ Teresa Dombek-Wirgowa, Peńczo Slawejkow – tradycjonalizm i nowatorstwo, PAN, 1973, s. 126-148.

активно, но категорично тя отстоява етичните начала и близостта на нашата поезия до живота. Защото по това време, неовладял още интимния мир на българина, стихът започва да се използва от символизма за противопоставянето му на предметния, зримия свят. В такъв момент поезията на Пенчо Славейков - земна, по човешки тревожна и приобщаваща към действителността, с реалистични средства и асоциативност на изказа - негласно се противопоставя на маниерни жестове и естетически платформи, на несвързани с нашата поетическа традиция образи, идеи и светоусещане. Пенчо Славейков постига това както с епическите, така и с лирическите си песни. Яворов е прав, като отбелязва: "Защото досега, за да постигнем нейното чувство /на Славейковата поезия - б.м./, ние трябваше да тръгнем по следите на мисълта ѝ. И ето днес, за да постигнем мисълта ѝ, ние трябваше да отидем по стъпките на нейното чувство. Пътища еднакво трудни, но и еднакво благородни .."⁸ С основание би могло да се добави - и еднакво необходими, защото действително в своята цялост лирическите и епически творби характеризират същината на идейно-естетическия му свят. Проникновено и точно Яворов е доловил тяхното диалектическо единство. Без да докоснем интимните късове, където лично преживаното и бленуваното се преплитат в единността на богатата душевност, ще ни е трудно да осъзнаем таланта на Пенчо Славейков, да посочим мястото на неговата поезия в развоя на българското слово.

Доколко имаме основание да твърдим, че интимната лирика на Пенчо Славейков дава израз на определени национално-характерологични черти, че отразява художествено и непредубедено представите на българина за интимните взаимоотношения? В това отношение не намира ли тя допирни точки с епическите му творби, като претворява в един интимно-личен план част от носеното от поемите "Ралица", "Бойко", "Кървава песен"?

Въпреки че въпросите за национално-характерологичните рефлексии и отношения на българина спрямо интимния му свят да са недостатъчно изяснени, не е трудно да преценим, че защищаваното от Славейковата интимна лирика е в съгласие с тях. Дълбоко народностно в същността си, неговото творче-

⁸ П. К. Яворов, "Сън за шастие", Златоград, 1921, кн. 1-2.

ство и в интимноличните си проекции претворява черти, представи, взаимовръзки, съставка от поведението и светоусещането на българина. Проследим ли мястото на природата в интимното битие на Славейковия лирически герой, отношението към жената, към смисъла на живота, убеждаваме се как художествените внушения подкрепят народностно-същностни черти от българската душевност. Тая съдържаност и деликатна изява на интимните чувства, това трезво разбиране на живота са част от нейната характеристика. Тях поетът прави опит да концептира в някои от литературно-критическите си статии, разгръща ги и ги претворява в "Бойко" и "Рапица". Получава се така, че дори и в моментите, когато не се опира съзнателно върху една народностно-историческа концепция /както при епическите песни/, "непрограмирано" П.Славейков пресъздава национално-характерологични реакции, черти и представи. Това долавяме от съдържателно-въздействените аспекти на неговата интимна лирика, от художествено-стилистичното поднасяне на житейските и философски идеи, от изразните средства. Това е художествена рефлексия, българска по своята същина, чиито корени можем да открием в народната песен а проявите ѝ - в цялостния развой на художествената ни мисъл. Фактът, че трезвото, скептичното, а и песимистичното начало определят емоционалния облик на част от интимната лирика на Пенчо Славейков, в никакъв случай не опровергава налагащото се заключение. Трезв по природа и по своя исторически сложен се национален характер, българинът винаги е бил съдържан в интимните си преживявания. Ако трябва да бъдем по-точни, трезвостта и съдържаността не изчерпват на практика емоционално-психологическата му характеристика. Защото вярно е и другото - че не винаги българинът се осъществява по трезв път. Така се добираме до неговия романтичен, "втори образ", който уравновесява и уплътнява национално-характерологичната му самостоятелност. Много страни от душевността на българина можем да открием отразени в творчеството на Пенчо Славейков - проявени във всекидневието на един отмиращ бит /"Бойко", "Рапица"/, в кульминационни моменти на общонародно духовно и физическо напрежение /поемата "Кървава песен"/, в интимното съпреживяване на света /"Сън за щастие"/, в преценки и пряко отношение към художествени, културни и обществени въпроси /критическите статии/.

1. ДЕБЮТЪТ НА ЛИРИКА

"Момини сълзи" и "Сън за щастие" са двата интимни дневника на Пенчо Славейков. Но и някои късове от антологията "На острова на блажените", някои отделни печатани цикли се свързват с тяхната същина и настроение, разнообразяват и обогатяват представата за лирика, говорят за постоянните му усилия да пресъздаде емоционално-интимната страна на битието си. В продължение на десетилетия Славейковата лирика се стреми да постигне своя форма и облик. В същност сравнително пълна представа за особеностите на лирическия изказ и интимните превръщания ни дава само книгата "Сън за щастие". Нейна бледа "чернова" – като житейски опит и творчески решения – е "Момини сълзи". В този смисъл определен интерес представляват въпросите за общото и различното между тях, за мястото, качествата и слабостите на първата Славейкова стихосбирка. Доколко едната е подготовка за другата, доколко зачеркнатата от самия автор "Момини сълзи" е оставила следи върху тематиката, духа и внушенията на "Сън за щастие"? Не сме ли в правото си да говорим за естественото съзряване на лирика, при когото само бързо изграленото самокритично чувство го е подтикнало след години да унищожи първата си книга? Може би и поради това тя отпада твърде рано от погледа на изследвачите. А за нея Вазов в писмо до Славейков пише: "Аз прочетох с наслаждение "Момини сълзи", дето блика струя от такава нова, игрива и нежна поезия. Много песни ни наумяват прелестната муза на Хайне."⁹ Вече утвърденият поет Ст. Михайловски ще нарече автора на "Момини сълзи" "българския Ленау". И още ред неща около първата книга на П. Славейков ни карат да ѝ отделим по-голямо внимание. И да не се съгласим с мнението: "Сам авторът се е отказал от нея си "първа рожба". Той, който обича по много пъти да подхваща някои творчески мотиви, не се е върнал към нито едно от стихотворенията, поместени в тая сбирка."¹⁰ Защото истината е

⁹ Литературен архив Пенчо Славейков, С., 1967, с. 127.

¹⁰ П. Славейков, Събрани съчинения, С., 1958-1959, т. I, с. 323.

малко по-друга - в "Момини сълзи" се съдържат редица моменти, които намират изява и продължение в "Сън за щастие". Откриваме ги не само в мотивите, но и в образите, в авторското отношение, в търсената атмосфера, в психологическите устои на лирическият герой, в цялостната му характеристика. Ъгълът, от който е видян и пресъздаден интимният свят на българина в "Сън за щастие", в същност ни е познат от дебютната стихосбирка на Славейков. Но това твърдение не изключва различията. И те се дължат не само на по-голямата художествена завършеност на авторските търсения, на които ще обърне внимание по-нататък, а и на по-другите естетически принципи, с които се свързва Славейковата поезия от края на 90-те години и началото на века.¹¹ Но важното е, че съсредоточим ли вниманието си върху дебюта на лирика, освен изводите за самата книга обогатяваме представите си и за цялото му лирическо творчество.

Още в "Момини сълзи" Пенчо Славейков показва предпочитание към стилово единните книги. По-късно ще се убедим в това, защото всяка следваща е едно цяло, издържано в насоките на предварителна авторова концепция. Първата му книга е замислена като интимна изповед, където всеки къс трябва да даде израз на непосредни интимни преживявания. Само един прави изключение, като подхваща Петко Славейковия мотив за незавидната роля на поета в новото време. Разбира се, пътят от замисъла до осъществяването е достатъчно дълъг - особено в този случай, - за да се прояви неукрепналият глас на поета, неубедителността на изобразяваното чувство. Сам Славейков чувства своята близост до интимните изповеди на Х.Хайне.¹² Оттам идва и амбицията за стилово-съдържателната обособеност на книгата.

11. Вж: Собствените признания на Славейков в статията "Българската поезия" /Събр. съч., т. V, с. 178 и сл./.

12. Вж: П. Славейков, Събр. съч., т. V, с. 264. Въпросът за влиянието на Хайневата поезия върху интимната лирика на Славейков е отделен, труден, и не е разгледан в настоящето изследване. Ценни и задълбочени наблюдения съпържа студията на Ст. Каролев "Ирония и свободолюбие" /сп. Пламък, 1975, кн. 4/.

Какво от "Момини сълзи" намира път и става постояние на нашата интимна лирика? На свързаните с тоя проблем въпроси е трудно да се отговори, защото поетическият изказ на лирическото чувство почти в никоя насока не е в своя завършен вид, за да се наложи като по-трайно завоевание. Но конкретно естетическият смисъл на първите Славейкови творби се изяснява, след като имаме пред вид постигнатото от Петко Славейков, част от поезията на Ботев, стихосбирките на Иван Вазов от това време - "Майска китка" /1880/, "Гусла" /1881/. Със своята виталност и непосредност на чувствата любовната лирика на дядо Славейков е свят, доста отдалечен от интимните преживявания на лирическия герой в "Момини сълзи". Съвсем различни са тревогите и вълненията и на Ботев в "До моето първо либе". Но в редица от Вазовите творби се среща сходно третиране на интимното чувство /"Сусана", "Малини" и др./. Само че при него то се налага с по-значителни версификационни качества и разгърнатост.

Оказва се, че темите и мотивите на първата Славейкова стихосбирка са неразработени и без особени традиции по онова време в нашата поезия. Издадена с амбицията за нещо ново, но без да го достигне напълно, "Момини сълзи" въпреки това притежава някои качества - в разработката на интимната проблематика, в художественото ѝ овладяване. Показателен е преди всичко фактът, че книгата свидетелствува за траен интерес към интимния свят на лирическия герой. Направил го обект на изображение, емоционално-житейски център, авторът се опитва да пресъздаде отделните негови прояви и прибегва до средства и похвати, които съответствуват на поставената цел. Срещаме поетически решения в изказа и формата, характерни за лирическата миниатюра, "погледи" към интимните взаимоотношения, които оформят нравственото кредо на художника. Стремещът към изповедност, строфата-обръщение, монологичната форма за пресъздаване на състояния и чувства характеризират преобладаващата част от късовете в "Момини сълзи". Границите на авторовите превъплъщения се определят от признанието:

Малко аз минути благи
во живота си видях...

Ето я насоката, в която е направен опит да бъде пресъздаден интимният свят на лирическия герой - това определя

гамата на настроенията, автобиографичната им съизмеримост. Оттук иде и неовладяното сантиментално чувство – атмосфера и психологическа основа за изявата на лирическия герой:

...и кой знай как, без сам да рача
горчиво почвам аз да плача!

По-късно Славейков ще постави на други начала изповедността на интимната си лирика, макар сантиментални тонове да откриваме и в "Сън за щастие". Сам поетът споменава за това в разговор с Боян Пенев. Но те са вече пречистени и осмислени в стила на единно интимно светоусещане, в насоките на овладяна и опозната, неносеща изненади душевност. Пряката изповедност в "Момини сълзи" само външно отвежда към поетическо внушение на истините на сърцето и малко попринася за качествата на лиричните късове. Затова монологично-изповедната форма тук възприемаме не толкова като похват, а като неумение художествено да се обективират чувства и възвращения. Стихът застива на точката на декларативно поднесените, невъзвличащи в психологически уплътнена атмосфера интимни взаимоотношения. Но така или иначе, именно монологично-изповедните стихове определят облика на книгата. Наред с тях е направен опит да бъде обективно пресъздадена природна картина /14 и 36/, да се проследят паралелно природни състояния с прояви на душевността /1 и 12/. Без да притежават особена стойност, тези стихотворения съответствуват на основните мотиви на книгата, допълват съществени страни от тематично-съдържателния и формален облик на "Сън за щастие".

Като прибавим към тях и изолираното "Днеска век е на прогреса" /40/, където дядославейковски нотки се преплитат със сатиричното звучене на полетата тема, изчерпваме съдържанието на поднесените строфи. Лекият хумор, насмешката, склонността да се почувствува и комичната, нетрагичната страна на отношенията с жената – такива, каквито ги налага разминаването на двете сърца – прилават известен артистизъм на лиричните миниатюри, дистанцират стиха от непосредственото преживяване.

Строфите не са лишени от сантиментализъм, който е крайният израз на "свекливия реализъм" в отношението към жената. Овладейки от юношеско настроение на тъга и ипохондрия, младият поет декларира:

В тоз тъмен свят, в тоз пуст и хладен свят
сал твоята любов една ме греи!

Преобладаващите меланхолни тонове поддържат едно високо етично отношение към жената и нейното присъствие в съзнанието и сърцето на мъжа. Пенчо Славейков следва тази позиция и в песните на "Сън за щастие". Интимната страна на човешките преживявания е изразена върху основата на една осъзната и неотменно прокарвана етичност без пориви и изблици, без трагични жестове. Разнопосочно се търси чувството за взаимност, нуждата от обич и обвързаност, но в сферата на духовното и пречистено чувственото. Тия неща стават същина на Славейковата интимна лирика.

Меланхолията не завладява напълно душевността на лирическия герой. Тя е само преобладаващо настроение. Струята на ирония и игривост придава известна двуплановост на внушението. А оттам и философският пласт – да се осмисля и съпоставя, да се преценява. Пълнотата и обемността са постигнати не толкова в отделните творби с ведро настроение, които можем да срещнем в стихосбирката /29, 30/, колкото именно чрез тази готовност да се види несполедената обич и откъм другата нейна страна. На страниците на "Момини сълзи" това е все още една потенциална възможност.

Достойнство на отделни творби е успешно реализираният опит на поета да наложи определено настроение и художествен изказ чрез рамкираща двойка стихове в различни варианти. Обикновено лиричните късове са двустрофни или тристрофни. Това дава възможност да се почувствува по-осезателно рамката-рефрен – или затваряща отделни строфи /17/, или първите два стиха на всяка от тях /10/, или първите стихове на първия и последния куплет /31 и 35/, или в потрудно очертаващи се варианти на смислово-рефренни акценти, които изиграват същата роля.

Творбите в "Момини сълзи", изградени на този принцип, интонационно и смислово са по-завършени, защишават авторската идея на по-високо ниво. По-късно, в съгласие с по-усъвършенствуваната поетическа стилистика и образност тоя похват срещаме и в "Сън за щастие".

Като имаме пред вид емоционално-психологическата и етична характеристика на лирическия герой в "Момини сълзи", трудно ни е да се съгласим с поета и с преобладаващите

оценки на изследвачите за мястото на стихосбирката в неговия творчески път. Тя съдържа няколко пълноценни, завършени творби, на които почти не е обръщано внимание. Преценим ли конкретно исторически възможностите и достигнатото от нашата интимна лирика до 80-те години, не можем да не забележим миниатюри като "Грей в твоя образ нежен" /29/, "Сърцето в любовта си..." /20/, "О, да! Ти имаш право..." /23/, "В живота си тъжен..." /17/ и др. Ще се спра малко по-подробно на две от посочените, за да се убедим в това. Ето първата миниатюра:

Грей в твоя образ чудно нежен
игрива прелест, похот таен:
стоя и гледам аз неволно
пред теб прехласнат и омаян.

И вее тиха благодарност
в тоз светъл образ без преструвка,
душа жаднее да се моли,
уста копнеят - за целувка!

Версификационната лекота на стиха се среща със завършеността на чувството, с вътрешната му пълнота. Тук откриваме интонации, конструктивни принципи, лексика, които по-късно ще станат съставка на Яворовия стил, на Дебеляновата интимна лирика, на поетиката на символизма. Чрез сполучливия синтез на духовното и непосредно-сетивното, на онази доловена атмосфера на общуването, където няма място за думите, поетът стига до изповедта:

...душа жаднее да се моли,
уста копнеят - за целувка!

Вникнем ли във вътрешната постройка на двустрофната творба, откриваме цялостност и поетическа дълбочина. Вторите два стиха на строфите са емоционално отражение на носените от първите два представи за физическия образ на обичаната жена. Възхитата пред красотата на зримия образ:

Грей в твоя образ чудно нежен
игрива прелест, похот таен

се изразява в психологическото стъписване на лирическият герой:

Стоя и гледам аз, неволно
 пред теб прехласнат и омаян.

И втората строфа, шрихирайки съвсем бегло прояви на вътрешна красота, завършва с чисто човешкото, земното /и духовно, и "греховно"/

душа жаднее да се моли,
 уста копнеят - за целувка!

Убеждаваме се как чувството, стоплено от непосредно преживяване, намира стилово ритмичната организация на пълноценна интимна творба. Всеки стих носи атмосферата и диxанието на едно ведро-меланхолично настроение, като с артистична лекота извайва образа на недосегнатата жена. Просто не е за вярване, че до "Грей в твоя образ..." се нареждат безпомощните и книжни куплети на "Ти искаш, дружке.. " /30/, "Любя ли те..." /32/. Спирам се на този къс, /по необясними причини останал встрани от "благоволенieto" на Славейков по-късно, за да посоча, че са неверни и пресилени собствени-те му преценки и оценките на изследвачите за стойността на отделни стихотворения от "Момини сълзи". Това не променя факта, че качествата на сбирката са скромни, но доказва, че покрай значението си на "документ" за творческото израстване на поета тя съдържа и реалните белези на неговата лирическа дарба, на стремежа му да долови интимността на човешкия свят.

Непосредност на чувствата и на пресъздаването им отличава и друга творба. Меланхоличното настроение е подирило обобщаващата сила на самопреценката:

В живота си тъжен не помня драг час,
 злочести са моите дни.
 От рано за мене тъга и тегло
 мечти и надежди смени.

Една сал любов ми крепеше сърце,
 но ти я и нея отне...

В живота си тъжен не помня драг час,
 злочести са моите дene.

Чрез повторения и смислови акценти е пресъзadено едно от основните настроения на книгата, на цялата интимна лирика

на Славейков. Без претенциозни обобщения, без драматизиращи детайли е изнесено напред чувството на самотност и злостина. Просто, по човешки, като част от откровен разговор. Подирени са и корените на преобладаващото тъжно настроение, интимният план на превъплъщенията на лирическия герой. Но всичко това е характерно за малка част от творбите. Въпреки категоричното твърдение на поета /"в сърце ми никнаха тез момини сълзи"/ - трябва да се каже, че в повечето от тях той не е постигнал топлотата на непосредното човешко чувство. Изповедността е директна, но художествено неуплътнена. Затова индивидуалността на преживяването и на изображението липсват. Антитезно или паралелно проследените природни картини и човешки състояния малко допринасят за желаното внушение, тъй като твърде повърхностно е подирена тяхната връзка. От значение се оказва неукрепналостта на творческото пресъздаване, маниерността и подражателските увлечения по Хайневата поезия.

Малко са творбите, запазени в "Сън за щастие" от първата книга на П.Славейков. Но това в никакъв случай не означава съгласие с гореприведения извод на съвременни изследвачи, че поетът не подхващал "някои творчески мотиви", че не се е връщал "към нито едно от стихотворенията, поместени в тая сбирка". Напротив, твърде много и от различно естество са "първонешата", залегнали в основата и на едната, и на другата - като теми и мотиви, като нравствено звучене и отношение към природата и жената, като формално-изразни средства и похвати, като "документ" за национално-характерологичните реакции на българина към интимния свят на човека. Съпоставим ли отделни късове от "Момини сълзи" и "Сън за щастие", емоционално-образният им строй и световъзприемането на лирическия герой, можем конкретно и убедително да подкрепим тая констатация. Очевидно е, че в продължение на две-три десетилетия Славейков е съхранил влечението си към определени страни на човешкото битие. Когато говорим за формирането, за развитието на лирика, това е от съществено значение. Паралелните творби в двете книги, еднаквите тематични кръгове и осъщественият сходен тип художествено-претворяващо вникване пряко документират връзката им. Тяхно общо мото могат да бъдат стиховете:

Тия песни съкровени,
рожби кротки на тъгата,
те дълбоко во душата
спят до време потаени.

Не откриваме съществени различия в душевността и нравствените стремежи на лирическия герой. В "Момини сълзи" и "Сън за щастие" той се изявява със склонност към съзерцателно-дистанциращо изживяване на драмата на несподелената обич, към одухотворяване на природата, като я приближава до вътрешния си свят, към един леко ироничен съпровод на интимното чувство. Различията са главно в степента на художественото пресъздаване, във вътрешнопсихологическото вгълбяване на лирическия герой и житейско-философския строй на неговата душевност, в пълноценността и на изразните средства, с които авторът постига всичко това.

Сега, когато изследваме пътя на лирика от "Момини сълзи" до "Сън за щастие", е очевидно, че дебютът на Славейков има определено значение както за очертаване облика на нашата интимна лирика през 80-те години, така и като изходна точка на част от неговата поезия. Асоциативността на изказа, сентенциозността на фразата, присъствието на меланхолично-ироничен подтекст, тясно интимното преживяване на обичта и неудовлетвореността, на връзките и разминаванията с околните, определеният философско-житейски елемент, който дири и в неповторимото обобщението, високо нравственото отношение към жената и живота, редицата формални средства и похвати - всичко това откриваме, макар и неумело защитено и разгърнато, още в "Момини сълзи". Когато К.Христов със злъч пише на Славейков - "никой български поет не е почвал така невъзможно, както ти със своите "Момини сълзи", той е прав дотолкова, доколкото е истина, че първата книга не носи нито славата, нито утвърждаването и не съдържа безспорните белези на талантива творба. Такива случаи са съвсем рядко срещани в нашата литература /като че ли подобен на Славейковия е дебютът на Гео Милев/, но в творческия му път съвсем естествено тя заема своето място. Разбира се, върху характера на съвременното възприемане на езиково-стилистичните средства и образност на "Момини сълзи" оказва определено въздействие и по-нататъшният развой на

нашата интимна лирика - съвсем естествено отишла твърде далеко. Защото образният строй и художествените средства са историческа категория и много от техните елементи, от тяхната свежест и естетическо въздействие имат преходен характер - влезли в обръщение, те се банализират и преминават в областта на емоционално-неутралната лексика и похвати. Може би на това се дължи фактът, че възприемаме отделни творби без онази емоционална натовареност, каквато те са имали през 80-те години на миналия век. Конкретното изясняване на това интересно и в теоретическо отношение, но неизследван от нашата литературна наука въпрос би ни отклонило от поставените задачи. Но ако задържим вниманието си макар и само върху една творба, например на гореанализираната миниатюра "Грей в твоя образ...", ще намерим достатъчно примери в подкрепа на схващането за "движението" на представите за емоционална свежест и естетическа пълноценност. Микрообрази и стилистични конструкции като "тиха благодарност", "твоя образ чудно нежен", "игрива прелест", "светъл образ", "похот таен" са нещо ново, несрещано в поезията на Пенчо Славейковите предходници. Също така и трудната за постигане атмосфера на духовно-пречистеното, на интелектуално-съзерцателния, артистичен финес при поднасяне на интимното чувство. Сега възприемаме всичко това като част от поетическия реквизит на миналото, но не бива да забравяме ролята, която изиграва в това отношение поезията на Яворов, К.Христов, Д.Дебелянов, Н.Лилиев, Д.Бояджиев, поетическата стилистика на символизма. Препенката на "Момини сълзи", на най-сполучливите творби в нея добива конкретноестетически смисъл именно когато имаме пред вид факта, че след години се появяват книгите на К.Христов и П.К.Яворов, "Сън за щастие", интимните изповеди на Д.Дебелянов и на толкова още след тях.

Опитаем ли се да обобщим резултата от наблюденията над "Момини сълзи" като първи момент от изявата на лирика, като самостоятелност и във връзка със "Сън за щастие", стигаме до определени изводи, които допринасят в значителна степен за задълбочаване на представата ни за интимния свят на поета. Оказва се, че "Момини сълзи" не е съвсем без значение /както сам Славейков смята/ за неговото творческо развитие и с редица свои страни може да се третира като "чер-

нова" на "Сън за щастие". Силово издържана, тя затваря чувствата и възмущенията на поета във време, когато първите трепети застиват в неовладян стих, случайният сблъсък дава повод за мрачна картина на действителността и т.н. В етичен план, като израз на представи за интимните отношения, стихосбирката е също показателна за по-нататъшните разбирания на Пенчо Славейков. От една страна, присъствува свенливият реализъм на сърцето, томлението по духовна близост, от друга - категоричната готовност да се превъплъти в стих лично преживяното.

В многообразното и богато творчество на Пенчо Славейков "Момини сълзи" заема най-скромното място. Но тя се обособява сред останалата поетическа продукция дотогава - на стария Славейков, на Вазов, Михайловски, К.Величков, като опит да се изобрази и проследи интимното чувство със средствата на българската реч, в досег с рефлексите на българина, с неговите представи за интимни взаимоотношения. Разбира се, нивото на идейно-естетическа реализация налага отпечатък както върху тяхната значимост, така и върху възможностите да се грапят по-запълбочени и обхванати обобщения. Но свържем ли "Момини сълзи" със "Сън за щастие", с епическото наследство и с прененките на критика, постигаме по-пълна литературоведческа картина за творчеството на Пенчо Славейков, разбираме отношението му към характерологията на българина, към неговите възможности и усилия да разбира света и да живее с многообразието му. Художествено завършен и духовно обогатен е образът на лирическия герой в интимната лирика на Славейков от началото на нашия век, която е включена в "Сън за щастие" и "На острова на блажените".

2. НЕГОВАТА ЗРЕЛОСТ

Книгата, с която Пенчо Славейков иска да остане като лирик в нашата литература, е "Сън за щастие" /1906/. Тя е най-интимното преображение на поета. Нейният свят е бил винаги в сърцето му. Тя е съществуването на Пенчо Славейков "отвъд" - отвъд тревогите и сивотата на деня, отвъд терзанията на творена и стоенето над ръкописи и административни книжа, отвъд заядливи спорове, нападки... Тя е неосъщест-

веното му битие, желаната Аркадия, където само вечните въпроси "де никой век не разреши" /Яворов/ смушават хода на живота и внасят елементите на реалност. И когато се появява през 1906 г., книгата е изненада за мнозина. Проявите на елика /"Ралица", "Бойко", "Кървава песен", философските поеми/, умелото му навлизане във фолклора, споровете около неговите литературно-критически статии са засенчвали присъствието и израстването на лирика от скромните "Момини сълзи" до "Сън за щастие".

От лиричните късове разбираме, че наред с търсенето на нравствени устои в народната песен /"Коледари", "Бойко", "Ралица"/, в дълбините на човешкия гений /"Микеланджело", "Сърце на сърцата"/ поетът е зреел и в себе си, осмислял е своите нравствени качества.. Минават години, а и самото заглавие на книгата не загубва чара си, не избледнява, а все така лъха поетичност, чувство за интимност и копнеж по непостижимото. То носимногобагрената атмосфера на включените творби, техният аромат и чертите на Славейковия интимен мир.

Единството в лириката на Пенчо Славейков не е външно наложено. Интимният му дневник обхваща поезията на едно всекидневие, на една душевност, на един мисловен строй, които са неделими от пъстроцветието на живота и въпреки това се извисяват над него.

Показателна в много насоки - за етичността и жизнелюбието, за близостта на поета до човека и природата, "Сън за щастие" е и един прелестен естетически свят. Пенчо Славейков печата сборката двадесет години след "Момини сълзи". Отделните късове са се явявали под различен наслов главно в сп. "Мисъл". Но, както отбелязва Ангел Тодоров: "За мнозина отделното излизане на неговата лирическа сбирка е истинска изненада - тоя писател им е правил впечатление с широката епичност на своите творби, повечето с голям размер, ожесточената борба, която води, му е създава славата на суров човек."¹³

Още при появата на книгата в рецензия за нея Божан Ангелов пише: "Сън за щастие" идват да го /П.П.Славейков - б.м.И.Р./ осветлят от една почти нова страна: те откриват

¹³ Вж: П. П. Славейков, Събр. съч., С., 1958-1959 г. Предговорът на А.Тодоров към т. I, с. 41.

лирическата страна на неговия темперамент сравнително спокоен, без онази жар и без онова брио, които считаме неразделни признаци на всеки лирически темперамент."¹⁴ Именно тази изненада посочва и поетът Яворов: "Аз знам почти всички стихове от "Сън за щастие", но странно - днес ги чета като съвсем нови. Аз завиждам на магьосника-автор." Че тази висока оценка-възхвала не е израз на куртоазия и толерантност от страна на Яворов, доказват и други неща. В частно писмо /до Дора Габе/ от 31 юни 1905 година той споделя: "Славейковата сбирка би могла да излезе сега през есента, ако той реши да не чака връщането на Тачева и даде на друг художник да поправи винетките. В нашата литература през тази година тая сбирка ще бъде единствената, на която човек ще може да се спре със задоволствие и радост."¹⁵ А по това време самият Яворов е на своя "кръстопът" и поезията му тръгва по други насоки, в периодичния печат започват да излизат творби, които ще положат началото на символизма в българската литература, творби, които изразяват неясния смут от досега с нови търсения и стремежи. Разколебаността в обществено-политическото съзнание, в моралните и духовни ценности на българина от 90-те години и началото на века добива определен естетически смисъл в литературата. Това е един от най-богатите на противоречиви и плодотворни явления период. В него свое място заемат проявите на модернизма. В тоя естетически контекст трябва да се интерпретират качествата и слабостите на "Сън за щастие", на включеното в "На острова на блаженните".

Мнозина от познатите на Пенчо Славейков ни го представят в разговор "движеш се на ръба на благоприличието, а често и зад него" /М.Белчева/, но в творбите му няма и сянка от това. В тях като че ли творчески пропължават наблюденията на поета над българската любовна песен.¹⁶ Ней-

¹⁴ Бож. Ангелов, "Сънища" на г.П.Славейков и "безсънищи" на г.П.Яворов, сп.Демократически преглед, 1908, кн.1, с. 21.

¹⁵ П.К.Яворов, Събрани съчинения, 1960, т.V, с.229.

¹⁶ Т.Домбек - Виргова отбелязва:Осъществяването на неоромантичните постулати, съдържащи се в студията за нарочната любовна песен, той пренася в "Сън за щастие" /цит. съч., с.136/.

ният "свенлив реализъм" някъде блика, другадe едва се загатва или заглъхва със светла, почти идилична етичност. Чувствата, различни по своя характер, нюансирани в границите от тиха тъга до волно безгрижие, са породени в различни части на деня, като вземат частица от неговия колорит и дишане. Обликът на цялата му лирика налага една лишена от мощни пориви и пеклариани норми атмосфера, пронизана от лъчите на земно слънце и неземни блянове, еднакво необходими на човека. Лиричният монолог, прекъсван и подновяван, обогатен от душевни настроения, дори и когато завършва с обобщение, не нарушава своята изповедност и интимност. Това е резултат от едно продължително самонаблюдение. И най-малкият жест на любимата може да промени настроението. И най-незабележимият полъх на заобикалящото е мобилен и рефлексивен:

Ей капчица-сълза от таз милувка -
се миг отрони, маргаритно-злата,
и слънчеви лучици я спровожпат,
попето тя да падне на земята.

Паред с конкретното, непосредно преживяното, се налага и една универсалност на усещанията, които са атмосферата на философско-вгълбеното им осмисляне. Иначе не би могло и да бъде - познаваме възгледите на Пенчо Славейков, неговото отношение към природата и жената, към чертите на човешката душевност. Колкото любопитно, толкова и показателно е, че в отделните късове, непретенциозни в своята форма, поетът се добира до художествени обобщения с трайно звучене: Не толкова съзнателният стремеж, колкото самата разкрепостеност на чувството изгражда пълнотата на изображението. Ето модулациите на един душевен трепет, който се разтваря в три родствени по своему неща - цветята, песните, любимата жена:

На гроба ми изникнат шат цветя -
това са моите песни недопети.
А между тях изникна ше и тя -
от хубави най-хубавото цвете.

Съзерцателността, неназрапливата аналитичност на чувствата и тяхното овладяване в лирическите късове, докоснати от буд-

ната мисъл, внасят осъзната етичност в засегнатите мотиви. Като се зачетем в "Сън за щастие" и си припомним "Моими сълзи", ще се убедим, че е разширен кръгът от предмети, явления и състояния, които досяга душевността на лирическия герой. Но и тук те не са твърде много - залезът, любимата жена, дъждовните капки, лятната мараня... Както народният певец, и Славейков е успял на ограничен "терен" да разгърне възможностите си на художник-лирик. В тях отличава поетът-романтик, романтик по душа, по светоусещане, по допир с фолклор и природа. Няма го пантеистичното чувство към тая природа. За Славейков-тя не е нещо недостигаемо, което стои над човека и само приема възхищението му. Пенчо Славейков живее с природата, осезава присъствието ѝ като нещо естествено и необходимо. Източник на част от неговите радости и скърби, тя е близка - ограничена от куп дървета и езеро, от няколко звезди на небето, от крехко цвете и слънчев пълч. Присъствува с обикновените си, "еднозначни" неща - въздух, земя, дървета... Пейзажни акварели се сменят от сянката на странник, залутан в непознат край, силует на жена се мярка - блян или действителност, лъхът на горещия ден, или на притихналата вечер изплита нишките на неземност и полуреалност.¹⁷ Издържаните в епичен план картини отстъпват на пресъздаващите пейзажа и душевното състояние на лирическия герой, за да се срещнем с психологически миниатюри - документ на душевните преходи и рефлексии у Славейков.¹⁸ Особено показателно в това отношение е "Морна лятна нощ..." /№ 61/. Творбата е лаконичен психологически етюд, намерил опорни точки в загатнатия пейзаж, който пар-

¹⁷ А т. Величков погрешно преценява: "Неубедителна е и природата, с която той загражда или тълкува любовта си - цветята, пейзажът, зелените килими, - как ще се съгласува това застинало съзерцание с природата, дето колоритът се мени всяка минута..." /Любовта в нашата поезия, Златорог, 1926, кн. 8, с. 382./

¹⁸ В статия К. Гълъбов разделя интимните късове на Славейков на три дяла - на чисто емоционална, на медитативна и на емоционално-медитативна лирика, като твърди, че философското /разбирай го гносеологически/ отсъства в тях. /Вж: Език и литература, 1972, кн. 1, с. 58-65./

ттира и е атмосфера на духовния пейзаж на лирическия герой. Без да се напускат границите на реалното, се дирят неуволнимите преливания на блян, желания и реалност:

тъмни листи със желан
на душата ми нашепват.

Сродено с диханието на "морна лятна нощ", чувството на самота и носталгия съзнателно се насочва към бляна. С мярка и проникновение е пресъздаден очакваният момент на общение с родното слово – белег за близост и неотделимост. На пръв поглед са проследени видимите, външните прояви на тая близост, но в себе си те носят богат вътрешен заряд и психологизъм.

Виждам се во родний кът
родна реч слухът ми гали –
свой отново ме зоват,
свой, които са ме звали.

С еднаква сила прозвучава и радостта, и тихата носталгия на изгнаника сред своите. Творбата ни напомня класическата елегия на Димчо Дебелянов "Да се завърнеш в бащината къща...", където са полети сходни душевни настроения. И с характерната за интимната си лирика поанта-повторение Славейков завършва, за да разграничи блян от действителност. По тоя начин – къде в по-засилена степен, къде по-слабо – поетът психологизира пейзажа, одухотворява го, приближава го до нагласата на лирическия герой, без да достига до пантеизъм и обожествяване, до самооцелното му интерпретиране. Така изгражда интимните му връзки със света.

Камерността на преживяванията, тяхната притъненост в "Сън за щастие" не търсят обществен отзвук, нито формулировки и уточнявания. В тях примама романтичната приповдигнатост. Непостигнатото, желаното, е само част от нравствените претенции на лирическия герой, част от нравствената му същност. Някои от лирическите късове притежават и недостатъците на Славейковата поезия – липса на непосредственост в чувствата, описателност, мисловен аналитизъм, които отнемат чара им на спонтанна лиричност. Но във връзка именно с това Боян Пенев отбелязва: "За онзи, който е в състояние да почувствува художествената мисъл в творенията на

Славейков и да се живее в нея, ще разбере, че за нейния израз не е възможен по-ясен, по-непосредствен и по-цизелиран израз от тоя, с който си е послужил художникът."¹⁹

Писани насаме, интимните късове като че ли не напускат границите на личното, съкровено. Те затварят в късите четиристишия един свят, недокоснат от търгашеския дух на времето, от самоцелния напън на страстта. Душевността на лирическият герой е останала опазена от тях и съхранява нравственото кредо на съдника Славейков. Тоя герой е една цялостна нравствена единица, която изживява отразения в душевността си свят. Дневникът на поета е дневник на собствения му нравствена същност. Тук и в писмата той разтваря вратите към съкровено в душата си.²⁰ У него не намираме еротичните набези на Кирил Христов, сатиричния nihilизъм на Ст. Михайловски, дълбоките подводни течения на Яворов. Но затова пък нравствената доминанта, която той не формулира точно, но достатъчно ясно очертава през целия си творчески път, остава ненакърнена през годините. И затова може би Славейков не достигна примирението на Михайловски, безверието и маниерността на Яворов в отделни негови творби, безрезултатните усилия на К. Христов.

Образът на жената - идейно-естетически стожер на голяма част от вълненията и душевността на лирическият герой - заема свое място в интимната лирика на П. Славейков. Така тълкуван и изобразяван, той като че ли е едно продължение на отношението на стария Славейков към мястото на жената в света на мъжа. По-осезателна е тази връзка в епически творби като "Бойко" и "Ралица", но се долавя и в лиричните късове. Сродява ги единното им отношение към жената и готовността им да видят нейните нравствени и житейски добродетели.

Дали в световния ни път,
другарко, сестро, свидно цете,
все също слънце ще ни свети,
все съща обич ще ни греи?

¹⁹ Б. Пенев, Лирическите песни на Пенчо Славейков, Мисъл, 1907, кн. 7-8.

²⁰ Връзката между интимната лирика и кореспонденцията на Славейков до М. Белчева сочи и Т. Домбек. Вж: цит. съч., с. 136.

Пенчо Славейков внесе в нашата интимна лирика това хубаво обръщение /другарко/ и го насити с човечната мисъл за близост и равноправие. Обвръзващото чувство е преграда против "преходна страст", защото е вселило не нея в сърцето, а "ведра обич". Обаянието на жената-другар го е възправяло неведнъж пред радости, отклонявало го е от мрачни мисли.

...Комуто обичта е глума,
пред обичта той трябва да немеи!

Това последователно отстоявано чувство кара Яворов да възкликне: "Аз бих желал да бъде изплетен от мене тоя благоуханен венец от лъчезарни цветя /"Сън за щастие" - б.м./, за да го сложа като царствен венец на главата на безименицата, която обичам."²¹ То е и продължение, и превъплъщение на една разкрепостена мисъл и житейска философия, на готовността на самия поет да защити правото на обич, на богата душевност. Трудно е тук да говорим за съпоставка с поезията на К.Христов, където за жената другар и човек няма като че ли нито един стих /К.Куюмджиев/. Тя е или жена за обладаване, или липсва в поезията му. Но дори и паралелът с творби на Яворов, на такива лирични натура като Димчо Дебелянов и Д.Бояджиев показва, че образът на жената е третиран от тях и изобразяван в широки граници, включващи и еротичното, и чувствено-противоречивото отношение към нея. Яворовата поезия познава широката амплитуда за разгръщане на образа. От "Две хубави очи" до "Чудовище си ти..." срещаме менливото му виждане, пречупено ту през страстта, ту през мисълта за подкрепа и необходимост, за серафична красота и незаемност. И Дебелянов ще ни остави покрай "Аз искам да те помня все така" стихотворението "Лъст" от същия цикъл. Славейковият лирически герой се осъществява в потесните граници на нравствено-извисяващото и човечното. Само Н.Лилив отива по-далеко от него в насока на платоничното, нравствено-етичното виждане на жената. Когато изясняваме пътищата на авторите себеразкрития и поднасянето на интимните преживявания, пак ще стане дума за различията между Яворов и Славейков в трактовката на образа на жената. Но в "Сън за щастие" и в цялата му интимна лирика то-

²¹ П.Яворов, Сън за щастие, Златорог, 1921, кн. 1 - 2.

зи образ наред с проекциите на авторовата душевност съставлява нейната емоционална и поетическа значимост. Зашото мястото на "Сън за щастие" в нашата интимна лирика от началото на века /сред стихосбирките на Вазов, К.Христов, Яворов, Ц. Церковски и др./ действително се определя от единното и нравствено-етично звучене и стилово-пластична яснота и завършеност на изображението. Един задълбочен историко-литературен обглед на поезията около началото на века би подкрепил едно такова становище.²² В следосвобожденската ни литература /като не броим "Момини сълзи"/ няма такава друга цялостна интимно-лична книга. От коренно различни позиции е изградена нравствената същност на лирическият герой в "Сън за щастие" и в първите сбирки на К.Христов, което произтича от различните представи на авторите за природата на човека, за неговата етична роля в живота. Интимната лирика на К.Христов /по-точно част от нея/ се противопоставя на редица моменти от утвърдената характерологично-психологическа представа на българина за интимни взаимоотношения. Затова тя колкото говори за "реализма на сърцето", толкова е и художествено превъплъщение на егоцентризма на една индивидуалност. Нравственият идеал, поставен върху тази груба вулгарно-физиологична и еротична основа, губи своите определители и се превръща в антиидеал.

Какви форми и проекции на авторовата личност откриваме в интимната лирика на Пенчо Славейков, по какви пътища и начини се себеразкрива лирическият герой, в какво отношение спрямо тясно личното и гражданското ни го представя авторът? Вече стана дума, че съпоставени с творбите от "Сън за щастие" и "На острова на блаженните", тия от началото на поетическата му дейност бележат тенденцията на обективизиране и "епическо зашифроване" на личните преживявания. Славейков прибягва както към възможностите на пейзажа и на заобика-

²²

Вл. Василев прави такъв обзор на интимната ни лирика, макар и не с тази цел, като проследява оставеното от Каравелов, Ботев, П.Р.Славейков, Вазов, К.Христов, П.Славейков, Яворов, и има редица верни наблюдения, без да центрира изследването си върху определен автор. Вж: Мотиви из нашата любовна лирика, сб. Мисъл, 1910, кн. 1.

лящите го неща, така и към изображението на едно уталожено, осмислено чувство, по своята природа ориентирано към многообразието на живота чрез връзките си с доброто и злото, с хубавото и грозното, с извисяващото и делничното. Подирени са по-улегналите, трезво обглеждащи превращения на авторското "аз" и така се разчупват границите на житейски затвореното им изживяване, постига се обществената им значимост, но пак в един камерен план. Субективният елемент, основен в много от интимните му творби, е намерил израз чрез отдалечаващи го от непосредното преживяване форми и средства, емоционални състояния и рефлексии. На ярко изявената субективност и напористост в чувствата и светоусещането на лирическия герой на Яворов Славейковата интимна лирика противопоставя един съзерцателно-обективиран, застинал свят. Въпреки че в наложената оценка за смисъла на живота, на интимните преживявания, внушенията, които носи едната и другата, са сходни. Ще се опитам въз основа на конкретен анализ да проследя превращенията на лирическия герой в Славейковата лирика в съпоставка със състоянието на същия процес у Яворов, за да се очертаят по-релефно приликите и разликите. Ще си послужи с творби, близки по психологически строй, пример на философско-емоционален самоанализ, подхранван от неудовлетворение и душевна раздвоеност, от мисълта за "търсене на загубеното време" - "Нош" на Яворов и "Златен дъжд" на Пенчо Славейков. Те са показателни за пътищата, по които се пресъздава личното и общественото в един интимен, дълбоко личен план; за степента на саморазкритие на авторското "аз" чрез духовността и психологията на лирическия герой. Фактът, че при единия /Яворов/ монологичната изповедност предявява по-голяма съпричастност и емоционални преживявания, а при другия /Славейков/ преобладава обективирането на вълнуващите го чувства, не бива да ни смущава, защото е още едно доказателство за особеностите на емоционално-изповедното и за философско-житейската им позиция. Нито едното е толкова лично /в "Нош"/, нито другото е толкова отчуждено /в "Златен дъжд"/, за да ни попречи това при анализа и при очертаване на най-характерните белези на интимната им лирика и проявлението на авторите претворяващи инвенции.

В "Златен дъжд" и в "Нош" началният момент в душевно-

то състояние на лирическия герой е сходен – депресия, породена от чувството за самота, безизходност и вътрешнопсихологическа отмала. Повишената чувствителност в дадена насока е факт – тя е подтик към самоанализ и е документирана от първите строфи на творбите. Но оттук още тръгват и различията. Метафоричните образи у Яворов – "Вторачен, гъстееш полумрак наднича/ подава се от всеки кът", "камина без топливо /отворена – уста готови/ проклятие да изрекат", деформират всичко заобикалящо. Първата строфа на П.Славейков също пресъздава душевната депресия на лирическия герой, но като по-уталожена. Движението на чувството е проследено поплавно, "по-повествователно". Темпоралната определеност на състоянието при Яворов е отстъпило място на овещественото деформирано съзнание. Мисловното възприемане на заобикалящия свят е заместено от зрително моделиране на душевния смут. Втората строфа в "Нощ" задълбочава и стеснява обсега на чувството. Нещата се назовават с оприличените чрез метафората предмети. Сравнението нерядко липсва като похват за опосредствуване помежду им.

Възглавието – камък същи,
легло то тръне и коприва.

Възприятието не е и зрително. Това е мисловна конструкция, която в деформиран вид отразява заобикалящата го среда. Саморазголването в последиците от душевната драма предхожда причините за състоянието:

Затварям пламнали очи,
ала напразно – няма сън:
не мозък, а олово сякаш
в разяден череп се разлива.

Двете противопоставяния са моменти от последователното навлизане в дълбочината на тия последици, където първата антитеза е действителна, а втората от сравнителен характер. Втората се засилва от алитерацията – "... в разяден череп се разлива".

Виждаме, че след първата строфа "мястото" на Славейковия лирически герой се променя – цел е не задълбочаването на депресията, а съзнателното ѝ отбягване. Хаотичните чувства карат Яворов да се "вторачи" в тяхната бездна в полу-

сънно състояние и психоаналитичните набези дават неясните им очертания. Славейков със "сенките" в душата бърза да излезе навън, да остави стаята, свещта, тъмнината. Окръжение-то е пак с печата на неприютност и враждебност.

Тук и там - навсякъде все чуждо,
чужди хора, думи неприветни...

В къщи и сред хората - навсякъде все чуждо. Инстинктът за самосъхранение го насочва - "и запрях в полето". То е една възможност. Възклицанието "не за мен ли е послало то килими цветни?" носи и просветление, и съмнението в неговата целебна сила.

Лирическият герой на Яворов още в първите строфи се чувства не само духовно низвергнат, но и физически разбит. Само едно доведено до хаотичност съзнание може да отскочи от ледените стени на тясната стая и да се сблъска с враждебността на простора. И тази релефна картина е възприета през блуждаещия поглед, изпепелен от чувството за самоанализ. Привидно несъзнателното виждане напластява една връз друга мрачните краски на усещанията: "мъгли страхотни - задушливи", "стихийно блъвнати въз мене". Това виждане драматизира пейзажа, деформира отделни негови страни, "озвучава го" с "гладни гласове" и "диви писъци". Всичко това спомага за пресъздаване на цялостната атмосфера, външна и вътрешна, сред която се разгръща душевният свят на лирическият герой. При П.Славейков се задълбочава насоката на обективизиране и "изследване" на чувството. Нещо повече - той се опитва да постигне съзнателното отбягване от огнището на душевен разнобой с пълно видимо откъсване от неговата конкретност. В последвалите строфи поетът като че ли иска да ни върне малко назад - към една от причините за неудовлетворението, прераснало в психологическа травма. И Яворов прави това завръщане, но то е по-монолитно с финала си, вплетено е в тъканта на самоанализа. При Яворов е като "завръщането на блудния син", където мисълта за вина задълбочава чувството на неудовлетвореност. В "Златен пълж" то е изразено в обособена цялост, която има връзка с породеното от нея състояние, но си е автономно цяло.

Така ги съдбата ориса -
в раздяла да чезнат двамина...

Ето я успокоената, уталожена вариация на чувството за самота и неспокойствие, което се свързва и от двамата с капризите на природата. Не случайно погледът на Яворовия лирически герой потъва изцяло в раздвижените и бездни, а тук /при Славейков/ е доловен последният им тътен:

Нечаканий вихър летя и отмина
и глухий му тътен се счува' едвам..

Познат е стремежът на лирическия герой да преодолява колкото се може по-скоро и бързо хаоса на "нечаканий вихър". Това е позиция, която той съзнателно заема, и е загатната катарзисната роля на "нечаканий вихър":

А все пак за вихра милей -
тоз, който така ми разведри лицето.

Следващият момент се разгръща в една бленувана картина, която е етап от все по-пълното уталожване на душевния смут:

Аз зная край - там ни световна врява,
ни на живота черний труд е знаен.

Тази строфична и смислово-емоционална цялост не е нещо изолирано, тя има своите съответствия в "Сън за щастие" /№ 13/, в началото на очерка "Блянове на един модерен поет". Тя изразява част от романтичната характеристика на Славейковия лирически герой /а и на самия него/. Привидното окончателно скъсване със "сенките" в душата го отдалечава от самоаналитичните репризи на мисълта у Яворовия герой. Погледът на Славейков се отвръща от малкото късче земя на душевната травма и търси бленуван край. Погледът на Яворов се откъсва за миг от личната основа на чувството, за да очертае неговата значимост на фона на родината. Клетвеното слово прераства в обобщение, очакващото дела отечество повдига духа. Но само за миг..., за да прозвучат с още по-голяма сила душевната покруса и сподавената мисъл за отпор. Дори и в съня те владеят раздвоеното съзнание. Още веднъж, за кой ли път, се налага безутешната, но станала орисия констатация:

... Чернило черно
орисници ми предвещаха.
И няма никога душа
криле на воля да размаха!

Славейковият лирически герой обективира душевността си и съзнателно я вгражда в самостоятелни поетически цялости. А Яворов я осмисля в монолитно цяло. При него саморазкритието е път за очертаване степените на пълна изолация. Образът на жената трябва да дойде и в двете творби като възможен изход и да осмисли интимния свят и душевно равновесие, за да се убедим пак в различните емоционално-житейски и нравствени подтици, с които се натоварва този образ от Славейков и от Яворов в тяхната интимна лирика. След върхови моменти чувството в "Нощ" временно търси "по-спокойни" води в спомена за жената. Лъжлив ход на безплоднообглеждащата мисъл. От близките до халюцинации видения се разбира, че жената веднъж е била в това сърце. И не му е помогнала. Направеният опит да се намери изход чрез нея е предрешен. Накъсаните безглаголни фрази уплътняват видението, добират се до външната му зримост и определена психологическа характеристика:

.... Изплашена си ти
и морна. Таз окъсана одежда...
Разплетени коси: нозете кални...
Ръце премръзнали: лицето
и в сълзи, и в петна от рани...

Това е едно пълно подобие на образа на лирическия герой, на неговото състояние. Видението изчезва при човешкия вик за помощ, за да отрезви халюциниращото съзнание. Яворов неколкостранно проследява двете състояния – на сън и съновидение и състоянието на анализ на действителното чувство за самотност, – като се уверява в тяхната единност и изчерпани възможности. И съновиденията, и действителността са категорични, безпощадни към лирическия герой. Всичко се е отчуждило, всичко го отчуждава и уплътнява атмосферата на изолацията. И при Славейков забелязваме преход – но от действителността към бляна, което внася известна целенасоченост. По този начин пак се обезсилва чувството за самота. Бленуваният образ на жената в "Златен дъжд" е в по-осезаемите си очертания:

Ела, облегни се на мойта ръка.
Нощта е беззвездна и тъмна. Така –
по-крепко...

Това е повик на примирен с живота човек. "Така – по-крепко..." създава илюзията за реалност. И тук поетът търси жената със същата цел: нейното присъствие е упование и просветление. Съзнателният елемент, който съпътствува всички прояви на лирическия герой в "Златен дъжд", не е разрушил напълно илюзията за това присъствие. Почувствувал вече настъпилия покой, той се връща по рационален път при душевния трус:

И вчера пак! Тъй често ме налита
копнеж безумен – тласка ме в захлас:
да се отдам в властта и без насита,
до шеметна забрава, до несвяс:
на бурята в метежа да изпита
сърцето ми безпааметство за час.

И това е правено неведнъж. В тия стихове е цялата душевна нагласа на самия Славейков. И често връхлитащите го съмнения, и готовността му да им противостои... Това са двете начала в психологическата му характеристика, които я правят двойствена и разнопосочна, като всяко от тях дири правото си да определя поведението и творческите му реакции. Раздвоеността е характеристика и на Славейковия лирически герой. Неговата мисъл е винаги "неволица в неволя задушена – и варди миг да пламне и свилней". Славейков обективира анализа на собствената си душевност, като проследява различните чувства, които я изграждат. Получава се така, че той търси епиката на чувството и отделните строфи в "Златен дъжд" съставят една миниатюрна антология на неговата интимна лирика, съсредоточила в себе си основните и идеи и чувства и начините, по които той ги пресъздава в "Сън за щастие", в част от "На острова на блажените". А Яворов изцяло се потопява в психологическата дифузия на чувството с хаоса на житейска неудовлетвореност, предварително сломен от мисълта за самота. Два различни характера намират различни пътища да се наложат в пълнотата на себеизживяването си и в границите на конкретната творба да защитят особеностите на своята интимна лирика.

Ударът на "бясната фъртуна" извежда лирическия герой на Яворов от мрачното съновидение, за да го сблъска със смразяващата атмосфера на действителността. Темпоралната

неопределеност на нощта се превръща във всеобемашо обкръжение, населено с виденията на мними заблуди и неизпълнени завети. Всичко в нея нашепва, креши, "фучи, пророчествува сякаш; че тъй ще бъде и докрай". От това състояние не може да го изведе и образът на майката. Неконтролираният ток на чувството рисува картината на смъртта. За миг тя възвръща съпротивителната сила, жаждата за още време, за нови дела.

Не искам още да умра!

Тъй рано,

тъй млад...

Последните строфи проследяват приливите и отливите, мигновени, бегли, които се менят в раздвоеното съзнание, без да могат да приближат лирическият герой до тъй жадуваното просветление. Дългата кошмарна нощ /няма часове/ не е могла да донесе успокоение. Напротив, тя е помогнала за релефното очертаване на трагедията на лирическият герой. Утрото го заварва пак сред развалини и тегнеща атмосфера. Кръгът се затваря. Напразен е опитът да се намери упование в минало и бъдеще, в дълг към жена, майка и родина.

Тръгнали от сходен момент на душевно състояние, лирическият герой на Яворов и на Славейков постепенно се отдалечават един от друг и гравитират към собствено решение на психологическия проблем за изход от настъпилото безверие. Не може да се каже, че авторът на "Сън за щастие" е направил крачка към по-оптимистично виждане на живота. Кръгът и в "Златен дъжд", и в цялата му интимна лирика се затваря по своеобразен начин. Финалната строфа на творбата красноречиво свидетелствува за това:

Минават дни. И тежък и задушен

е въздуха. И тежък земний път.

Но на дългът в живота аз послушен

вървя, където другите вървят.

Проблемът за "търсене на загубеното време" подсказва редица особености на изявата и начините за художествено пресъздаване на интимния свят на двамата поети. Позволих си този съпоставителен анализ на две от творбите им, за да покажа особеностите на Славейковата лирика, също - отношението и спрямо Яворовата като на негов съвременник. В общи линии се подкрепя наложилото се мнение за различията между тях,

отбелязани още тогава от Б.Пенев, Б.Ангелов и др. Но само в общи линии. Не напълно можем да приемем твърдението: "Сънищата" на г.Славейков са тихи, спокойни. В тях има само тиха тъга и копнежи: те нямат нищо от онези конвулсии, от онази треска, която изпълва "безсънищите" на г.Яворов."²³ У Пенчо Славейков също откриваме драматизъм на чувството и душевността, но той е драматизъм и на всекидневното, на интелектуално, "вторично" преживяната драма. В зрелите си творби Славейков предпочита да пресъздаде по-дистанцирано интимния свят на лирическия герой, да осмисли и обгледа, да прецени и наложи неговата вътрешнопсихологическа характеристика и като естетически акт. За това свидетелствува както "Сън за щастие", така и част на "На острова на блажените". Вярна е констатацията, че интимната му лирика може да се възприеме и третира като "лиричен дневник" /Б.Пенев/, но самите емоционално-въздействени преживявания и отношения са пресъздадени с похвати и средства, които подлавят тяхната епичност и философска съзерцателност.²⁴ Това увеличава възможностите да се почувствуват връзките на интимната му лирика с епическите песни, с ония начала, които утвърждава и художествено осмисля цялото негово творчество и дейност.

В тоя доста широк в естетическите си граници обективизиран контекст на природни картини и състояния, на сюжетни скици и експромтни "погледи", на интимно-лирични излияния добива своята "обусловеност", творческо-житейско присъствие и смисъл авторовото, конкретно П.Славейково "аз" - като "аз" на художник и мислител. В някои от лирическите късове тоя проблем е поставен тревожно, с разигнания или с трезво-скептична размисъл, другаде леко-фриволно, в зависимост от чисто човешките, всекидневни неща. Но нито едното, нито

²³ Б.Ангелов, цит. статия, Демократически преглед, 1908, кн. 1, с. 21.

²⁴ Когато се сочи единството на лиричните късове в "Сън за щастие", мисля, че е пресилено твърдението на Ив. Мешков: "Сън за щастие" не са отделни песни, нямащи нищо общо помежду си: не, те са собствено една голяма поема, в която отделните части органически спояват едно съзерцателно настроение..." /"Книга из мои страници", 1968, с. 112./

другото всеопределят самоанализа и поведението му. Затова в молитвата си към Бога той иска:

Спази ме докато направя,
шо с вяра в тебе съм почнал,
и посегни от мен тогава
да вземеш туй, шо си ми дал.

Може би наред с интимно-любовния мотив мотивът за смисъла на човешкия живот /чрез живота на художника/ заема преобладаващо място в интимната му лирика. Късовете-размисъл по собствения, изминат и бъдещ творчески път са богати на психологизъм. Те свидетелствуват за Славейковото, външно погледнато, сиво, а в същината си напрегнато всекидневие:

Как ли ще мина и утрешний ден?
Все като днес ли...

Въпросът е и отговор, предопределен от възприетия и намерен смисъл в живота, подлаган неведнъж на съмнение, отричан, осмиван, омаловажаван в собствените очи, но определящ единствения път за себеосъществяване, за себепостигане. Разнишава се безрадостната, но трезва и действена философия на лирическият герой - характерни черти на поведението и реакциите на самия Славейков. Философският възглед дири измеренията на съкровено, на лично преживяното.

... Дали заловен
с тъмна мечта от нощес ще се боря
да я во форма желана затворя -
и уморен да ме сварят зори?...

По човешки, без трикове, без словесно и психологическо разточителство поетът изповядва трезвото си виждане на живота, на собственото си място:

И аз оглеждам се на плащия спрян,
и не съзира радост моя глед
на миналото в пътя преживян,
нищо на тоя, шо се вий напред.

Откровено и трезво е "документирано" едно трайно състояние-преценка на собственото житейско и творческо битие - неща,

които срещаме и в други творби. В "Псалом на поета" вече виждаме с каква сила прозвучава нравственото разбиране на живота, когато трябва да се направи равностойност. И оптимистичният заряд на естетическия ѝ смисъл. Там словото за собствена цена е подирило атмосферата на ведрост, за да осмисли епилога на наситен с дела живот. Това ведро чувство, крепило поета в дните на труд и изгнание, съединява гласа му с "тържественый псалом на цялата вселена". Изповедният тон на строфите ги сближава с лиричната тоналност на "Сън за щастие", като разкрива постоянната на личност с гражданска съвест и висока нравствена мяра за собственото си дело. В този синтез се крие обаянието на "Псалом на поета" като творба и манифест за градени в живота добродетели, които придават нови стойности на художествения образ.

Пенчо Славейков не налага еднозначни преценки за психологическия строй и значението на творческото "аз" в изясняването на смисъла на живота. Противоречията, преплитането на скептичното и оптимистичното, на възвишеното и делничното в душевността на неговия лирически герой са основата, върху която той гради идейно-естетическите си обобщения. С тези си страни интимната му лирика се свързва с част от неговите епически поеми, където с други творчески решения, в съгласие с други форми и философски подход са пресъздадени същите отношения, са намерили израз същите философско-житейски възгледи /"Микеланжело", "Ралица", "Сърце на сърцата", "Симфония на безнадеждността", "Бойко" /. Но в лиричните късове е подирена атмосферата на една малко банална среда и фон. Пресъздадена е героиката на духа, но в интимния план на всекидневието, в сблъсъците с инертността и делничното, когато трябва да се съхрани едно високо нравствено отношение към жената, едно свежо чувство за природата и цветята, една тревога по същината на човешката духовност. Прещеним ли обективно творческите усилия на поета, се убеждаваме, че той обогатява характеристиката и поетическото пресъздаване на тия неща, защото са постигнати други техни измерения, тяхното "оправдание" в друга обстановка и връзки с действителността. Така още веднъж е защитена Славейковата позиция - "не на оня, който е отрекъл живота, а на оня, който стои в него и се радва на неговата хубост, на неговата хармония, на неговата вечност". Усложненото преплитане на

възприятията за света с философско-житейските възгледи на интелекта е емоционално-психологическият център, около който П. Славейков изгражда интимната си лирика. Затова са видими връзките и с неговата лична биография, с част от епическите му песни, с основното, което утвърждава цялото му творчество.

3. НРАВСТВЕНОТО В ИНТИМНИЯ СВЯТ НА ПОЕТА

Многообразна по теми и жанрови форми, поезията на Пенчо Славейков наред със своите естетически качества винаги дири и определено етично въздействие, което и придава особено значение в извеждането на морално-етичните норми, които прокарва и утвърждава българската литература. Това се предопределя от неговите граждански позиции, от непрестанния му стремеж да се добере до пълнота в изобразяване на психологическия строй на българина. Интимните миниатюри, битовите и философските поеми, литературно-критическите статии, епосът "Кървава песен" дават обилен материал за очертаване на разбиранията му за човешко поведение, за етичната роля на човека и изкуството. Като всеки голям художник Пенчо Славейков не търси стесненото измерение на проблематиката, свързана с нравствено-психологическите и обществено-етични черти на човека, а се стреми към обобщения с трайна ценностна ориентация, която остава показателна за българина като национален тип. Той изгражда характера на лирическият герой, неговите норми на поведение в зависимост от личните си качества, но и от обществените условия. Нравствените идеи и черти търсят устойчива позиция, за да се утвърдят, защото нравственото става такова, след като се отчужди от конкретния случай и подири стойността на дадената постъпка в обществената практика. Нормативен до известна степен в естетиката, в границите на човешките отношения, за които от творчеството му най-много говори интимната лирика, Славейков тълкува нравственото свободно, необременен от изискванията на предразсъдъци. Дълбоко етична натура в личния си живот, той вгражда нравствените си идеали, съмнения и надежди и в цялата си поезия. И ги отстоява през жизнения си път.

Пенчо Славейков живее със света, с многообразието, динамиката и равновесието му, съзнателно отбягвайки пессимис-

тичните констатации за неговата същина и бъдеше, които срещаме в поезията му. Романтичните елементи, плод на неговото желание утвърждаването да бъде действителност, не засенчват трезвия му поглед към живота. Съпоставим ли късовете от "Сън за щастие", битовите поеми, "Кървава песен", философските етюди, разграничаваме емоционално-оценъчни отношения, които обективират нравствено-философското кредо на Славейков. Все по-тревожно се поставя въпросът за морално-етичния кодекс на отделната личност, все по-мощни мисловни вълни анализират човешките постъпки, все по-обществено звучене придобива човешкото "аз". Нравствените контури на изолирания от света лирически герой /"Момини сълзи" и "Сън за щастие"/ сред интимността на пейзажа и човешките отношения се противопоставят на водовъртежа от събития и алтернативността на времето в целата на Младен, Дивисил, Воеводата /"Кървава песен"/, но се и попълват, за да се стигне до спора с Прометей /"Симфония на безнадеждността"/ за градивното човешко начало и духовната му неутолимост. Облагородяващата човечност е видимият и невидим център, който отсенава постъпки и цела, помисли и предназначения - лириката документира интимните му преображения.

Нравственото в поезията на Пенчо Славейков надхвърля рамките на традиционното тълкуване, за да охарактеризира една разностранна творческа дейност. Като подводно течение то раздвижва и субординира художествените инвенции на автора. Той не става резоньор на установени, осветени от традицията нравствени норми, не търси тяхната външна показност. Не се стреми и към философско-теоретическото им осмисляне и защита. Във всичките му книги откриваме превъплъщенията на стремежа за търсене и "в звяра човека" - хуманистична позиция, която той не напуска и в дните на изгнание. Но в интимната му лирика тя добива характера на съкровена изповедност. Това придава апостолска окраска на неговия живот и дело. Славейков не храни илюзии за бъдещето на човека, но отхвърля отчуждението като житейска философия. Когато разкрива интимната природа на лирическия герой, вниква в душевни нагласи с определен обсег на въздействие. Така изнася напред различни страни на човешката душевност. Според възможностите на лирическото "повествование" поетът сполучливо пресъздава нравствения модел

на поетическото "аз" като едно интимно себепостигане. За да ни въведе в етичните си разбирания, той вниква и в томлението по интимна близост, и в разстроения вътрешен мир на Ленау /"Успокоеният"/, и в сблъскването на различни етични характеристики за мястото на Април в обществено-историческия живот на българина /"Кървава песен"/. Тази обемност в разкриването на отделните нравствени черти на човека, на българина, на самия поет не е програмирана, но отстоява едно цялостно и многостранно разбиране на смисъла на живота.

Пенчо Славейков носи дълбоко в себе си нравствената тревога, пиетета към нравствената същност на всяко дело и пречупването му през светоусещането и разбиранията на българина. Те облагорождат дори и жестовите, които съдържат идеите на Нише - противник на всяка етичност. Трудно се съчетават нравствен максимализъм и трезв поглед към живота, но Пенчо Славейков ги съчета. Действената му природа запазва борбен интелект и непримиримо сърце и в зряла възраст. В поезията си той не винаги търси конфликта, колизионните моменти в проявите на личността. В тях по-рядко се проявява нравствената характеристика на лирическият герой - много често конфликтът е проследен в психологическите граници на определено душевно състояние, като се сблъскват гледища, съизмерват се техните стойности, за да се наложи жизнеутвърждаващото. Достатъчно е да съпоставим духовната структура на Ралица от едноименната поема с тая на лирическият герой в "Сън за щастие", за да се убедим в това. За Славейков животът е и дар, и бreme - дар със своите възможности за изява и бreme със своите изисквания и непостижимост на съвършенството. Нравствените критерии, представите за добро и зло са разкрити чрез реалните си измерения в изобразяваните от Славейков душевни качества и светоусещане на българина. Тази деликатна извисеност на човешките отношения, намерила израз в същината на лирическият /"Сън за щастие"/ и епическият /"Ралица", "Бойко"/ герой, която мнозина отбелязват като отлика на Славейковата поезия, струи от вкорененото му чувство за дълг в съгласие с национално-характерологичните рефлексии и представи за нравственост.

²⁵ П. Зарев пише: "Любовните песни на П. Славейков са

Нравствените черти, които характеризират героя в ингимната лирика на Пенчо Славейков, говорят за една чувствителна към природата и околните душевност. Тази душевност осмисля във всичко неповторимостта на конкретното преживяване – тя очовечава близкото и далечното: кленов лист и падаща звезда; обикновеното и трагичното: маранята на деня и предчувствието за смъртта. Многогранно изживявашата се личност търси емоционалната изповедност на самопознанието чрез невидими за околните неща. И го постига. Лирическият герой познава не само дни на бодрост и радости – наивни и прелестни в своята неповторимост. Твърде често го владее мисълта за смъртта, за трагичното в живота. Артистичното превъплъщение едва е оставило следи. Отстъпило е място на по-улегналото съпреживяване на явленията. Поведението се определя от цялостния душевен строй на лирическият герой, съзвучно е с хармонията, която съществува в природата. Не случайно за въведение в "Сън за щастие" служат строфите:

Ни лъх не дъхва над полени,
ни трепва лист по дървеса,
огледва ведър лик небето
в море от бисерна роса.

В зори ранил на път, аз дишам
на лятно утро свежестта –
и милва ми душата бодра
за лек път охолна мечта.

За лек път, за почивка тиха
през ясна вечер в родний кът,
където ме с милувки чака
на мойто щастие сънят.

Тази класическа миниатюра претворява и съдържа в себе си най-съществените белези на Славейковия интимен свят, на неговите усилия да го вижда като неотделимост от природата, от непосредения ток на живота.

Интимната лирика на Пенчо Славейков дава характери-

пречистено етични. Колкото и да се скръбни, те не навяват песимизъм, а, напротив, освежават и облагородяват духа⁸
/Панорама на българската литература, С., 1967, II ч., с. 57/.

ката на онази част от нравствената същност на личността, която остава извън сферата на погледа на околните, извън нейното поведение в обществото, но дълбоко залегнала в основата на човешкия характер, в същност я определя като индивидуалност. И тук се крие властното нравствено звучене на лиричните късове. Трагичните нотки, пагубните страсти са само загатнати или е отсеноно заглъхващото им изживяване. Животът, неговият неспирен ток здраво се налагат. А изповедният тон, възприет от лирическият герой, който живее битието си малко изолирано от външния свят, допринася за разкриване на нравствените му добродетели. Те са свързани с едно емоционално-съзерцателно вглеждане в света. Ведри чувства и "надвластна" тъга ли отзвучават, или дребна случка и вещ, всички са стоплени от човешко отношение. Не липсва и тревогата по "утрешний ден", и напливите на самотата. Всеобемаща, любовта е насочена към жената, природата, цветята, към сладостите на живота /"Докле е младост..."/.

В повечето от късовете е намерен верният тон, пряката връзка с душевността на околните, пътищата на ненаатрапващо се внушение. Защото действително тук нравственото намира неподправения език на художествено пълноценния изказ, за да ни ввлече в поезията на вътрешноконфликтна душевност, където оценката на нещата заема своето място след съотнасянето ѝ към лично изстрадани истини в света на поета. Останал насаме със себе си, със своите упования и тревоги, лирическият герой успява да ни убеди в тяхната значимост, без да ги пренатоварва и задълбочава психологически. И ние трябва да се доверим на искреността на нравствено утвърждаващото, а не да го възприемаме като предпоставена норма, да се приобщим към човечността на такъв тип поведение и отношения, а не да се съмняваме в необходимостта от добрата постъпка, от красивия жест.

Не е нужно да търсим всичките прояви на нравственост на лирическият герой в поезията на Пенчо Славейков. Той я носи като неотделимост, като частица от връзките с природата и жената, с мисълта за собствената преходност. Не бихме могли да очертаем достоинства на интимната му лирика, ако не вникнем в етичната основа на "Момини сълзи" и "Сън за щастие". Не по времето на появата си, а по своя характер интимните му творби са изхопен момент за разкри-

ване на нравствените му търсения, защото засягат личните отношения на Славейков към другите, към самия себе си, отразяват съставки от светоусещането на художника с дълбоко личния пласт на готовността му да твори и повече за литературата. А това придава обемност и допълнителна значимост на вътрешнопсихологическия свят на лирическия герой, на неговата емоционално-въздействена характеристика.

Пенчо Славейков е автор на значителна по обем, качества и място в литературния процес лирика, която включва в "Епически песни", "Сън за щастие", "На острова на блажените". Съзнателно не засегнах неговите граждански и хумористични лирични творби, сред които са се наложили като образци "Сто двадесет души", "Баша ми в мен", "Бачо Киро", "Жрец на живота", "Харамии", "Опак край" и др. По емоционално-образния си строй и естетическа стойност гражданската лирика на Славейков е тематично многообразна, с белезите на целия му поетически свят. Но така или иначе постигнатото чрез нея в значителна степен се свързва и намира израз на страниците на неговите битово-психологически и философски поеми, в "Кървава песен". Докато интимната му лирика осмисля самостоятелен момент от изявата на поета, самата тя е едно обособено тематично-стилово цяло със своя атмосфера, със свои параметри в художествената му практика. В другите групи негови творби липсва задълбоченият интерес към личните съкровени преживявания на лирическия герой, към мястото на жената и общението с природата в интимната същност на българина, към нравственото като интимно човешко поведение. Не случайно Славейков смята, че интимната лирика е "нещо като окото на човека, през което най-напред и най-добре се откроява неговата душа". Осъществени от тая гледна точка, лирическите му миниатюри открояват съществени страни на присъствието му в нашата литература и защищават мястото си на своеобразно идейно-естетическо ядро в неговата лирика. Сам авторът на "Сън за щастие" отбелязва в есеистичния портрет на Нено Вечер от "На острова на блажените", че "хубавото живее не само во великото..", че за поета е привлекателна и "хубостта на интимното, на онова, което, когато говори, не креши, когато грее, на блещи. когато милва, не гнети, когато очарова,

не ни докарва до самозабрава, а избистря душата".²⁶

Интимната лирика на Пенчо Славейков разкрива същностни страни на художествено-нравствените идеи, които претворява неговата поезия. С част от тия си качества тя участва като самостоятелно цяло и в развоя на нашата интимна лирика през 90-те години и началото на века. Чрез нея Славейков защитава реалистичното пресъздаване на психологическите и нравствените устои на личността, на българина във време, когато модернистични направления начеват да естетизират тяхната илюзорност или да абсолютизират отделни техни прояви.

Тук не става дума да се противопоставя поезията на Славейков на тази, която творят Яворов, Т.Траянов, Н.Лилиев, за да се преценят достойнствата на едната и другата. А да се подчертае фактът, че Славейковата интимна лирика от началото на века е в съгласие с реалистичните традиции на българската поезия. Конкретно историческият смисъл на този факт уточнява плодовете на една съзнателно прокарвана естетическа програма. Не случайно някои от младите ще се отнесат резервирано към "новаторското" и "модерното" в неговата поезия. Особено показателно в тази насока е отношението на символиста Л.Стоянов, на Д.Кърчев и др.

Сам авторът на "Епически песни" неведнъж се разграничава и противопоставя на поезията на символизма и продължава да твори в тясна връзка с принципите, възприети от него още през 90-те години. Реалистичната основа на поетическата му асоциативност /характерна изобщо за цялата му поезия и начин на образно мислене/ допринася за директното общуване с неговите представи за етичност. И ако се направят необходимите изследвания и съпоставки с поезията на Яворов, Д.Дебелянов, Ц.Церковски, К.Христов, М.Белчева, та до Н.Лилиев и Ат.Далчев, ще се изяснят пълно и непредубедено ония традиции, които утвърждава лириката на Пенчо Славейков. За съжаление у нас се правят само опити да се очертае влиянието на чуждите литератури върху българската, но не се полагат усилия да се интерпретират взаимовръзките и влиянията между отделните поколения на

²⁶ П.П.Славейков, На острова на блажените, С., 1929, III изд., с. 68.

ши художници, между изтъкнатите представители на художествената ни мисъл. В това отношение творчеството на Л. Каравелов, Хр. Ботев, З. Стоянов, Ив. Вазов, П. Яворов, Ел. Пелин, Й. Йовков предлага големи възможности, предлага определени възможности и поетическото творчество на Пенчо Славейков. Въздействието и връзките на Славейковата поезия откриваме както в поезията на Яворов, Дебелянов, Багряна, Лилиев, така и в белетристиката на Йовков. Не е в задачата на настоящото изследване да разгледам този въпрос. Но дори и беглият поглед само върху отношението на Дебелянов към творчеството на Славейков, отношение, посочвано от изследвачите, го разкрива осъществено на широк "фронт" – от собствената му интимна лирика, от стихотворенията "На Пенчо Славейков", "Самотници", "Сатана", от статиите "Пенчо Славейков", "Робската неволя в П. Славейковата песен".²⁷

Друга важна особеност на интимната лирика на Пенчо Славейков е "прозрачност и яснота в израза на лирическото чувство – прозрачност и яснота, които са белег за дълбина на чувството" /Б. Пенев/. Така уравновесената художествена рефлексия на поета, заключила в късите си строфи вярата му в богатството на човешката душевност, косвено се противопоставя на модернистичните опити "да се размъти плитката вода, за да се покаже по-дълбока" /Б. Пенев/.

"Сън за щастие" налага чертите на една поетика на интимната лирика, която произтича и се свързва с етичната същност на българина като национален тип, с нашата народна песен, с едно реалистично изображение на интимното чувство. Трезво и непредубедено, в пряк досег с непосредните човешки преживявания, без да познава шеметните бездни на страстта, лирическият герой на Славейков намира адекватния словесно-стилистичен изказ на успокоено емоционално настроение. Интелектуално-отсенавящият стих налага една атмосфера, която, общо взето, се различава от раздвижения,

²⁷

На отделни конкретни прояви се спира Ст. Каролев. Вж. Димчо Дебелянов, С., 1965, II изд., с. 7 – 13. Също: Г. Марков, Поезията на Димчо Дебелянов, С., 1966, II изд., с. 22 и др. На този въпрос се спирам по-подробно в друга своя статия.

пълбок психологически рисуък на Яворовата интимна лирика. Може би поезията на тия двама съвременници е оня повратен момент, откъдето поетическото слово в нашата литература напуска границите на директния изказ /Д.Чинтулов, П.Р.Славейков, Хр.Ботев, Ив.Вазов, Пенчо Славейков/ и дири измеренията на едно усложнено емоционално-психологическо въздействие на идеите, възлненията и истините, които носи /Яворов, Траянов, Дебелянов, Лилиев и др./. За това говорят "Епически песни", "Кървава песен", "Сън за щастие". Докато свързаните с фолклора творби, битовите етюди "Бойко" и "Ралица", епосът "Кървава песен" разкриват в народностно-исторически аспект основанията и опорите на Славейковото художествено съзнание, то интимната лирика ги разкрива в лично-психологически план. В тоя смисъл отделните групи творби намират своето място в рамките на една последователно прокарвана и художествено пресъздавана характеристика на идеи и образи, на чувства и възлнения, които съставят интимния и историческия живот на българина. Така "прочетена" и изследвана, и интимната лирика на Пенчо Славейков намира своето място и налага своите идейно-естетически достоинства.

ETUDE SUR L'OEUVRE DE PENTCHO SLAVEIKOV

Ivan Radev

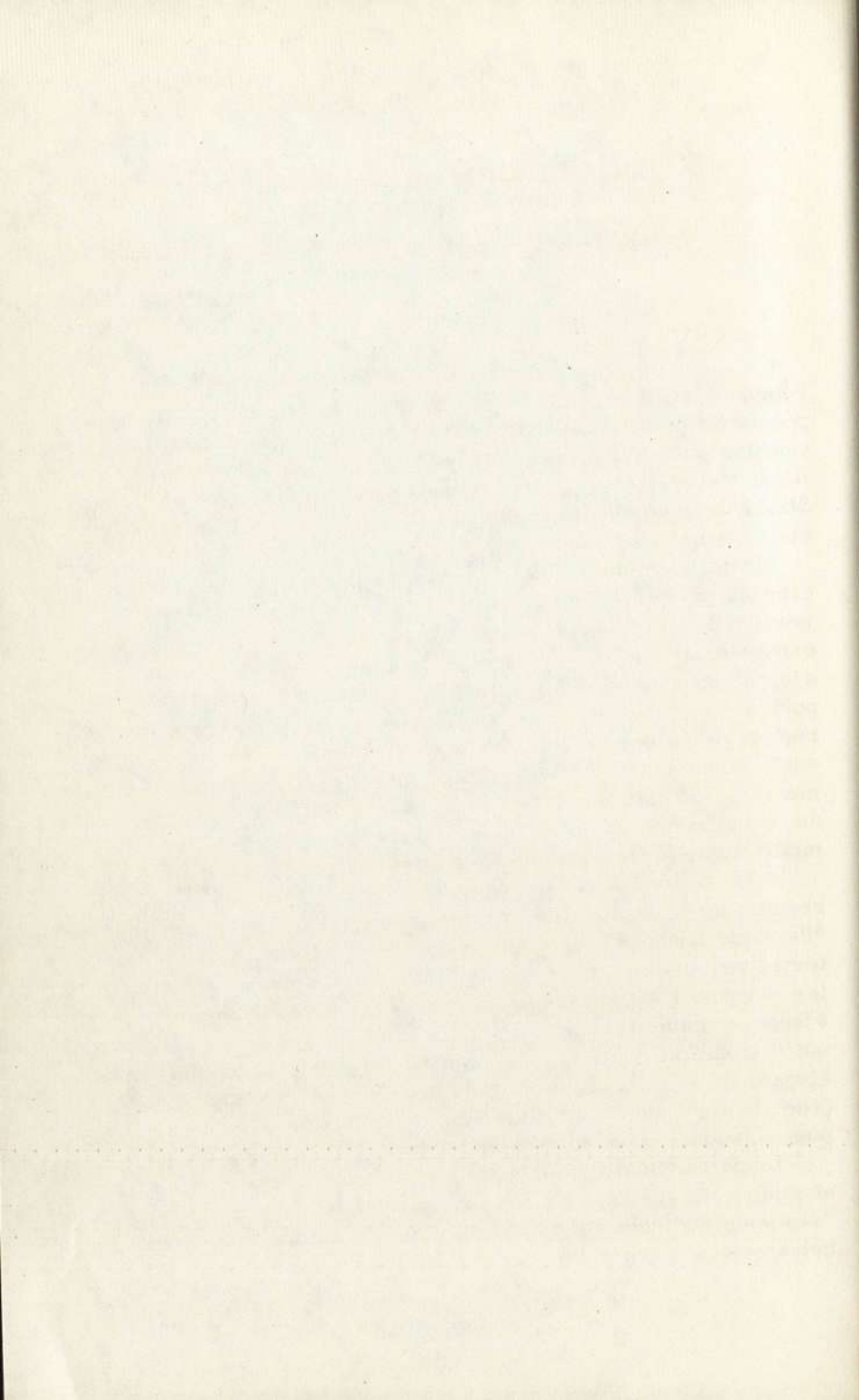
Résumé

L'objet de cette étude c'est la poésie lyrique intime de Pentcho Slavéïkov. L'étude représente un essai d'interpréter cette poésie du point de vue des particularités caractérogiques nationales du Bulgare, de ses idées sur les rapports intimes. Ainsi l'auteur établit un rapport entre les chansons lyriques de Slavéïkov, son héritage épique et ses écrits critiques, le tout étant réalisé sur une base unique.

L'introduction - "Les débuts du poète lyrique" est consacrée au premier recueil poétique de Slavéïkov "Larmes de jeune fille" /1888/; l'auteur essaie de réviser l'opinion existante à l'égard de ce recueil. Il a trouvé des points d'appui pour préciser la place de ce recueil dans la carrière poétique de Slavéïkov, le considérant comme un brouillon du recueil de la poésie intime de sa maturité - "Rêves de Bonheur". L'auteur a accordé une attention particulière aux éléments de transition et aux similitudes entre les deux livres - en ce qui concerne la caractéristique du héros lyrique, les motifs traités, les moyens d'expression.

La seconde partie, "La maturité du poète lyrique", étudie le résultat de la maturation du sentiment lyrique - le recueil "Reves de bonheur" /1906/. Le lyrisme intime de Slavéïkov - terrestre, inspiré d'inquiétude et d'humanisme, réaliste par les moyens d'expression et la puissance d'association - s'oppose implicitement à une vision du monde étrangère à notre tradition poétique. L'étude envisage l'attitude du poète à l'égard de la femme, de la nature, de son for intérieur et trace la ligne des traditions que Slavéïkov impose dans la poésie bulgare avec "Rêves de bonheur".

La partie finale de l'étude caractérise l'essence morale et éthique du lyrisme de Slavéïkov, établit sa parenté avec le "réalisme pudique" du folklore, avec la nature intérieure du Bulgare et son point de vue sur les rapports intimes.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том XIII, кн.1 Филологически факултет

1976/77

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "CYRILLE ET METHODE"
DE V.TIRNOVO

Tome XIII, livre 1 Faculté philologique

1976/77

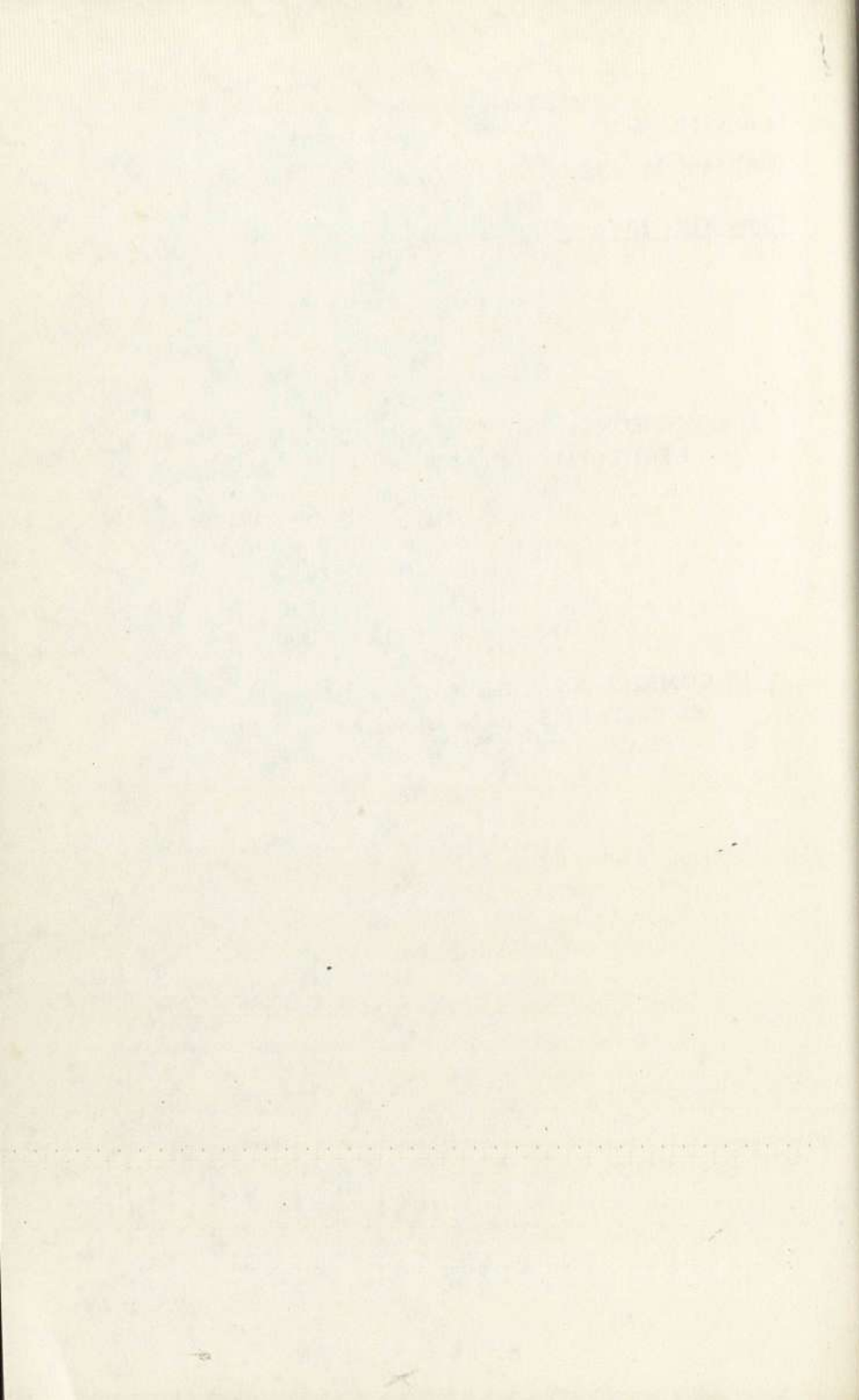
ДИАНА ДАМЯНОВА

О КОМИЧЕСКОМ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ И О
НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КОМИЧЕСКОГО
У ЧЕХОВА

DIANA DAMIANOVA

LE COMIQUE EN TANT QUE CATEGORIE ESTHETIQUE
ET CERTAINES PARTICULARITES DU COMIQUE
DANS L'OEUVRE D'A.P.TSCHKHOV

София, 1978



О КОМИЧЕСКОМ КАК ЭСТАТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ И О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КОМИЧЕСКОГО У

А. П. ЧЕХОВА

Комическое – одна из самых многоплановых и сложных эстетических категорий. В искусстве и, в частности, в художественной литературе проблема комического имеет не только теоретическое значение, но оказывается весьма существенной для практического выяснения жанровых и стилистических особенностей произведений комического искусства. Комические эффекты в художественной литературе создаются с помощью целого арсенала лингвистических и экстралингвистических средств, функционирующих в синтезе. Функции этих средств можно объяснить, опираясь на определенные теоретические положения.

Задача настоящей работы заключается в выяснении некоторых основных понятий комического и установлении того объема, в котором мы будем их использовать в процессе лингвостилистического анализа комического повествования раннего Чехова. Комическое повествование Чехова будет предметом исследования диссертационной работы, частью которой является настоящая статья.

Выяснения требуют, в первую очередь, понятие комического в искусстве в отличие от просто смешного в жизни, понятие комического подстиля художественной речи в отличие от экстралингвистических средств воплощения комического, а также некоторые производные понятия: "смех" и "комический смех", "внешний" и "внутренний комизм", юмор и сатира, ирония, сарказм, гипербола, окарикатуривание, пародирование и гротеск, как средства комического изображения. Мы считаем целесообразным рассмотреть эти вопросы не только в теоретическом аспекте, но и в плане их актуализации в связи с интересующей нас проблемой.

1. К. постановке проблемы комического

Проблема комического – традиционная эстетическая проблема. Комическое, наряду со всеми эстетическими категориями, непосредственно связано со всей системой эстетических взглядов общества. "Комическое есть частный случай, частная форма проявления эстетического"¹, – пишет Ю.Борев. Эстетическое отношение человека к действительности и его отражение в произведениях искусства зависит от конкретного историко-эстетического опыта нации.

При попытке определить сущность комического исследователь неизбежно прибегает к понятиям "смех" и "смешное". Понятия "смешное" и "комическое" не являются тождественными. Их употребление в качестве синонимов приводит к путанице и неточности. Разграничение этих понятий – одна из самых существенных проблем комического, как эстетической категории. Попытка разграничить смешное и комическое была сделана еще Аристотелем. Уже в XIX веке Гегель в своей "Эстетике" ставит вопрос о разграничении этих двух понятий на философской основе. Марксистско-ленинская эстетика сделала решительный шаг вперед в этом отношении, но разграничение комического и смешного и в наше время остается в известной степени спорным. Это приводит к терминологической путанице и к различным толкованиям понятий "комическое" и "смешное" и некоторых производных от них.

Опираясь на достижения марксистско-ленинской эстетики, мы постараемся изложить свое понимание этих понятий. Это весьма важно в плане практического решения ряда проблем комического повествования раннего Чехова.

2. Социально-историческая сущность комического

В своей ранней работе "К критике гегелевской философии права" К.Маркс определяет социально-историческую сущность комического следующим образом: "История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемир-

¹ Ю.Борев. О комическом. М., "Искусство", 1957, с.23

но-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз - в трагической форме - смертельно ранены в "Прикованном Прометее" Эсхила, пришлось еще раз - в комедийной форме - умереть в "Беседах" Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым"².

Об общественно-социальной значимости и силе комического не раз писали русские революционные демократы Белинский, Чернышевский, Герцен, Добролюбов. В понимании Чернышевского, комическое имеет глубокое общественное содержание. Он пишет, что "...истинная область комического - это человек, человеческое общество, человеческая жизнь, потому что в человеке только развивается стремление быть не тем, что он может быть, развиваются неуместные, безуспешные, нелепые претензии. Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим, если не бывает страшным или пагубным"³.

Комическое присуще только человеческому обществу и только человек обладает способностью воспринимать его. Нелепость, алогичность, безобразия комического рождает в человеке стремление противостоять ему. И в этом заключается общественная значимость комического как эстетического отражения объективных противоречий действительности.

В комическом Белинский видел большую общественную силу, которая играла огромную роль в эпоху общественной ломки, перехода от одной социально-экономической формации к другой. Комическое /"юмор", по определению Белинского/"...составляет могущественнейшее оружие духа отрицания, разрушающего старое и приготавливающего новое"⁴.

Выступая с классовых позиций пролетариата, А.Луначарский подчеркивал, что в произведении искусства, которое "имеет своей внешней и формальной целью создать смешное... больше, чем где-нибудь, заметны черты социальной

²К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, 2-е изд. М., Госполитиздат, 1954, с. 418.

³Н.Г.Чернышевский. Избранные эстетические произведения. М., "Искусство", 1974, с. 288.

⁴В.Г.Белинский. Полное собр.сочинений. М., АН СССР, т. V, 1954, с. 645.

устремленности"⁵. Эта социальная устремленность заключается в том, что истинное назначение комического в искусстве — изобличить и, если можно, уничтожить общественные пороки.

Общественно-социальную сущность комического Ю. Боров видит в том, что "... комическое как эстетическая категория является отражением в сознании человека комического в общественной жизни, существующего объективно..."⁶

Известный болгарский исследователь категории комического И. Паси в своей монографии "Смешното"⁷, опираясь на достижения западноевропейских и советских философов и искусствоведов, углубленно анализирует эту эстетическую категорию на основе богатого иллюстративного материала и подчеркивает ее социально-исторический характер.

И так, комическое непосредственно связано с человеческим обществом, с его устройством и развитием. Оно объективно существует в жизни, поэтому человек не только воспринимает, но и сознательно отображает комическое в произведениях искусства. Следовательно, комическое органически присуще как жизни, так и искусству.

3. К вопросу о разграничении комического и смешного

Чем отличается комическое в искусстве от комического в жизни?

Комическое в жизни может быть случайным, не выражающим сущности объекта /человека, ситуации, стечения обстоятельств и т.п./, т.е. оно может не являться типичным, закономерным, обусловленным определенными общественными нормами, законами. В искусстве комический объект не случаен. Комическое в искусстве рождается не само по себе, а создается художником /даже если ближайшим его первоисточником был конкретный факт действительности/ и создается с определенной целью, целенаправленно. Комическое в

⁵ А. В. Луначарский. О смехе. "Литературный критик", 1935, № 4, с. 4.

⁶ Ю. Боров. Трагическое и комическое. В кн. Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., Госполитиздат, 1956, с. 122.

⁷ И. Паси. Смешного. "Наука и искусство", С., 1972.

искусстве создается для выражения идейно-эстетической оценки своего создателя. Эта оценка рождается как субъективная реакция на объективно существующее явление действительности и в произведении искусства становится уже идейно-эстетическим фактом.

Итак, объективный факт действительности художественно "обрабатывается" художником, который придает ему жизненно-подобную форму. Эта форма содержательна, так как она совмещает в себе, органически синтезирует образно-познавательную и идейно-эстетическую функции. Можно сказать, что комическое в искусстве отличается от комического в жизни своей эстетико-коммуникативной функцией. Комическое как и остальные эстетические категории, вызвано к жизни естественным стремлением человека к все более углубленному познанию действительности.

Комическое в жизни, в отличие от комического в искусстве, можно назвать смешным. В этом смысле смешное не является эстетической категорией. Смешными могут быть самые разнообразные явления: природные, физиологические, биологические качества и свойства человека. Эти явления, лишённые эстетической основы, комическими не являются. Анализируя сущность комического как эстетической категории, польский исследователь Б. Дземидок отмечает, что комическое представляет собой "...не первичную черту явлений природы, а черту вторичную, комическое возникает оттого, что явления втянуты в сферу общественной практики. Явления природы могут стать комическими только тогда, когда за их естественным обликом мы увидим общественные ценности, человеческие характеры и отношения. Из этого и вытекает, что не все явления, порождающие смех, следует считать комическими. То, что будет комическим, будет одновременно и смешным, однако не все смешное можно назвать комическим"⁸ /курсив наш.-Д.Д./.

Комическое /смешное/ явление, объективно существующее в реальной действительности, является в искусстве средством раскрытия глубинных жизненных закономерностей и оценки их с позиции эстетического идеала художника. Комическое в искусстве имеет, таким образом, иносказатель-

⁸ Б. Дземидок. О комическом. М., "Прогресс", 1974, с. 29.

ную природу в самом широком смысле. Иносказательная природа комического требует активного восприятия, активного отношения со стороны читателя и зрителя. По словам Ю.Борева, "... в комическом основная мысль не прямо высказывается, а к ней подводится читатель. Поэтому смех - это чрезвычайно доходчивая, заразительная и острая форма критики".

Смешное /нелепое, неразумное, алогичное, безобразное/ в жизни, в общественных отношениях и порядках не лежит на поверхности. Художник должен открыть его и сделать объектом художественного изображения. Только глубокое знание действительности, ее жизненных законов дает художнику возможность создать подлинно комическое произведение, отображающее подмеченные им стороны жизни в такой художественной форме, какую не использовал до него ни один художник. В этом случае можно говорить о произведении "высшей эстетической ценности".

По мнению большинства исследователей эстетической категории комического, в его основе лежит противоречие между содержанием и формой явления. А.Зись уточняет, что "комическое выражается лишь в таком противоречии между формой и содержанием, или прекрасным и безобразным, когда "значительностью" формы прикрывается пустота содержания, напыщенностью - безобразие и т.п."¹⁰

В.Ермилов расширяет эту формулировку комического как противоречие "между внешним благообразием - и внутренним безобразием, между претензией на значительность - и ничтожностью"¹¹, считая это противоречие лишь одним из типов комических противоречий.

Различные моменты комического /противоречие между формой и содержанием, между целью и средствами, чувство превосходства субъекта по отношению к отрицательному объекту, нелепое, безобразное, отклонение от нормы, нару-

⁹ Ю.Борев. Комическое. М., "Искусство", 1970, с.31.

¹⁰ А.Зись. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. М., ВТО, 1964, вып. 2, с. 140.

¹¹ В.Ермилов. О некоторых сторонах сатирической поэтики Гоголя. "Вопросы литературы", 1959, № 1, с. 154.

шение логики жизни, неожиданность конфликта, внезапное превращение напряженного ожидания в ничто, контрасты, проявившиеся в одном предмете или явлении и т.д./ нельзя абсолютизировать и канонизировать. В разных комических явлениях отдельные элементы комического находятся в различных соотношениях. Наличие всех их в одном комическом явлении не только не является обязательным, но даже практически невозможно. Поэтому при оценке конкретного проявления комического нужно учитывать доминирующий момент.

Так, в основе комизма "Письма к ученому соседу" лежит противоречие между претензией персонажа на "ученость" и его невежеством, раскрывающимся через его речь. Смерть чиновника Червякова является результатом нарушения логики жизни. Напряженное ожидание драматической развязки внезапно кончается комическим разрешением конфликта в рассказах "Ушла", "Братец" и др. Доминирующим моментом комического конфликта в "Рассказе, которому трудно подобрать название", является противоречие между формой и содержанием - комически раскрывается иллюзорность либерализма персонажей.

§ 4. "Смех" и "комический смех"

Смешное в жизни, в общественном устройстве становится основой комических образов. Комические образы, комические ситуации и коллизии, будучи уже эстетическим фактом, вызывают комический смех. Понятие "комический смех" следует отграничивать от понятия "смех". Понятие "смех" шире понятия "комический смех"¹². Причины смеха могут

¹²Здесь мы не будем останавливаться подробно на разновидностях комического смеха. Упомянем только, что Е. Евнина выделяет четыре формы смеха: 1/ бессмысленный смех, возникающий при примитивном восприятии необычных, поразительных контрастов и диссонансов; 2/ юмористический смех, склонный к обобщению и возникающий как результат понимания неоднородности мира и его контрастов; 3/ сатирический смех, обличительный, обнажающий контрасты, более активный и целенаправленный, чем юмористический смех; 4/ торжествующий смех, вызванный либо преодолением противоречий, либо сознанием неизбежного их преодоления. /См. Е. Евнина. Франсуа Рабле. М., Гослитиздат, 1948, с. 237-243/.

быть самыми различными. Человек может смеяться от радости, от восторга, от волнения, от сильного нервного напряжения. Существует и "смех сквозь слезы". Все эти разновидности смеха связаны с конкретными переживаниями человека, т.е. они являются проявлениями жизни. В отличие от этого смеха "комический смех" возникает при обнаружении /в одних случаях сознательном, в других - подсознательном, интуитивном/ нарушения нормы, несоответствия с привычным, нормальным. Очень точно определяет разницу между смехом и комическим смехом Гоголь: "Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера: не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения людей, - но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, - излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без пронизывающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека"¹³.

Комический смех является существенным элементом подлинно комического произведения. Его сила в том, что он выступает как оружие борьбы нового против косного и обреченного, против несостоятельности и лживости всего старого. По словам Белинского, комический смех "...часто бывает великим посредником в деле отличия истины от лжи"¹⁴.

Комический смех в известной степени есть историческое явление. Мы имеем в виду то, что в разные исторические эпохи произведения комической литературы воспринимались по-разному. Современники Фонвизина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова воспринимали комическое в их произведениях не так, как понимает его наш современный читатель. Это связано с историческим изменением представлений о комическом. Как ни изменялись эти представления, однако, подлинно комическое произведение остается неподражаемым.

¹³ Гоголь о литературе. М., 1952, с. 283-284.

¹⁴ В.Г.Белинский. Собрание сочинений в 3-х томах, М., Гослитиздат, т. 3, 1948, с. 727.

Оно не теряет своей ценности, хотя как бы "поворачивается" разными своими сторонами к читателю или зрителю.

Оттенки комического смеха многообразны, как и само комическое: от веселого, звонкого смеха, сверкающего своим остроумием, до убийственного саркастического и сардонического смеха, характерного для самых значительных сатирических произведений мировой литературы. Между этими полюсами комического смеха располагается целый ряд оттенков. В результате диалектического взаимопроникновения комического и трагического в жизни возникает грустный смех, "смех сквозь слезы". О нем Белинский писал: "...есть точки, где комическое сходится с трагическим и возбуждает уже не легкий и радостный, а болезненный и горький смех"¹⁵.

В раннем творчестве Чехова можно найти все оттенки комического смеха. Беззлобным, хотя и не безобидным смехом окрашены многие его рассказы-сценки и юморески /"Свидание хотя и состоялось, но...", "Петров день", "Забыл!!", "Закуска", "Неудачный визит", "Добрый знакомый", "Злой мальчик" и др./ . Нотки сатирического смеха звучат в произведениях, кажущихся на первый взгляд чисто юмористическими /"Папаша", "Корреспондент", "Сельские эскулапы", "Который из трех", "Ряженые", "Двое в одном", "На гвозде" и др./ . Следует отметить также ранние шедевры Чехова, исполненные подлинной сатирой /"Смерть чиновника", "Толстый и тонкий", "Хамелеон", "Унтер Пришибеев" и др./ . Среди произведений этого периода выделяется группа рассказов, в которых комическое переплетается с грустным, и смех звучит "сквозь слезы" /"Дачница", "Баран и барышня", "Размазня" и др./ .

Комический смех обычно связан с неожиданностью при обнаружении нарушения общепринятых норм. Эта неожиданность находит выражение в наглядной обостренной форме, в которой раскрывается несоответствие комического явления высоким эстетическим идеалам художника. Однако не всякое неожиданное обнаружение рождает комический смех - для этого необходимо, чтобы субъект восприятия ощущал свое превос-

¹⁵ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3-х томах, т. 2, 1948, с. 615.

ходство по отношению к тому, что является источником /внешним, открытым или глубинным, скрытым/ этого несоответствия. Без осознания этого превосходства не может быть комического смеха. Об этой особенности комедийного смеха Чернышевский писал: "Неприятно в комическом нам безобразное; приятно то, что мы так проникательны, что постигаем, что безобразное - безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его"¹⁶ /курсив наш - Д.Д./.

Комический смех возникает как своеобразная реакция воспринимающего субъекта в результате его способности "проникать сквозь видимость к сути вещей, фиксировать отклонения от нравственной нормы, обнаруживать и осуждать порок"¹⁷.

Следовательно, комический смех предполагает осознание /может быть, лишь интуитивное /превосходства воспринимающего субъекта по отношению к комическому объекту. В статье "О смехе" А.Луначарский пишет: "Смеющийся осознает свое превосходство по отношению к тому, кого подвергают насмешке; он старается вскрыть черты слабости, имеющейся у противника, а вскрыть слабость - это очень большое дело в социальном маневрировании"¹⁸.

Осознание превосходства есть проявление оценочного отношения. Это оценочное отношение рождается в результате активного восприятия со стороны читателя /зрителя/. Без этого сознательно активного отношения комическое не может реализоваться, оно остается нераскрытым, непонятым воспринимающему субъекту. Чтобы проникнуть в суть комического явления, воспринимающий субъект должен открыть "виновника" комического несоответствия, его источник /поверхностный, открытый или глубинный, скрытый/.

5. Отрицательное явление как объект комического и некомического изображения

Мы уже говорили о том, что в основе комического лежит

¹⁶ Н.Г.Чернышевский. Указ.соч., с. 293 - 294.

¹⁷ И.Эвентов. Сила сарказма. "Советский писатель", М., 1973, с. 7.

¹⁸ А.Луначарский. Указ. соч., с. 7.

некое несоответствие, нарушение нормы, отклонение от нормы. Чернышевский связывал сущность комического с безобразным: "...безобразное становится комическим только тогда, когда усиливается казаться прекрасным"¹⁹. Следовательно, не всякое "безобразное", не всякое отклонение, нарушение нормы, словом, не всякое отрицательное явление может стать объектом комического изображения, хотя потенциально в нем заложена такая возможность; не всякое общественно отрицательное явление отображается в искусстве средствами комического речевого подстиля²⁰.

¹⁹ Н. Г. Чернышевский. Указ. соч., с. 287.

²⁰ Термин "комический речевой подстиль" использует А. Н. Васильева, выделяя две подсистемы подстилей "во внутренней системе эстетико-коммуникативного стиля русского языка". "Основанием деления в одной подсистеме является образ видения художником переносимой действительности. Основанием деления во второй является форма речевого воплощения переносимой действительности". /См. А. Н. Васильева. Курс лекций по стилистике русского языка, ч. IV, с. 539. Рукопись./ В подсистеме по образу видения А. Н. Васильева выделяет три подстиля: собственно эпический /или "объективно-реалистический"/, романтический и комический.

Термин стиль в настоящей работе мы употребляем в значении стиль художественной речи как функциональный стиль речи национального языка, изучаемый функциональной стилистикой. Мы опираемся на утвердившееся в советской филологической науке мнение, что художественная речь является собственно функциональным стилем речи национального языка. М. Н. Кожина пишет, что "...художественная речь, например, именно потому является одним из функциональных стилей, что отличается своими закономерностями функционирования языковых средств в определенной области общения /эстетической/, зависящими от а/ назначения художественной литературы как вида искусства, как особой формы общественного сознания; б/ задач общения в эстетической сфере деятельности; в/ характера творческого мышления /художественно-конкретно-образного/; г/ специфического типа содер-

Одни и те же явления реальной действительности вызывают не адекватные реакции у людей. В искусстве один и тот же отрицательный факт может стать объектом сатиры или драмы. Одно и то же явление может восприниматься и с его комической, и с его трагической стороны. Это определяется не только объективно присущими ему чертами, но и самим подходом художника к нему. Следовательно, необходимо различать отрицательный объект изображения и различные способы его художественного воплощения, в подборе которых проявляется субъективный подход писателя к отрицательному объекту. Способ изображения отрицательного явления может быть "объективно-реалистическим", сатирическим, гневно-патетическим. Разрушительное действие комического способа изображения сильнее иных, некомических форм отражения отжившего общественного явления. Указанные три способа изображения отрицательного объекта иногда переплетаются, дополняют друг друга в пределах одного произведения.

Для выяснения сущности эволюции творчества Чехова, в частности, соотношение собственно комического способа изображения и "объективно-реалистического" весьма существенно. В зависимости от этого соотношения в раннем творчестве Чехова можно выделить различные типы повествования: а/ с преобладанием собственно комического способа изображения /например, в рассказах "Сушая правда", "Исповедь", "Единственное средство", "Торжество победителя", "Депутат или повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало", "Орлен" и др./; б/ с преобладанием "объективно-реалистического" способа /"С женой поссорился", "Дочь Альбиона", "Комик", "Радость" и др./. Соотношение элементов того и иного способа может меняться даже в пределах одного произведения. Так, в рассказе "Баран и барышня" собственно комическими речевыми средствами построена только экспозиция, в рассказе "За яблочки" комические речевые элементы преобладают в собственно авторской характеристике персонажа и т.д.

жания /в широком смысле слова/, а также потому, что она составляет своеобразную структуру речи". /См. М.Н. Кожина. О стилистическом изучении речи и речевом функциональном стиле. В сб. Исследования по стилистике. Ученые записки Пермского государственного университета, 1966, № 160, с. 31/.

§ 6. "Внешний" и "внутренний" комизм

Для выяснения сущности комического у Чехова важны также следующие положения. При внешне "объективно-реалистическом" способе изображения сам объект изображения может быть комическим. В этом случае комизм не имеет открытого внешнего стилистического выражения, а уведен в глубь идейно-эстетической структуры произведения. Поэтому нужно различать внешний и внутренний комизм. При этом "внешний" надо понимать не как "поверхностный", неглубокий в содержательном плане, а как "наглядный", непосредственно воспринимаемый, отраженный в стилистической структуре произведения, "внутренний" же - как непосредственно не схватываемый, а требующий размышления, углубленного анализа, внутреннего сосредоточения.

Нельзя думать, что "внешний" комизм /в этом его понимании/ менее действен, чем "внутренний". Но при этом следует учитывать, что "внешний" комизм может иметь разную степень глубины. Он может быть более поверхностным или углубленным. В первом случае комизм изображения не служит средством вскрытия глубинных, сущностных сторон жизни, а только указывает на смешные явления, свойственные жизни или даже закономерные в ней. Во втором случае комическое изображение раскрывает именно сущностные стороны жизни, дает более глубокое толкование жизненных явлений и становится средством познания жизни и общественной борьбы.

В ранних рассказах Чехова внешний комизм преобладает в тех из них, в которых не затрагиваются важные социальные проблемы /"В вагоне", "Петров день", "В циркульне", "Мошенники по неволе", "За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь", "Дурак"/ или само авторское отношение к проблемам не отличается остротой, избличительным пафосом /"Нарвался", "Корреспондент", "Перед свадьбой"/. Внутренним комизмом характеризуются рассказы, в которых авторские оценки "спрятаны" в глубинном содержательном плане произведения /"Капитанский мундир", "Мелюзга", "Упразднили!"/. Следует отметить, что в рассказах с внутренним комизмом комическое часто переплетается с грустными авторскими раздумьями /"Конь и трепетная лань"/; иногда внутренний комизм скрывается под маской внешнего /"Брожение умов", "Водевиль", "Винт"/.

Внешний комизм может выражаться посредством особого /комического/ использования языковых средств и без такого использования – экстралингвистическими средствами и способами /сюда относятся комические сюжеты, комические ситуации, комические зачины и концовки, художественные детали и т.п./. В первом случае можно говорить о комическом речевом подстиле, о котором было сказано выше. Второй случай относится в основном к "объективно-реалистическому" речевому подстилю. В чистом виде эта стилистическая разновидность комизма почти не встречается, но диапазон соотношения этих двух речевых подстилей в рамках комической литературы очень широк, и это соотношение может закономерно изменяться на протяжении творчества писателя или даже в пределах одного произведения, как это наблюдается в произведениях Чехова.

§ 7. О понятиях "юмор" и "сатира"

Объективная действительность чрезвычайно богата комическими явлениями. Комические объекты находят отражение прежде всего в комической литературе. Элементы комического есть, однако, и в некомических произведениях. В комическом произведении изображение комического объекта существенно отличается от изображения в некомическом. Оно имеет резко-заостренный характер, который находит отражение в применяемых автором стилистических приемах: гиперболе, гротеске, окарикатуривании, пародировании, шаржировании и т.д.

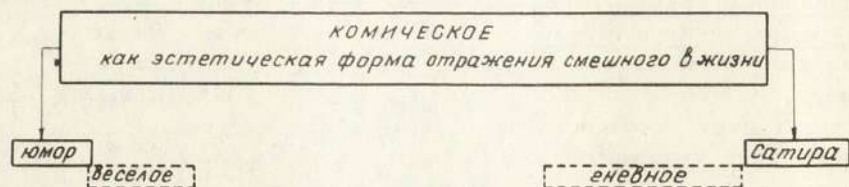
Комический объект изображается в комической литературе в двух основных разновидностях /типах/ – юморе и сатире. Эти термины тоже стали многозначными, что нередко приводит к недоразумениям и неточности, так что во избежание их в научном исследовании необходимо определить тот аспект и объем значения, в которых мы будем употреблять эти термины в дальнейшем. В теории литературы пока нет единого мнения по вопросу о том, является ли сатира родом литературы или нет²¹. Поскольку решение этой проблемы не

²¹ Во II-ом томе "Теории литературы" /Изд. АН СССР, М., 1964/ Я.Эльсберг пишет, что "...признание ее /сатиры-

входит в задачи настоящей работы, мы будем рассматривать юмор и сатиру как две своеобразные разновидности /два типа/ комического, отражаемого в комической литературе, не связанные какими-либо устойчивыми, повторяющимися структурными особенностями. В сатирических и юмористических жанрах /комедии, фельетоне, эпиграмме, сатирическом романе, памфлете и т.д./ нельзя выделить повторяющиеся структурные особенности, которые соответствуют определенному типу художественного содержания и на которых акцентировал внимание еще Аристотель, определяя основные роды литературы /лирику, эпос, драму/.

Существование юмора и сатиры связано, с одной стороны, с самой сущностью отображаемого объекта, а с другой — с эстетическим отношением художника к объекту. Итак, в зависимости от характера самого предмета /объекта/ и авторского /также и читательского/ отношения к предмету комическое в искусстве /в частности, в литературе/ существует в двух основных разновидностях, для выделения которых первостепенное значение имеет тип эстетического отношения художника к действительности. Эти два типа комического изображения находятся в определенной взаимозависимости, которую можно изобразить графически:

Д.Д./ особым родом является еще спорным... Во всяком случае, если и признать сатиру родом литературы, то нельзя не прийти к выводу, что она по сравнению с другими родами не обладает присущим им "природным" — в гетевском понимании — характером, сложилась значительно позднее и, если использовать выражение Белинского, развивается "об руку с другими родами литературы" /Белинский. Соч. в 3-х томах, т.3, М., Гослитиздат, 1948, с. 745/ в том смысле, что каждое сатирическое произведение обладает также чертами того или иного жанра одного из трех родов" /указ.соч., с. 6/. В то же время Л.И.Тимофеев, Ю.Борев и др. советские авторы рассматривают сатиру как род литературы. /См. Л.И.Тимофеев. Основы теории литературы. М., "Просвещение", 1966, с. 389; Ю.Борев. Комическое, М., "Искусство", 1970, с. 116./



Термин юмор иногда употребляют в общеродовом понятийном значении, адекватном значению слова "комизм". В этом значении мы его /как и производное понятие "юмористический"/ не будем употреблять, остановив свой выбор на термине "комизм" /"комический", "комическое"/, тем самым ограничив возможность дублетных смешений.

Слово "юмор" довольно прочно /особенно в советском искусствоведении и стилистике/ утвердилось в качестве термина, обозначающего тот вид комического /комизма/, который, в отличие от сатиры, связан с комическим выявлением отдельных, частных отрицательных или просто слабых сторон предмета, явления. Но следует заметить, что объектом юмора могут быть не только второстепенные недостатки. Рядом с мелкими пороками отдельной личности юморист может показать существенные недостатки общественно-политического порядка. В этом случае обличительная сила юмориста возрастает, так как его удары направлены против тех общественных сил, жертвами которых являются носители мелких недостатков. Это одна из специфических черт чеховских юмористических рассказов, в которых авторское отношение к жертвам общественно-социальных условий не менее отрицательное, чем к управляющим кругам /например, "Двое в одном", "На гвозде", "Рассказ, которому трудно подобрать название", "Депутат...", "Либерал" и др./ . В них нет ни капли сочувствия или снисхождения к мелким чиновникам, играющим роль либералов в отсутствии начальства. Стилистические средства создания комических образов остаются в рамках юмора, но в глубинно-содержательном плане эти средства функционально сатирические. Благодаря такому функ-

ционированию стилистических средств юмористический смех возрастает до уровня сатирического смеха.

В юмористическом произведении, как правило, художник как бы призывает не к уничтожению осмеянного явления, а к устранению его недостатков. "Юмор, — пишет Ю.Борев, — провожает в прошлое отживающие стороны явления, очищает его от всего наносного, помогая полнее развиваться всему общественно ценному. Юмор — смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый"²². Здесь нужно подчеркнуть то, что юмор — это не безобидный, легковесный смех, как часто толковала ранние произведения Чехова современная ему критика. Комический смех — это всегда эстетическая форма осуждения, критики, даже тогда, когда его объектом служат явления, не обладающие широкой общественной значимостью. Это так называемые "элементарно комические"²³ явления, которые отличаются от просто забавного, веселого тем, что содержат "объективную основу для особой эмоциональной критики, для противопоставления его эстетическим идеалам"²⁴. Элементарно комическое /несобразительность, неловкость, неуклюжесть, одежда не по сезону или не по возрасту из желания быть модным или казаться молодым и т.п./ используется художником для заострения комических коллизий или характеров персонажей. Этим приемом комического акцентирования пользовался часто молодой Чехов. На отдельной акцентированной черте персонажа построены такие произведения, как "Забыл!!", "Пропащее дело", "Радость", "Хитрец", "Капитанский мундир" и др.

Следует отметить, что элементарно комическое в синтезе с другими комическими средствами служит подлинному судожнику для раскрытия социальных противоречий в глубоко содержательной жизнеподобной художественной форме. В некоторых ранних рассказах Чехова элементарно комическое служит художественно-образительной деталью, оттеняющей, "дорисовывающей" комический персонаж.

²² Ю.Борев. О комическом, с. 125.

²³ Ю.Борев. О комическом, с. 33.

²⁴ Там же, с. 33 — 34.

В юморе преобладает позитивное, утверждающее начало. Доминирующая сторона в юморе – это "веселое". Но часто с юмором сосуществует грустное, которое как бы оттеняет веселое. Эта взаимосвязь находит выражение в формуле "смех сквозь слезы". По словам Чернышевского, "юморист везде и во всем видит "и смех и горе"²⁵.

Сатира как вид комического /комизма/ отличается от юмора тем, что она связана с выявлением существенных отрицательных сторон отображаемого, т.е. в сатире преобладает негативное, разоблачительное, отрицательное начало. Объектом сатирического изображения являются такие отклонения от нормального, с которыми сатирик не может мириться и противопоставляется им в самом существенном. В сатире нет элемента сочувствия или примирения. "Сатирата е директна и агресивна – пише И.Паси, – тя не възприема света като цяло, в което еднакво имат място глупостта и умът, порокут и добродетелта. Омразата на сатирика прониква до костите на онова, което той счита за зло, за да го уязви най-болезнено, а ако може, и да го унищожи"²⁵.

В сатирическом произведении смех очень часто уступает первенствующее место гневу и негодованию. Это не значит, однако, что сатира может существовать без смеха и комической "игры". Сатира представляет собой единство гнева и смеха. Смешное в ней переходит в вызывающее гнев и негодование. Об этой особенности сатиры Д.Николаев пишет: "Гнев и ненависть сатирика могут доходить до высокого накала, а сатирическое произведение может приобрести трагическое звучание. Но и в этом случае смех не бывает "зглушен". Он будет уже не "веселым" и "радостным", а скорбным и мрачным, но не исчезнет совсем, ибо сатирик – даже если ему особенно четко видны трагические последствия существования данного комического явления – не забывает о том, что явление-то перед ним все же комическое"²⁷.

²⁵ Н. Г. Чернышевский, Указ, соч., с. 292.

²⁶ И. Паси. Смешното. "Наука и изкуство", С., 1972, с. 205.

²⁷ Д. Николаев. Смех – оружие сатиры. М., "Искусство", 1962, с. 112.

Лишенное смеха и комической "игры" изображение отрицательного объекта превращается в гневно-патетическое, в котором нет комического подтекста. Гневно-патетическое изображение следует отличать от сатирического в связи с тем, что художник при отображении отрицательного объекта пользуется различными стилистическими средствами.

§ 8. О стилистических средствах юмора и сатиры

Стилистические средства юмора и сатиры и их внешнем функциональном срезе во многом сходны, но сатира содержательно и стилистически сложнее. Различия связаны, во-первых, с глубинным функциональным планом внешне сходных средств, во-вторых, со способами внешнего выражения субъективного начала. Сатирическое произведение может обходиться без этого внешнего авторского нагродующего отношения, уводя его в глубь художественной структуры, но в сатире чаще, чем в юморе, "собственно авторский голос" прорывается в сферу открытого звучания и при этом оформляется иными средствами, чем "голос" юмориста. При различении юмора и сатиры, следовательно, существенно учитывать не только характер изображаемого /объективную сторону/, но и характер авторского отношения к изображаемому /субъективную сторону/. Стилистические средства сатиры и юмора "...существенно различаются по оценочной направленности: в сатире преобладает отрицательная оценочность, а в юморе - положительная"²⁸, - пишет А.Н.Васильева.

Когда мы говорим о стилистических средствах юмора и сатиры, следует иметь в виду, что сущность этих средств нельзя объяснить, исходя только из речевой структуры произведения. "Проблема сатирического в стилистическом плане, - пишет В.В.Виноградов, - не может быть сведена к принципам и приемам семантических или синтаксических сдвигов и лексических замен. Указание на такого рода приемы не захватывает сущности явления и ничего на объясняет. Необходима характеристика одновременно и логических форм неожиданной связи понятий и стилистических сдвигов их словесного вы-

²⁸ А.Н.Васильева. Указ.соч., с. 644.

ражения, связанная с своеобразием речевой структуры самого образа автора"²⁹.

Сатира и юмор иногда тесно переплетаются, переходя друг в друга в пределах одного произведения. Их "сосуществование" можно объяснить именно характером авторского подхода к изображаемому объекту. Сатира может "скрываться" под маской юмора, юмористическое во внешней структуре может оборачиваться сатирическим во внутренней. Это явление наблюдается довольно часто в ранних рассказах Чехова. Так, внешне юмористическая деталь - отношение "папаши" к горничной /рассказ "Папаша"/ - в глубинном содержательном плане оборачивается сатирическим разоблачением развращенности персонажа.

Нередко "сатирическим" называют всякое разоблачительное произведение, безотносительно к форме воплощения обличительного содержания. Разграничение произведений с обличительным содержанием и сатирических произведений в собственном смысле слова требует углубленного исследования специфических средств, активно используемых в сатирическом изображении. Здесь следует учитывать тот факт, что отрицательный объект может быть отражен в словесно-художественном произведении как средствами комического речевого подстиля, так и средствами гневно-патетического или объективно-реалистического.

Юмор, в отличие от сатиры, граничит с развлекательностью, и поэтому следует различать социально значимый и развлекательный юмор. Отнесение того или иного произведения к той или иной разновидности юмора также требует углубленного стилистического анализа.

§ 9. О приемах комического изображения

Отображая несоответствия, противоречия жизни, нарушения ее норм и логики в комической литературе, художник пользуется различными приемами. К ним следует отнести: насмешку, иронию, сарказм, гиперболу, окарикатуривание, гротеск, пародирование, шаржирование. Все эти средства

²⁹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 155.

изображения комического являются экстралингвистическими по своей сущности, но они находят непосредственное отражение в языковых средствах произведения. В этом смысле о них можно говорить как о средствах комического подстиля. Графически соотношение этих средств можно изобразить в следующей схеме:



Насмешка – это "... прямая обидная издевка, протекающая в комедийной форме, то есть в форме особой эмоциональной критики"³⁰. В насмешке отношение к высмеиваемому явлению выражается открыто.

Ирония – это скрытая, тонкая насмешка. Как средство комического изображения она основана на противопоставлении смысла и формы – человек говорит нечто прямо противоположное тому, что на самом деле думает, однако читателю и слушателю дается возможность /намеком смысловой или даже интонационный/ понять, что на самом деле думает автор или говорящий. Ирония прикрывается или нарочитым утверждением отрицаемого или внешне положительной оценкой отрицательного явления. Ирония акцентирует несуществующее качество человека, явления, делая вид, что оно представляет собой его доминирующее качество. Ирония – это насмешка, достигшая "высшей степени своей резкости"³¹. Ю.Борев определяет иронию, как "подводное течение", как "смех с подтекстом"³². Подобное определение иронии дает и И.Пасси³³.

³⁰ Ю.Борев. О комическом, с.161.

³¹ Н.Г.Чернышевский. Указ.соч., с. 290.

³² Ю.Борев, там же, с. 153.

³³ См.И.Пасси Указ, соч., с. 279.

Ирония, в различных своих нюансах, присуща и юмору и сатире. Ее выразительная сила зависит от особенности тона комического освещения данного явления. Оттенки этого тона варьируют от уничтожающе злого до добродушно подтрунивающего.

При лингвостилистическом анализе словесно-художественного произведения следует разграничивать иронию, достигну-
тую словесными средствами, и иронию, как логико-содержательную форму мысли. Разграничивая разные формы иронии, А.А.Шербина пишет, что нужно избегать смешения понятий: "иронии как тропа /приема/ и иронии в гораздо более широком смысле - ирония как своеобразная, скрытая, лукавая и коварная форма выражения мыслей и чувств, которая может пронизывать целые массивы текста и которая может выходить далеко за пределы противоположного смысла отдельных слов и выражений"³⁴.

Разграничивая две формы иронии, А.А.Шербина в то же время указывает на необходимость рассматривать речевые и стилистические приемы создания иронии в глубоком единстве с идейно-образной структурой художественного текста.³⁵ Это особенно важно при анализе произведений комической литературы. Самый большой эффект имеет ирония, проистекающая из семантической структуры подтекста, когда ироническая двусмысленность возникает в результате двоякого истолкования смысла всей фразы или целого абзаца.

В раннем творчестве Чехова господствует ирония, достигнутая словесными средствами. Она имеет неприкрытый, "откровенный" характер и чаще всего служит стилистическим средством юмора и сатиры. Это - ирония собственно автора к персонажу, которая выражается преимущественно в формах несобственно-прямой речи /например, в рассказах "Скверная история", "Либерал", "Альбом"/ или средствами ироническо-

³⁴ А.А.Шербина. О двуплановости и противоположности смысла в иронии. Научные доклады высшей школы. "Филолог. науки", 1976, № 2, с. 25.

³⁵ Там же, с. 25.

го словоупотребления: каламбурными словосочетаниями, переименованием пословиц, лексикой /например, "Самообольщение", "В Париж!", "Гость" /. Комические произведения раннего Чехова часто построены на иронии ситуации /например, "Он понял!", "Из огня да в полымя"/. В произведениях второй половины 80-х годов и 90-х годов уже преобладает внутренняя, скрытая ирония, глубоко запрятанная в содержательном плане структуры произведения. Иронический смысл фразы раскрывается не в отдельном слове, а в общем контексте произведения, в самом развитии действия.

Достигшая высшей степени едкости и язвительности ирония называется сарказмом. Сарказм изобличает особо опасные по своим общественным последствиям явления, поэтому он присущ сатире. "Сарказм, - пишет А.Луначарский, - заключается в том, чтобы унизить противника путем превращения того, что он считает серьезным, в ничтожное, того, что он считает за благо и положительное, в отрицательное"³⁶.

В основе иронии и сарказма лежит насмешка, доведенная до разной степени "накала". В основе гиперболы, окаррикатуривания, пародирования и шаржирования лежит преувеличение или преуменьшение.

Гипербола - это самое употребительное средство художественного преувеличения. Гипербола применяется для заострения художественного образа, комедийной ситуации или сатирического обличения. Она выступает как активное средство экспрессии. "Экспрессивное усиление метафоры, эпитета, сравнения, - пишет А.Н.Васильева, - порождает гиперболу, для которой характерно намеренное /условное/ отступление от принципа жизнеподобия во имя экспрессии. Гипербола является возведением в высшую степень принципа художественного заострения"³⁷.

Как стилистический прием создания комического используется также противоположное гиперболе образное выражение - литота. Ее суть заключается в преуменьшении силы, значения или величины изображаемого явления.

³⁶ А. Луначарский. Указ. соч., с. 8.

³⁷ А.Н.Васильева. Указ.соч., с. 480-481.

Окарикатуривание – это "комедийное преувеличение и заострение в изображении"³⁸. По определению Ю. Борева, "в карикатуре ведущую роль играет комедийно-образительный момент, в ней через изображение, через заостренную зрительную форму отображается комическое"³⁹. Окарикатуривание основывается чаще всего на преувеличении черт, качеств, свойств лица или события, подчеркивающих его смешные и отрицательные стороны. Но существует и преуменьшающее окарикатуривание. Оно заключается в "намеренном упрощении, искажающем существо явления путем подчеркивания второстепенных и незначительных моментов при одновременном пренебрежении существенными чертами"⁴⁰.

Гротеск – это самая высокая степень комического преувеличения и заострения. Гротескный образ всегда обладает известной условностью. Гротеск применяется преимущественно при создании сатирических образов, в которых сатирическое сочетается с фантастическим. Это средство допускает выход за пределы вероятного, если этого требует логика сатирического характера, если нарушение внешнего правдоподобия способствует раскрытию его сущности. На основе гротескного преувеличения построен, например, сатирический образ Червякова /"Смерть чиновника"/. В гротеске художник стремится к крайнему обобщению, в результате чего в нем часто совмещается комическое с трагическим. Это придает гротеску подчеркнуто философский характер. По мнению Ю. Манна, "...в гротесках нередко находит свое выражение положительная платформа писателя, его идеал, проецированный, правда, опять-таки в условных, по-своему "гротескных линиях"⁴¹.

Пародирование как средство комического подстиля связано с принципом комического иносказания. Его сущность – в сравнении между пародируемым и пародирующим. Для осуще-

³⁸ Ю. Борев. О комическом, с. 208.

³⁹ Там же, с. 209.

⁴⁰ Б. Дземидок. Указ. соч., с. 70.

⁴¹ Ю. Манн. О гротеске в литературе, М., "Сов. писатель", 1966, с. 59.

ствления этого сравнения нужно какое-либо сходство между его объектами. В результате сравнения создается образ, который как будто включил в себя образец, но в сущности глубоко отличающийся от него⁴².

М. Бахтин указывает на очень существенную особенность пародирования: в пародии автор говорит чужим словом и "...вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям"⁴³.

Пародирование дает возможность художнику выразить свою собственную эстетическую концепцию. Отстаивая эту концепцию, он отказывается от прямой полемики и облекает ее в "чужую" художественную форму так, что эта "чужая" форма служит не только уничтожению чужой эстетической позиции, но одновременно утверждению собственной. На этом принципе построены, в частности, ранние пародийные произведения Чехова: "Тысяча одна страсть, или страшная ночь", "Жены артистов", "Грешник из Толедо", "Ненужная победа", "Летающие острова" и др.

Термин "пародия" является двузначным. Его употребляют и в значении одного из стилистических средств комического подстиля и в значении сатирического жанра. Во избежание дублетности в первом значении мы будем употреблять термин "пародирование", а во втором - термин "пародия".

В пародии художник пародирует или саму сущность комического явления, какую-либо его черту, или иронически подражает художественной форме конкретного произведения, творческой манере отдельного писателя или целого литературного направления. В этом подражании художник доводит стилистические особенности до карикатурного преувеличения. Так, в "Письме к ученому соседу" читатель находит пародию на личность помещика-самодура; в рассказах "Слова, слова и слова", "Отставной раб", "Рыцари без страха и упрека" - пародию на отдельные социальные черты действи-

⁴² См. И. Пасси. Указ. соч., 214, 215.

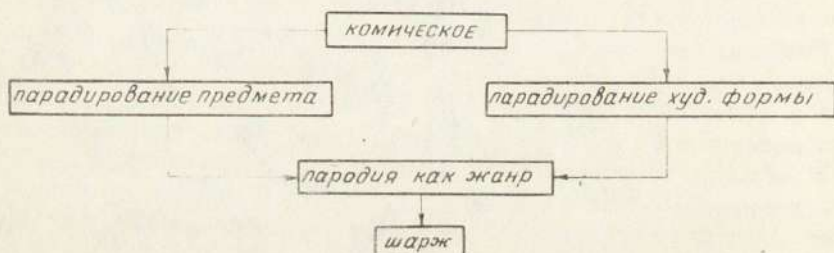
⁴³ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, М., "Худ. литература", 1972, с. 330.

тельности, а в произведениях "Тысяча одна страсть, или страшная ночь", "Жены артистов", "Летающие острова" и др. пародируются различные стили и жанры литературных направлений.

Слово в пародии, как отмечает М.Бахтин, двояко направлено: и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь. Если читатель не знает о существовании второго контекста и будет воспринимать пародию, как обычную речь, то пародия будет воспринята им просто как плохое произведение⁴⁴.

В зависимости от своей художественно-эстетической цели пародия может быть комической и сатирической. Разновидностью комической пародии является шарж.

Отношение пародирования и пародии к категории комического можно изобразить в следующей схеме:



В пародии комическое раскрывается через сгущение красок, через нарочитое подчеркивание и усиление отдельных элементов художественно-стилистической структуры пародируемого произведения или общей направленности литературного течения.

Рассмотренные нами разновидности комического и средства его создания очень редко проявляются в "чистом" виде. В художественных произведениях они переплетаются, вступают в сложную систему взаимозависимости и взаимопроникновения. Сложность этих взаимоотношений является результатом того,

⁴⁴ См. М. Бахтин. Указ. соч., с. 316.

что одни и те же комические явления жизни вызывают противоречивые эмоции, которые далеко не всегда кристаллизуются в "чистом" виде /жанре/. В комической литературе, как и в других областях искусства, чаще всего мы сталкиваемся с явлениями синкретизма⁴⁵.

Это явление, как и все указанные выше особенности комического изображения, следует учитывать при анализе стилистической структуры ранних произведений Чехова.

§ 10. О комическом у Чехова

Комическое является постоянным элементом, характерной чертой не только раннего, но всего творчества Чехова. Оно многолико, как многолика сама жизнь в изображении писателя. З.Паперный пишет, что Чехов "... рос, и вместе с ним рос, углублялся юмор, сливался с горестными раздумьями о современной жизни"⁴⁶. Комическое у Чехова определяет атмосферу его произведений, интонацию повествования, отражает авторские позиции. Для его ранних комических произведений характерно то, что в них очень часто юмор переходит в сатиру. За внешне комическим планом изображения часто скрывается глубинный сатирический подтекст. Выявление этого сатирического подтекста требует анализа глубинной стилистической структуры произведения.

Недооценка сатирического подтекста часто приводила исследователей чеховского творчества к неправильному толкованию комизма его произведений.³ В критической литературе о Чехове можно указать на две противоположные концепции в толковании его комических рассказов: во-первых, современная Чехову критика объявила его юмор развлекательным, бессодержательным, преследующим только одну цель: смешить: во-вторых, некоторые современные критики объявили Чехова сатириком, не выявив специфику его юмора.

⁴⁵ Понятие "синкретизм" мы употребляем здесь в значении функциональной совокупности разных форм отражения комических объектов.

⁴⁶ З.Паперный. Смех Чехова. "Новый мир", 1964, № 7, с. 224.

Причины недооценки и неточного истолкования некоторыми критиками чеховского комического творчества заключаются в следующем:

1. Многие из ранних рассказов Чехова характеризуются своим внешним комизмом /в изложенном выше понимании/. Воспринимая этот внешний комизм как развлекательный, поверхностный в содержательном плане, некоторые современные Чехову критики обвиняли его в зубоскальстве и пустом смехотворстве. Так, А. Скабичевский по поводу вышедшего в свет сборника "Пестрые рассказы" пишет о Чехове, как о писателе, который постепенно "обращается в легкомысленного барабанщика, в смехотворного клоуна для потехи праздной толпы"⁴⁷. Занимательность, увлекательность комической ситуации, широкое применение собственно языковых средств было истолковано критикой как признак неглубокого комизма, самоцельно созданного, лишённого социального содержания. Один из представителей этой критики, Н.К. Михайловский, писал о Чехове, как "...ничего кроме смеха не имеюшем в виду и не заботящемся даже о правдоподобии /.../, лишь бы смешно вышло"⁴⁸.

Стилистический анализ ранних комических рассказов Чехова показывает, что в большинстве случаев за внешним комизмом скрывается "второй" /сатирический/ смысловой план, который вытекает не из прямых значений слов, а из общего контекста всего произведения. Опираясь на конкретные описания, этот индизказательный, "метафорический" план является обобщением и тем самым - средством сатирического обличения. Рассмотрим, как возникает этот второй план в рассказе "Винт" /1884/.

При беглом чтении рассказа его можно воспринять как чисто юмористический. Комические ситуации возникают в результате смешения карточной терминологии с канцелярской. В смешении собственных имен, названий ведомств с названиями карт и терминами карточной игры заключается внешний

⁴⁷ А. Скабичевский "Пестрые рассказы" Чехова. "Северный вестник", 1886, т. 6, с. 124.

⁴⁸ Н.К. Михайловский. Кое-что о Чехове. "Русское богатство", 1900, № 4, с. 123.

комический смысл рассказа. Но за этим внешним комизмом, за "поверхностным" смысловым планом скрывается глубинный содержательный план. Комическая карточная игра в сущности отражает социально-сословные отношения на иерархической лестнице чиновничьей России. "Ценность" человека определяется его чином, общественным положением. Иерархия в отношениях находит отражение в языковых средствах рассказа. Так, карты, обозначающие "высокие" чины, чиновники называют по имени и отчеству или по фамилии /Пересолин, Рыбников, Иван Иванович Гренландский/, а "мелкие" чины - просто Степка Ерлаков или "три учителя гимназии". Таким образом, в языковых деталях, в прямых лексических значениях слов, создающих внешний комизм, скрывается обобщающе-сатирический смысл рассказа.

Внешняя развлекательность сюжета очень часто используется Чеховым для раскрытия глубинных сущностных сторон жизни. В бытовой ситуации, в повседневной жизни людей раскрываются отношения чиновничества и низкопоклонничество мелких чиновников /"Кот", "На гвозде"/.

2. Значительное количество ранних рассказов Чехова в тематическом и сюжетном отношении не отличается от произведений остальных сотрудников юмористической прессы 80-х годов. Чехов, подобно Лейкину, писал на сезонные темы /дачные, весенние, новогодние и т.п./, высмеивал купечество, мешан и мелких чиновников. Но в художественно-эстетическом и структурно-стилистическом отношении рассказы Чехова стоят несравнимо выше лейкинских. Об этом говорит сам факт, что Лейкин давно забыт, несмотря на его широкую популярность в то время, когда Чехов только начинал свою литературную деятельность. Недооценка "подтекста" в чеховской манере письма привела к тому, что между Чеховым и остальными сотрудниками "малой" прессы ставили знак равенства.

3. Либерально-народническая критика требовала от Чехова воплощения народнических идеалов и, не находя их, обвиняла его в безыдейности и аполитичности. В творчестве Чехова, как правило, идеи не лежат на поверхности, они уведены в глубь стилистической структуры произведения. При недостаточном углубленном анализе возникает ложное впечатление авторского "безразличия" к судьбе персонажа, полной авторской "отстраненности". Здесь встает вопрос об объек-

тивности чеховской манеры повествования, которая была совершенно новой для русской литературы 90-х годов XIX века.

4. В советской чеховиане наблюдается известное стремление как бы оправдать создание юмористических произведений молодым писателем. Эта тенденция проявляется в том, что Чехова объявляют сатириком. Так, М. Зощенко пишет, что "Чехов не был юмористом, он был сатириком"⁴⁹. Такое противопоставление двух родственных понятий /юмора и сатиры/, на наш взгляд, проистекает из их теоретической невыясненности. Мы уже говорили о том, что комическое, реализуясь в двух основных разновидностях комической литературы, может варьировать от одной к другой. Преобладание тех или иных нюансов комического и их соотношение определяет юмористический или сатирический характер изображения. Многие комические образы в творчестве Чехова окрашены сатирическим оттенком, но это еще не делает их сатирическими. С другой стороны, некоторые драматические или трагические характеры окрашены юмором /в поздних рассказах и, в особенности, в драмах/. В некоторых из ранних рассказов юмор оттеняется лирически трогательными нюансами /"В Москве на Трубной площади", "Женщина без предрассудков"/ или добродушной улыбкой /"Забыл!!", "С женой поссорился", "На охоте", "Неудачный визит", "Мошенники по неволе", "Невидимые миру слезы" и др./. Иногда юмор оттеняется грустными раздумьями о человеческой судьбе /"Барон", "Слова, слова и слова", "Размазня"/ или над ним берет верх сатирический пафос /"За яблочки"/.

Можно сказать, что в произведениях Чехова наблюдается "растворение" драматического и трагического в комическом. Очень точно определяет взаимоотношение комического и трагического в творчестве Чехова В. Ермилов: "Печально, что нет на свете ничего веселого, в котором не таилось бы грустное и скорбное: таков гоголевский аспект. Но равно печально и то, что нет на свете ничего драматического или трагического, в котором не таилась бы смешная абсурдность самого устройства действительности, грустный комизм по-

⁴⁹ М. Зощенко. О комическом в произведениях Чехова. "Вопросы литературы", 1967, № 2, с. 155.

ложения людей: таков чеховский аспект"⁵⁰.

5. Некоторые исследователи Чехова разграничивают и резко противопоставляют два основных этапа в его творческом развитии: период легковесной юмористики и период "серьезной" литературы.

Решающим моментом в творческой эволюции Чехова А. Дерман считает "... полный разрыв с анекдотом и внешней фабулой и переход к углубленному изображению реальной действительности"⁵¹ /курсив наш. - Д.Д./ . Такое мнение, на наш взгляд, является результатом недооценки умения Чехова пользоваться различными средствами создания комического. "Разрыва", резкого перехода от юмора к "серьезу" в творчестве Чехова в сущности не было. Можно говорить о процессе постепенного изменения соотношения элементов комического, внутреннего переосмысления форм и средств создания комического, в результате которого родились произведения, в которых юмор оттеняется лирической интонацией, ирония - сатирической.

Ранний юмор Чехова - это не поверхностный в содержательном плане юмор, а "наглядный", часто выраженный собственноречивыми средствами. В поздних произведениях Чехова "... юмор представляет собой скрытую в подтексте основу поэтической мысли произведения, которое, казалось бы, далеко от какого бы то ни было юмора по своему драматическому или трагическому содержанию, - это юмор самого положения, обстоятельств, грустный комизм внутренней нелицепотности изображаемой действительности; или же, наконец, юмор просто представляет одну из красок, один из элементов общей картины"⁵². Такой юмор, как правило, не имеет открытого внешнего речестилистического выражения. Он характерен также для драматических произведений Чехова⁵³.

⁵⁰ В. Ермилов. О своеобразии комического у Чехова.

"Вопросы литературы", 1959, № 11, с. 111.

⁵¹ А. Дерман. О мастерстве Чехова. М., СП, 1959, с. 66.

⁵² В. Ермилов. Указ. соч., с. 100.

⁵³ Сущность и роль комического в драмах Чехова исследуются в диссертации Радки Кырпачевой "Проблемы комического в драматургии А.П.Чехов". ВТУ им. Кирилла и Мефодия, 1976.

Своим творчеством Чехов существенно расширил возможности комического отображения жизни, открыл новые формы комизма, изменил само представление о сущности комического.

Итак, при рассмотрении комического в художественной литературе вообще и в творчестве Чехова в частности необходимо различать:

- а/ комическое и некомическое изображение отрицательного объекта;
- б/ экстралингвистические и языковые средства комического изображения, действующие в синтезе;
- в/ внешний и внутренний комизм изображаемого;
- г/ поверхностный /в том числе развлекательный/ и углубленный комизм:

 - д/ объективную и субъективную /авторски-оценочную/ стороны комического изображения;
 - е/ широкое /многозначное/ и специально-терминологическое понимание слов "юмор" и "сатира";
 - ж/ возможности сатирического глубинного подтекста во внешне юмористическом произведении.

Все указанные выше аспекты комического изображения совершенно необходимо учитывать при анализе чеховского комизма. Каждый из них в большей или меньшей мере находит отражение в манере комического повествования писателя и оказывает влияние на сам процесс идейно-художественного роста мастерства Чехова.

ЗА КОМИЧНОТО КАТО ЕСТЕТИЧЕСКА КАТЕГОРИЯ И ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА КОМИЧНОТО У А.П.ЧЕХОВ

Д. Дамянова

Резюме

Комичното като естетическа категория се разглежда в настоящата работа и като проблем на естетиката, и като проблем на стилистиката на художествената реч. Двойката насоченост на изследването се определя от това, че стилистическият анализ на комичното художествено произведение /обект на друга наша работа ще бъде комичното повествование на ранния Чехов/ изисква точност и ясност в употребата на основните понятия на категорията "комично".

Авторът има за цел да изясни някои проблеми на комичното в изкуството /в частност в художествената литература/, като го разграничи от смешното в живота. Разграничава се също така комическият подстил на художествената реч от екстралингвистичните средства за отразяване на комичния обект. За изясняване природата на комичното е важно да се отличава отрицателното явление като обект на комичното и некомичното изобразяване, тъй като тези два типа на художествено отразяване съществено се различават по стилистичните си средства.

При анализа на комичното произведение е важно да се разграничава понятието "смях" /като по-широко/ от понятието "комически смях" /като естетическо явление/, а така също понятието "външен" /"нагледен", непосредствено възприемаш се/ комизъм от понятието "вътрешен" /"скрит" в подтекста/ комизъм.

Отразяването на комичните явления предполага наличие на оценъчно отношение на субекта към обекта, а възприемането на комичното изисква активно отношение от страна на читателя или зрителя.

Понятията "хумор" и "сатира" се разглеждат като два

типа отразяване на комичното в художествената литература. Различните способности за изобразяване на комичните обекти /насмешка, ирония, сарказъм, хипербола, карикатура, гротеска, пародиране/ се анализират като екстралингвистични средства за пресъздаване на комичното, които се отразяват в речевата структура на произведението.

Всички начини и средства на комично пресъздаване се разглеждат в работата както в теоретичен, така и във функционален план, актуален за стилистическия анализ на комичното повествование на ранния Чехов. Затова теоретичните положения се илюстрират с примери от ранните произведения на Чехов.

Отделено е специално внимание на някои особености на комичното у Чехов, без да се претендира за изчерпателност на проблема.

LE COMIQUE EN TANT QUE CATÉGORIE ESTHÉTIQUE
ET CERTAINES PARTICULARITÉS DU COMIQUE
DANS L'OEUVRE D'A.P.TCHEKHOV

D.Damianova

Résumé

Le comique en tant que catégorie esthétique est envisagée dans la présente étude aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan stylistique. Cette dualité de l'orientation de l'étude découle de la nécessité d'introduire de la précision et de la clarté dans l'emploi des notions principales qui entrent dans la catégorie du comique. (La narration comique chez le jeune Tchekhov fera l'objet d'une autre étude.)

L'auteur se propose d'éclairer certains problèmes du comique dans l'art (en particulier dans la littérature) en le distinguant du ridicule dans la vie. L'auteur distingue également entre le comique en tant que type stylistique dans le discours littéraire et les moyens extralinguistiques de traduire l'objet comique. Pour élucider la nature du comique, il importe d'établir la différence entre le comique et la représentation noncomique du phénomène négatif, car ces deux types de représentation se distinguent beaucoup par leurs moyens stylistiques.

Dans l'analyse de l'oeuvre comique il est nécessaire de distinguer entre la notion du "rire" (plus large), et la notion du "rire comique" (en tant que phénomène esthétique); il faut également distinguer entre le comique extérieur ("visuel", immédiat) et le comique intérieur (caché sous le texte).

La peinture des phénomènes comiques implique une appréciation du Sujet à l'égard de l'Objet, et la perception du comique exige, de son côté, une attitude active de la part du lecteur ou du spectateur.

Les notions de "humour" et de "satire" sont envisagées comme deux types de peinture du comique dans la littérature. Les différents moyens de peinture des objets comiques (plaisanterie, ironie, sarcasme, exagération, caricature, grotesque, parodie) sont envisagés comme autant de moyens extralinguistiques pour la représentation du comique, moyens qui sont reflétés dans la structure discursive de l'oeuvre.

Tous les moyens et procédés de représentation du comique sont envisagés dans l'étude aussi bien sur le plan théorique, que sur le plan fonctionnel, lequel convient pour l'analyse stylistique de la narration comique chez le jeune Tchekhov. C'est pourquoi les principes théoriques sont illustrés par des exemples tirés des premières oeuvres de Tchekhov.

Une attention particulière est accordée à certains traits spécifiques du comique chez Tchekhov, sans que l'auteur prétende à l'exhaustivité.

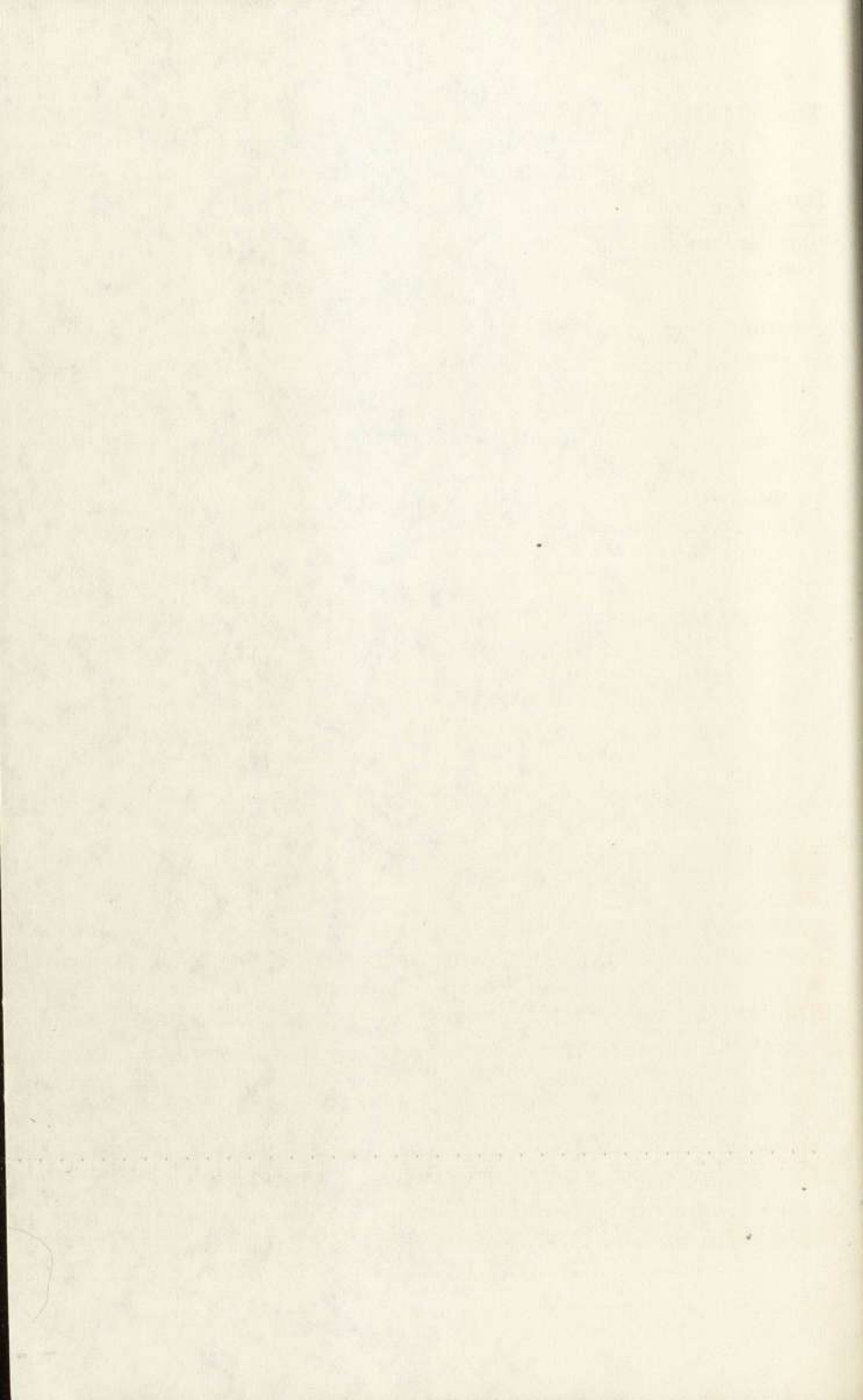
ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том XIII, кн. I Филологически факултет 1975
TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "CYRILLE ET METHODE"
DE VELIKO TIRNOVO
Tome XIII, livre I Faculté philologique 1975

ГЕНО ГЕНОВ
ХАРАКТЕРИ И ОБСТОЯТЕЛСТВА В РОМАНТИЧЕСКИТЕ
ДРАМИ НА ВИКТОР ЮГО
/"Ернани", "Кралят се забавлява", "Рюи Блас"

GUENO GUENOV
CARACTERES ET CIRCONSTANCES DANS LES DRAMES
ROMANTIQUES DE VICTOR HUGO
/"Hernani", "Le roi s'amuse", "Ruy Blas"/

София, 1977



Драмите на романтика Юго са изследвани най-слабо в сравнение с произведенията от останалите жанрове в неговото огромно творчество. Според мнението на известния изследвач на цялостното творчество на Юго, Жан-Бертран Барер, именно чрез един зрелищен удар в театъра корифеят на романтическата школа във Франция се помъчва "да допълни литературното си поле на действие" /9, 35/. Можем да поделим на два вида причината за непопулярността на романтическите драми на Виктор Юго в изследванията върху творчеството на този автор. Първо, изискванията към този жанр, които излага теоретикът на романтическата драма Юго, са реакция на нормативната естетика на класицизма и създадените от него драми се разглеждат изключително като бедна художествена илюстрация на неговите теоретически тези в спора му с класицистичната трагедия. Второ, жанрът "драма" се оценява от самия Юго откъм художествените принципи, валидни за театъра на класицизма или за реалистичния театър, а не съобразно конкретните му функции, които този жанр изпълнява по времето, когато романтизмът е господстващо литературно направление във Франция. Освен това и до днес "се храни подозрението, че всеки превес на "идеята", всяка проява на "тезата" в драматургията е вече достатъчно основание да се обявят нейните образи за безжизнени, сухи, лишени от индивидуалност" /I, 144/.

Според нас много грешки в оценката на романтическите драми на Юго идват от недооценката на специфичните функции на характера и обстоятелствата в тях. Най-често обект на прибързана критика е неизменното антитезно художествено мислене, което се въвежда навсякъде чрез контрастно изградените характери и чрез противоречивите, бързо сменящи се обстоятелства в драмите на Юго. "Живият исторически и диалектически развиващ се процес е подменен в романтическите драми на Юго със схематичната картина на неизменните контрасти, а на мястото на конкретните социални конфликти са поставени отвлечени морални принципи за добро и зло, равно еднакви за всички времена и народи" /3, 254/.

Други изследвачи от гледище на естетиката на реалистичната драма вменяват като слабост на драматурга-романтик изграждането на еднопланови, опростени в психическия си живот характери. "Героите на романтиците - самотници, бунтари и страдалци - остават в по-голямата си част едностранни личности, характери-олицетворения. Хиперболичните страсти и страдания на тези герои свидетелствуват по-скоро за напрежение във външните противоречия, отколкото изразяват собствено психологически колизии" /4, 69/.

Като анализира функцията на обстоятелствата в драмите на реализма и дава насоки за по-убедителното им включване "напрегнатата духовна дейност" на героите, Горбунова посочва като отрицателен пример романтическите драми, в които обстоятелствата били "фон" на действието и не винаги се свързвали убедително с логиката на драматургичния характер /4, 74/. В своята студия върху драматургията на Юго /12, 50-

56/ изследвачката Самиа Шанин открива противоречивост в използването за обстоятелствата в неговите романтически драми.

В настоящото изследване ние си поставяме задачата да изясним особените функции на контрастно изградените характери и на драматичните, привидно алогични обстоятелства в романтическите драми на Виктор Юго. Чрез изследване на тези два важни компонента в създаването на драматично напрежение ние ще обосновем тезата си за еволюцията на драматурга Юго - новото осмисляне на тези художествени средства под влияние на демократичните, прогресивни социални идеи, типични за реалистичната драма.

Трудността при анализа на характерите в драматургията на Юго идва от често изповядваната му амбиция да представя на сцената човека чрез противоречивата му природа подобно на "великия Шекспир", който според теоретика Юго е най-достойният образец за следване от съвременните автори /Предговорът към "Кромвел"/. Като възприема уроците на ренесансовата драма, драматургът-романтик Юго решително се отказва да представя "красиви и изключително добродетелни герои", добре познати от театъра на класицизма. Според теоретика на романтическата драма Юго единствената цел на драматурга трябва да бъде изобразяването на "характерното" у личността, която има много противоречив духовен живот.

"Всяка фигура на сцената трябва да бъде доведена до най-точната, най-индивидуалната и най-очевидната черта" /Предговорът към "Кромвел"/. Но ако драматургът Юго постига лесно тази цел, като въвежда "местния колорит" в обстоятелствата, то когато изгражда драматичния характер, нейното реализиране следва един по-сложен механизъм.

За да анализираме убедително характерите в драмите на Виктор Юго, трябва да си дадем първо сметка за някои особености на връзката, която се установява между реалния човешки характер и художествено изградения характер. Като прави задълбочена съпоставка между характера на реалния човек-прототип и художествения характер, съветският изследвач Бочаров стига до заключението, че ако този последният "се изнесе извън пределите на структурата на произведението в предмета, героят веднага загубва своето съдържателно значение: той остава ненапълнена обвивка и по същество се слива със сюжета" /5, 315/. Художественият характер се включва винаги в действието на произведението, но си остава относително самостоятелен спрямо фантазията на автора. В една литературна творба "характерът предполага нещо дадено, избрано от художника за изображение и познание, но не сътворено от него". Характерът в литературното произведение се изследва чрез събития, които са подбрани и подредени от волята на автора. Ако реалният жизнен характер носи едно богатство от специфични, индивидуални качества, то създаденият въз основа на него художествен характер не обобщава просто всички тези качества, а им придава нова реализация, която се осъществява чрез измислени от автора случки, събития и случайности. Измислената действителност започва да функционира като истинска, ако творецът умело е прекроил началните качества на човека-прототип, който е послужил за основа при създаването на художествения характер.

През различните етапи на развитието на художественото съзнание се променя отношението към характера в литературното произведение. При романтизма, когато в литературата се явява стремежът към отдалечаване от живата реалност в атмосферата на минали времена или в някакъв идеален, неземеен свят, изграден с пределна свобода на творческата фантазия, се явява един парадокс, за който пише съветският литературовед Гачев: "Доколкото новото време е усетило пулса на историята и преходността, неповторимостта на всеки миг, у да-

дения характер неизбежно се е раждала потребността да се фиксира индивидуалността - неговата, на хората или в по-широк план, на съвременното общество" /5, 242/.

Стремежът да се разсъждава върху трагедията на човека изобщо чрез съдбата на един отделен индивид освен като водеща тенденция в художественото мислене на романтиците отговаря и на теоретическите изисквания за драматургичен характер. В книгата си "Драматично и драматургично" Атанас Натев отбелязва, че "условностите в драматическия театър насочват зрителя към убеждението, че той трябва да "генерализира" представите си за характерите, за да види подробности на живота им" /1, 121/. Драматургът трябва да създаде първо илюзията за човешко поведение изобщо, а след това да го изпълва с индивидуалните качества на отделната личност. Драматургът-романтик изобразява по-ярко индивидуалните качества на човека, особено когато той е избрал за свой прототип известна от историята личност. За разлика от драматурга-класицист неговата първа грижа е да отдели и подчертае характерните особености в нравствена личност на този познат за зрителите човек. Романтикът Юго изгражда драматургичния характер, като се опира на теоретическото си убеждение, че "характерното" се изявява чрез противоречията в изключителните страсти и необичайните реакции на измисления герой. Юго следва в съвсем общи линии реалния си човек-прототип, върху който се изгражда художественият характер. Когато създава драматургичния характер, той просто преувеличава противоречивите му качества, придава им странни изяви. Художественият характер у романтика Юго не отразява никога изчерпателно реалната човешка личност, а само една нейна нравствена черта, която, след като се пренесе в една изцяло измислена от автора реалност, придава реален облик на героя. Драматургичният характер придобива плътност в театъра на Юго чрез странността и силата на страстите у героя, чрез нравствения принцип, който той защитава, и чрез динамичната смяна на обстоятелствата в измислената реалност.

Странността на човешките черти, около които се уплътнява характерът в драмите на Юго, се внушава или чрез хиперболизирането на тяхното значение за личността, или чрез противопоставянето им на обкръжаващите обстоятелства. В първия случай един нравствен принцип, едно силно чувство могат

да бъдат осъзната форма на поведение, чрез която героят защитава себе си като неповторима индивидуалност спрямо другите хора, но драматичният ефект е типично романтически, когато крайността на принципа или чувството са неосъзнати и героят се отделя от света на околните.

Странността, преследвана разумно и осъзната като форма на поведение, предполага у героя да се вглежда в себе си и в другите; предполага умозрително съпоставяне на душевни качества, което според романтиците ограничава свободата на изява на собствена личност и изсушава "естественния" човек. Този тип странност е характерна повече за героя на класицистичната трагедия, където драматичното напрежение се създава от рационалната склонност на героя да се отнася с еднакво висока отговорност към собствените си морални принципи и към нравствения кодекс на другите хора.

При романтическия герой е типично екзалтирането на индивидуалистичния произвол. Но и той чрез чувствителното си съзнание се ангажира към нравствената личност у другия не толкова за да сверява собствените си етични принципи, а за да успокои себе си, че е уникален, неповторим. Странността се изявява по-ярко, носи много силен драматичен заряд, тъй като съзнанието на героя се насочва да установи различията, а не толкова да вникне в същността и да определи мярката на етичния принцип. В повечето романтически драми на Юго странността на героите се поражда именно от факта, че те срещат около себе си твърде различни хора със същия стремеж към странност, което подсилва в тяхното съзнание усета за различие и притъпява чувствителността им към мярката. "Познаването на себе си чрез другия... полага границите на пълната свобода на проявление на индивидуалното "аз", което лесно може да стигне до индивидуалистичен произвол" /5, 401/. Хиперболично развитият нравствен принцип у героя или дръзкото, изявено до опасна крайност чувство не са осъзнати от романтическия герой, тъй като той е в среда от хора, които основават характера си върху подобни крайности. Живата, обкръжаваща героя среда - част от измислената реалност в драмите на Юго - започва да въздейства като истинска реалност чрез сериозността на изграждащия се спрямо нея индивид.

Динамизирането на измислената обкръжаваща действител-

ност служи у Юго, за да се подчертаят разнопосочните изяви на водещата странност в характера. Героите се нивелират дори в странностите си чрез упоритото вглеждане един в друг, а придобиват по-нюансирани индивидуални черти чрез раздвижването на реалността с бързи промени, които ги свързват постепенно с неодоушевената среда. Бочаров прави следното заключение по повод на отношението герой-среда в литературата на романтизма: "Романтическото мислене взема героя и средата заедно като бином /двучлен/, единият елемент на който е невъзможен без другия. Изобразяването на романтическия характер е немислимо без образа на средата като контрастен фон и заедно с това скрита почва /разредката моя, Г. Г./, която може да обясни произхода и същността на такъв характер" /5, 407/.

Изнасянето на характера в една динамизирана от бързо сменящи се събития реалност е една от причините, по които се увличат много изследвачи, когато пишат за безхарактерността у романтическия герой в драмата и центрират разбирането си за характера само върху онова, което е рационално преследвано от художествено представената личност. Те отстраняват всичко случайно и постъпващо отвън в душевния свят на човека като преходно, нямашо никакво влияние върху иманентните качества на героя. Тези мнения са явно изкривени от въвеждането на художествено-естетическите принципи на класицизма в изграждането на драматургичния характер, според които неговите водещи състави са разумът и психологическото правдоподобие, обосновано винаги чрез него.

Упреците за повърхностност и едноплановост на романтическия характер идват не само от страна на "класицистично" мислещите, но и от страна на "реалистично" мислещите в теорията на драмата. Според Горбунова "характерът губи своята отчетливост", когато "писателят се интересува само от процеса на промяната в обстоятелствата, в които един и същ човек се проявява всеки път различно" /4, 244/. За теоретиците на реалистичната драма е необясним парадоксът, как толкова силни, волеви и себеотрицателни личности, каквито са за тях романтическите герои, могат да бъдат така често и до крайност променяни от измененията в обстоятелствата, които са външни за интимната същност на характера им. Парадоксът наистина се явява, когато е неустановен критерият за

"външност" на обстоятелствата спрямо душевния свят на романтическия герой.

Като се съди за връзката на характера с обстоятелствата в романтическата драма от позициите на една чужда художествена естетика, съвсем естествено е да се допуснат грешки. Ако обстоятелствата се доведат съвсем близо до интимната същност на героя, ако предметният свят влезе навътре в психологическата характеристика на личността, ако героят концентрира в себе си всички черти на социалната психика на времето си, той няма да бъде вече романтическия герой. Ако героят опосредствува единствено чрез "рациото" силното си чувство, той ще се слее в реакциите си с класицистичния герой. Ако героят отстоява последователно и при всички обстоятелства един нравствен принцип, той ще придобие поведението на героя от просветителската буржоазна драма. В драмата на романтизма връзката на характера с обстоятелствата трябва да установи деликатно равновесие между индивидуалната свобода и нападателните сили на други силни по дух личности.

Широко разпространена е тезата, която свежда ролята на обстоятелствата в романтическата драма до фон на действието. Когато се разглеждат обстоятелствата в този тип драма, те все още се обедняват, свеждат се предимно до материалното обкръжение. За това допринася главно повърхностното разбиране на изследвачите за "местния колорит". В Предговора към "Кромвел" Виктор Юго уточнява това понятие, което е въведено в художествената естетика на романтизма под влияние на живописните описания от обстановката на действието в историческите романи на Валтер Скот: "Местният колорит не трябва да бъде в никой случай на повърхността на драмата, а надълбоко в съдържанието, в самото сърце на произведението, откъдето той се простира навън от само себе си, естествено, равно и, така да се каже, по всички кътчета на драмата като жизнен сок, който се изкачва от корена до последния лист на дървото". В общи линии изискванията за "местния колорит" на драматурга-романтик съвпадат с представите за обстоятелствата в реалистичната драма у Горбунова: "В обстоятелствата, пораждащи драматичния конфликт, влиза не само това, което се конкретизира в сюжета като събития и постъпки, но и вътрешният духовен живот, духовните колизии на персонажите, съставляващи съществената страна на идейното съ-

държание на пиесата. В по-голямата си част именно тези най-важни идейно-психологически мотивировки на драматичното действие не се вместили в нагледната изобразителност на сюжета, а остават като че ли вън от неговите предели" /4,168/. Така, като изхожда от спецификата на жанра, един теоретик на реалистичната драма предлага широки възможности за влияние на обстоятелствата, които за него са нещо повече от материални определители на драматичната ситуация. Ние тръгваме от това схващане за многоплановата изява на обстоятелствата в реалистичната драма, но ще се стремим да уточним кои прояви от духовния живот на човека придобиват допълнителна функция на обстоятелства в романтическите драми на Виктор Юго.

Като обобщава основните признаци на материалното обкръжение в романтическата драма, Ан Юберсфелд констатира неговата "странност" и прогресивното градиране на тази странност паралелно с развитието на драматичното действие /16, 584/. Юго динамизира действието чрез свързването на героя с една необичайна среда, тъй като само след като се просмуче съзнанието за нея у човека и той се увери, че е обикновен със странността си, могат да се родят крайните постъпки с определен драматичен ефект. Според нас активизирането на драматичния конфликт чрез външни дразнителни не трябва да се счита като белег за липсата на характер у романтическия герой на драмата. Тук се намесват онези обстоятелства, които са заложили в духовния живот на личността. По принцип душевното богатство у личността принизява интереса ѝ към материалното обкръжение, но не всички съставки на това богатство се изключват в еднаква степен от заобикаляния материален свят и човешко общество. В лириката на романтизма любовта към жената често се екстериоризира чрез обожествяване на природата, докато прославата на честта и достойнството у "естествения" човек, които са също святи неща за романтиците, рядко се възплъщават в художествени образи на обективната реалност. Тези добродетели са строго субективни за тях и те ревниво ги пазят от всяка принизяваща конкретизация. Романтиците изразяват своето високо понятие за тях чрез подкрепата им с крайни форми на изява - отричане от живота, самоубийство, самопожертвователна смърт. Тази тенденция е забелязана от Бочаров, който твърди, че въз-

реки своето "отдалечаване от обществото" романтическият герой си остава "обществена личност". "И в романтичката самота невидими вътрешни нишки продължават да свързват героя с оставения от него свят, като не му позволяват да отиде твърде далеко" /5, 406/.

Механизмът, чрез който една съставка от душевното богатство на романтичкия герой преминава към сферата на обстоятелствата, не винаги се осъзнава и възприема леко в драмите на романтизма. Това може по-лесно да се докаже в драмите на Юго, защото тук водещото чувство, източник на странности в характера - любовта, е представено в повечето случаи като вече постигнато, взаимно споделено, а не като процес, в който се завладява душевният свят на любимия. Любовното чувство внася увереност у героите, чрез него те утвърждават изключителните си качества като емоционални личности. Любовта придобива допълнителната функция на постоянно активизиращо драматично обстоятелство, което заостря конфликта, допринася нравствените принципи да се наслоят в съзнанието на чувствителния до болезненост герой. За романтиците любовното чувство е най-пряката връзка с пулса на живота. Влюбеният възприема остро всяко изменение в материалното обкръжение и духовната среда, което разкъсва равновесието и хармонията в споделеното чувство. В театъра на романтизма това чувство приема парадоксално функцията на здравия разум, който осъществява връзката със света за героите на класицистичната трагедия.

Като се интересува преди всичко от духовния живот на своите герои, от които обособява нравствени принципи с функция на обстоятелства, теоретикът на романтичката драма Юго обявява обикновеното за порок в театъра. "Обикновеното е недостатък за поетите с късоглед поглед и с бързо изчерпвашо се възхищение" /Предговорът към "Кромвел"/. Погледът на драматурга-романтик не трябва да витае нито в сферата на чисто духовното, нито само сред материалното обкръжение: в първия случай се стига до обикновеното - любовта-разум; във втория случай - до повърхностното разбиране за местния колорит.

От разсъжденията по-горе стигаме до незадоволителното заключение: и романтичката драма, и реалистичната драма подбират своите обстоятелства както от материалното обкръ-

жение, така и от духовния живот на хората, представени на сцената. Остава ни да докажем по-важното: до каква степен единият и другият тип драма се ползват от тези два разреда обстоятелства, да установим доколко чрез действието характерите са ангажирани към тях в романтическата драма.

В теоретичния спор с естетиката на класицизма Виктор Юго отделя значително място на обосноваването на отричане на двете единства в драмата - за място и време. Според романтика Юго "с ножицата на трите единства са били прерязани крилата на нашите най-велики френски поети", защото в една драма, в която са спазени докрай тези единства, се осакатяват едновременно "хора и неща". "Историята започва да гримасничи на сцената" /Предговорът към "Кромвел"/. Драматургът трябва да работи при пълна свобода, макар че в този случай е много трудно да се постигне строго сцепление на епизодите и характерите, без да се получат празноти. Като лансира срещу класицистите предизвикателната си теза, че "всяко действие има своя собствена продължителност и свое особено място", теоретикът на романтическата драма във Франция дава възможност на сцената да навлезе по-свободната романна повествователност. В романтическата драма вече се загатва много повече за действителността, която не влиза в сценичното пространство. Като въвежда всички, досега изключени заради естетическия и нравствен принцип за благоприличие категории хора с характерното им поведение, Юго обхваща един по-широк кръг от обстоятелства. "Фаталният въпрос", за който пише Атанас Натев, не се решава никога напълно в композицията на този тип драма, макар и все пак да се правят опити: "Как да се включи непоказаното, с други думи, как сценично приподнесените случки, събития и човешки състояния ще подтикнат зрителя да ги разгадае чрез останалите "зад кулисите" техни предпоставки, причини и следствия" /1, 82/. Драматургичният герой не винаги успява в романтическата драма да изясни и изяви отношението си към всички явления, с които го сблъсква развивашото се действие, а още по-малко да изживее дълбоко драматично едно решение. Умножаването на обстоятелствата в тази драма с цел да се въведе убедително илюзията за пълнокръвен живот на сцената изпреварва често развитието на достатъчно гъвкаво съзнание у героя, който не може да си изгради съответна реакция, за да се свърже с тях. Насищането на драматичното

действие с неосмислени напълно от героя обстоятелства обосновава неравното развитие на драматичното напрежение, което се концентрира само в няколко ситуации. В повечето случаи моментите на драматично напрежение се обособяват в края на романтичния тип драма и поради това имаме основание да говорим за подчертано повествователен характер на репликите в нея. Това противоречи на едно основно теоретическо изискване за този литературен род. "Същинското драматично напрежение трябва да произтича за зрителя не от края на действието, а още от неговото възникване и формиране. Извън тях би могло да съществува само любопитството, което няма нищо общо с пълноценното възприемане на драмата" /I, 46/. В романтичните драми на Юго могат да се наблюдават изключения. Напрегнатото любопитство например прераства в съзнанието на възприемащия в драматично напрежение пред неизвестното, което ще се случи, т.е. онагледената на сцената чрез обширни повествователни реплики интрига може да породи пълноценно драматично напрежение за зрителя чрез отлагането на разрешението ѝ.

Навлизането на повествователното начало в драмата се осъществява чрез крайните теоретически постулати на Виктор Юго, насочени срещу класицистичните единства. Положителното, което извършва Юго като драматург, е, че умело включва духовния живот на героите като важна съставка на обстоятелствата в романтичната драма. Героите в неговите драми носят типична романтическа душевност, съчетаваща крайни емоционални състояния. Но те все още защитават и моралните принципи, които изграждат личността на човека, представен в театъра на класицизма. Така, ако героят не винаги осмисля връзката си с материалното обкръжение достатъчно пъргаво и гъвкаво, то той обособява във вътрешния си духовен живот едно чувство или морален принцип, спрямо които реагира винаги динамично. Но тук те не са пречка, както в класицистичната трагедия, а стават плодородни обстоятелства, изясняващи взаимоотношенията на героя с другите хора. Чувствата, които се натоваарват с допълнителната функция на драматични обстоятелства в театъра на романтика Юго, са любовта, бащинската и майчината обич и ревността. Те проникват най-дълбоко в съзнанието на романтичните герои и ги увличат към по-разнообразни начини на действие, умножават изявите на ин-

дивидуалността им. "Романтичният герой е винаги обладан от огромна изпепеляваща любов. За героя любовта е всичко, чрез нея той изразява своя порив към свободата, доброто, истината. Героят е винаги на мястото, на което трябва неочаквано да се появи... В романтическата драма не можем да търсим правдоподобие на обстоятелствата, реалност на ситуациите /понякога те са дори нагласени и изкуствени до бутафорност/. Верността на чувството, неговата искреност и сила са чертите, с които романтичната драма завладява и убеждава" - пише Снежина Панова в своята "Теория на драмата" /2, 79/. Макар че се подценяват обстоятелствата и техният принос при "завладяването и убеждаването на зрителя", на което ние ще изразим по-нататък в нашето изследване, тук напълно споделяме динамичната природа на постоянната зависимост между героя и любовното чувство. Обхванат от изключителна страст, героят не само центрира своето поведение към нейното бързо реализиране, но и дава повод на различни дремещи у него възможности да се проявят и да заговорят за непознати страни на характера му. Именно при сблъсъка с обстоятелствата, произтичащи от бързо променящото се материално обкръжение - често твърде странни и дори алогични, - се пораждат много непоследователности и привидни парадокси в действието на романтическата драма, които винаги имат определен художествен ефект в театъра на Юго.

Една обща характерна черта на изброените чувства, които изпълняват допълнителната функция на "духовни" обстоятелствени определители, е тяхната първичност по отношение на психичния живот на личността. Това не е изненадващо, като се има пред вид постоянният интерес у романтиците към първичните "естествени" изживявания. Берковски свързва този факт със стремежа им към "великата новост": "Първичното лежи в завръзката на развитието, а неговото откриване, въвеждането му в съзнателния живот, е краят и върхът на развитието - плод на колосални усилия. Става въпрос за първичното в порядъка на битието, а не в порядъка на осъзнаването, единият и другият порядък не съвпадат и не могат да съвпадат. Първичното - това е нашата личност, още лишена от своята характерност, но в своята най-висша съдържателност, с богатството от всички свои възможности" /6, 44/. Любовта, бащината и майчината обич придобиват "висша съдържателност"

в съзнанието на романтическите герои на Юго от драмите му, като стават постоянни, неизменни величини в него, от които се роят реакции, разкриващи нови планове в характера им. Първичността на завладяващата съзнанието страст мотивира нейната възможна допълнителна функция на обстоятелствен определител.

В романтическата драма характерът не влиза само в отношение с обстоятелствата, постъпващи откъм материалното обкръжение, но и с новите обстоятелства, които го обогатяват чрез развивашото се вътре в него чувство. На такава степен се ражда драматично напрежение, при което многоплановостта на чувството се превръща постепенно в многоплановост на характера на героя, който го изживява. Като външен израз на този неудържим стремеж у героя да се изяви пред любимата си с много страни на своята личност са "мечтателните и декламаторски монолози, в които действащото лице забравя другите си партньори, за да разкрие благосклонно първо себе си" /II, 38/. В усилието си да представи човека много богат на базата на едно "първично" чувство" драматургът-романтик Юго стига до изключително надарения с изтънчена чувствителност герой. За този герой Пол Жинестие пише: "Героят на романтическите драми е изключителна личност, защото надхвърля човешкото и придава на пиесата ново измерение. Това надхвърляне се извършва по различни начини, между които най-разпространеният е фиксирането на една неизбежна съдба, т.е. една история, написана предварително извън героя" /13, 106/. При Юго героят наистина се появява на сцената с вече определен характер, насочван от едно чувство, което е много динамично през цялото драматично действие и работи в различни посоки сред латентните емоционални способности на личността му. Изявата на чувството чрез повече превъплъщения, идващи от богатата чувствителност на романтическия герой, го прави изключителна личност.

В романтическите драми на Юго "първичните" чувства често не могат да станат напълно близки за изживяващия ги герой, тъй като той е бил дълго разделен от тях по силата на странни обстоятелства. Това отчуждение от чувството у някои герои от романтическите драми на Юго произтича от намесата на някакъв по-интимен за съвестта на героя нравствен принцип – лична чест, силно развито достойнство, съзнание за принадлежност към бедния и подтиснат народ.

Романтикът Юго се ентусиазира да представя на сцената свободни личности. Дълбоките човешки чувства откриват пред тях множество пътища за изява на индивидуалността, но често авторът затваря множеството на техните възможности чрез един строг нравствен принцип, който за разлика от класицистите е ориентиран към благото и справедливостта на бедните, безправни хора от народа.

С драмата си "Ернани" Виктор Юго влиза в спор с нравствените цели, които се преследват чрез изкуствена развръзка на конфликта в образцовата трагедия на класицизма "Сид", като представя в края на тази първа негова истински театрална творба тържеството на личната чест над остарелия феодален дълг към краля. Чрез изпълнения дълг към своя покровител дон Руи потомственият аристократ Ернани задоволява собствената си висока мяра за човешко достойнство и спасява чувството си към доня Сол. Драматургът-романтик все пак възприема нравствен принцип, който при трагедиите на класицизма се явява често като страна в конфликта. Любовта, която в случая чрез функционирането си и като драматично обстоятелство поражда усета у героя за лична чест, е отречена като "първично" чувство, от което произтичат няколко възможности за реализация на пълнокръвен характер. Изборът на Ернани, подтикнат от чувството към доня Сол, все още не излиза от нравствените координати, в които се движи съзнанието на един влюбен класицистичен герой. "Множествеността на пътищата" като един от най-мошните мотиви в романтическата литература, "даващ на хората простор и въздух" /6, 52/, все още не е въведена от драматурга в пиесата, защото тя е замислена преди всичко като полемика, основана върху многобройни асоциации, с класициста Корней. В своите първи драми Юго съзнателно съкращава множествеността на изходите за героя, оставяйки все още в сферата на "класицистични дилеми", като се ръководи от две цели: а/ като теоретик на новата драма да докаже чрез ефектни развръзки безсмислието на умозрителните рационални принципи в театъра на класицизма, чрез които на отделния индивид се налага волята на властващата феодална класа; б/ като творец на романтически драми да покаже сблъскването на многобройните възможности у освобождаващия се чрез чувството си човек и ограничаващите социално-нравствени принципи, чрез които той трябва да се свърже по

необходимост със света на другите хора, с господстващата етична система във феодалното общество.

Външните ефекти при постигането на тези две цели в театъра на Юго са явната пародия на една застинала съсловна естетическа теория, ръководна за класицистичната трагедия, и критика на кралския институт в абсолютистичното общество, чиито методи на управление се възраждат в буржоазна Франция по времето на Реставрацията. В романтическите драми на Юго кралят е все още сред главните действащи лица или за да бъде пародиран, като се съпоставя в антитеза с хората от народа, носещи здрави морални принципи, или за да бъде представен като губещ власт законодател на остарял нравствен кодекс, който не държи сметка за порасналия усет у поданиците му към свободата и справедливостта.

Като се опираме на този нравствен аспект в критиката на романтика Юго, насочена срещу кралския институт, ние можем да пристъпим към разчленяването чрез социално-психологическия подход на двата разреда обстоятелства в драмите му: а/обстоятелства, идващи от материалното обкръжение и промените в него; б/ обстоятелства, идващи от противоречивия нравствен кодекс на личността, потопена сред приливите и отливите на някакво "първично" чувство.

В първо действие на драмата "Ернани", където кралят е централната фигура, преобладава странността в обстоятелствата, оформящи се чрез материалното обкръжение. Те са пределно несъответни, дори контрастни на обикновената обстановка, сред която се явява кралят в трагедията на класицизма - кралския дворец. Вместо вблясъка и парадната пищност на дома на първия аристократ в Испания ние сме въведени в една интимна, камерна атмосфера - спалнята на доня Сол, потънала в мрак през късния ношен час. Необичаен час и странна обстановка като фон за началното представяне на краля Дон Карлос. Героят изненадва с неестественото си поведение за човек с аристократично достойнство: кралят е маскиран, крие старателно с черен плащ ярките си парадни дрехи. Чрез поясненията в ремарките ние като читатели сме подготвени днес за някаква авантюра, която е била много по-шокираща за "класицистичния зрител", защото се свързва веднага с образцовия защитник на нравствеността във феодалното общество - краля. Странната обстановка и неестественото поведение на

Дон Карлос компрометират искреността на любовната му изповед пред доня Сол. Прикриването под плаща, подкупването на дуенята, скриването в сандъка, подслушването на разговора между Ернани и доня Сол обозначават още в първата сцена на драмата любовта на краля към аристократката Доня Сол като авантюра. Всички негови искрени мъки по жената, слабостта му на изживяващ човек ще контрастират с величието на титлата, която предполага спокойствие, уравнивесеност и увереност в себе си. Любовта-авантюра става постоянно обстоятелство в драмата, спрямо което ние непрекъснато ще конкретизираме в анализа характера на Дон Карлос.

У краля Франсоа I от драмата "Кралят се забавлява" любовта-авантюра става вече емблема на всеобщата поквареност на неговите царедворци. Ако при Дон Карлос се проследяват мъките на краля пред съвестта му на владетел, то в тази драма характерът прогресивно обеднява под напора на едно стандартизирано от дворцовия кодекс изживяване на любовта като себично удоволствие. Обобщаващата социална критика на романтика Юго срещу феодално-аристократичното общество навлиза най-открито в тази драма чрез образа на Франсоа I. Любовта-авантюра се оказва единствено възможната изява на чувството на мъжа към жената в кралския двор. Еднообразието в разбирането на любовта у много различни като индивидуалности хора е могъщият довод на драматурга, чрез него той доказва опасното нивелиране на характера в едно общество, където само една личност - кралят, определя дори моралния статут на поведение у своите феодали. Забележително в това отношение е третото действие на "Кралят се забавлява", където доминиращото действащо лице е кралят /Действието е озаглавено "Кралят"/. Угодливите царедворци отвличат дъщерята на гордия, независим в разсъжденията си като нравствен човек шут Трибуле. Авантюрата, в която те участвуват, трябва да унищожи един човек със силен собствен морален статут, основан върху скъпото бащинско чувство. Кралят задоволява невъзпържано пришевкиите си на увлечен в любовта-удоволствие мъж, охраняван от първите си благородници, които се представят усърдно за най-достойните служители в двора. Ненормалното, странното поведение на краля става ежедневие в живота на аристократичния двор, докато естествената бащина обич се санкционира от всички с присмехи като странност, тъй

като отношенията на Трибуле с дъщеря му Бланш са прикрити, необичайни за уродливата нравственост на аристократите. Любовта-авантюра е всеобщо приета "добродетел" в светското общество. Тя е открита форма на отношение между мъжа и жената, станала е обикновена форма за изява на чувството им - постоянно обстоятелство в духовния живот на социалната личност.

В "Кралят се забавлява" имаме антитезно свързване на материално обкръжение и духовни качества, станали помощни обстоятелства за развитието на драматичното действие. Сред блясъка на разкоша на кралския дворец се разиграва драмата на нормалния в своите човешки изживявания индивид - бащата Трибуле, и на краля като човек, опорочил естественото вживяване в любовта. Кралят-авантюрист се крие с красивата жена Бланш в спалнята си, а отвън го охраняват вярно като сляпо предани на своя могъщ главатар разбойници неговите царедворци. Най-интимното човешко чувство е представено тенденциозно от романтика Юго като съвсем обикновено преживяване само за висшите аристократи. Критиката срещу класата на привилегированите се задълбочава: авантюрата на краля не само обединява всички царедворци, но ги съюзява на базата на една брутална реализация - изнасилването на девица.

Когато отрича нравствените норми на абсолютистичното общество, романтикът Юго не остава само в границите на контраста между различни разбирания за любовта. В "Кралят се забавлява" и "Рюи Блас" любовното чувство или неговото отсъствие са част от процеса на изграждане на съзнанието, което определя облика на съсловието, на класата. Освен че ни представя нравствена поквара у представителите на дворецовата аристокрация, Юго ни показва, макар и често наивно, механизма на единството в мисленето на управляващите. В тези две драми, както при "Ернани", разнообразието на бързо сменящи се обстоятелства отсъствува, тъй като кралят и неговите първи хора стават все по-чужди на естествената за народа логика на разсъждение и поведение. Наистина Трибуле е твърде странен със своето поведение, с всеотдайната си бащина обич и царедворците именно затова откъсват най-напред на "особения човек". У испанските грандове в драмата "Рюи Блас" имаме пълна изолация на човека - носител на

здравия народен разум, близък до интересите на родната си среда. Влюбената кралица живее с химерите на страха си от коварния Дон Салуст, потомствения аристократ, и сред скуката на един брак, който я свързва с мъж, отчужден вече и от любовта-авантюра. Класата на аристократите застива в създадените от самата нея светски условности, в изискванията на сана и на дворцовия етикет, затваря се за останалите поданици. Драматургът Юго все повече използва обстоятелствата, произтичащи от интензивния духовен живот на героите с народен произход, за да означи естествеността в разсъжденията и поведението на човека изобщо.

Слугата Рюи Блас обича с най-искрена и чиста любов жената на краля - кралицата на Испания. Неговият съперник не е аристократът - авантюрист в любовта, а един кариерист в аристократичното общество на двора, един благородник, който осъзнава потомствения си сан само като обществена кариера - човек с точен усет за новите социални кумири на буржоазията. Чрез богатия си душевен живот типичният романтически герой Рюи Блас контрастира с предметния начин на мислене и чувстване на един обуржоазяващ се аристократ.

Можем да открием еволюция в художественото мислене на романтика Юго при изграждането на образите на аристократите в драмите му. През 30-те години на XIX век "фантастичните образи на романтизма" все още са "понятни за индивида, говорят нещо на неговото съзнание", макар че "прозаичната действителност на буржоазното общество, която се е стабилизирала относително и закрива кръгозора на обикновения човек с хоризонта на неличните отношения. Тогава образите на романтизма се възприемали като нищо неговореща на ума и на сърцето фантазмагория. За да приобщи читателя към сферата на идеала, изкуството е трябвало постепенно да го издига, да го води. Изкуството вече не е можело да игнорира мярката на неговото съзнание, неговия предел. Иначе то изгубвало своята общонародна мисия" /5, 250/.

В театъра на Виктор Юго, който като автор винаги се е стремил да задоволи първо интересите на народа, също навлиза качествено нова обществена психика. Тя не нарушава в драмите му равновесието между промените в материалното обкръжение и особеностите на духовния живот на личността като драматични обстоятелства. Особените черти на духовния живот на личността постепенно стават достойни на повече хо-

ра, които образуват единна социална група в лоното на обществото на базата на вечните интимни за човека добродетели - чест, достойнство и любов, все по-ограничена като чисто емоционална преживяване. Дълбоко индивидуални качества и нравствени принципи се умножават сред много хора по подобен начин, тъй като отделният човек във феодално-абсолютистичното общество подражава сляпо на етикета, установен от краля в двора му. Драматургът-романтик ни представя освен критиката на това отминало обществено устройство и някои нови черти, типични за буржоазния човек от 20-те години на XIX век, които са облагодетелствувани в своето разпространение в големи социални групи от кралския институт, диктуващ все още, осезателно обществените нрави по време на Реставрацията във Франция. Недостатъците на кралиците се поддържат като добродетели от аристократите: негативните, антихуманни прояви на силната с властта си личност обуславят постепенното установяване на нов тип обществено-психологически характеристики в социалния нравствен кодекс. Според съветския литературовед Волков именно "романтиците открили типичните характери на преходната епоха, но ги усвояват не като исторически обусловени, а като изключително достойни на отделни личности" /7, 51/. В драмите на Юго героят-романтик се изявява като силна личност чрез своите нравствени принципи и душевни качества. Именно чрез тях той навлиза в нравствената съвест на една по-широка социална група, където те стават водещи обстоятелства в оформянето на духовния облик на нейните членове.

Драматурзите-романтици неизменно се стремят да представят общовалидността на интимните изживявания на отделния човек за себеподобните му. Това важи особено за любовта, тъй като според тях тя най-пълно предава цялостния морален облик на индивида. Влюбените кралице и кралици в драмите на Юго, освен че разрушават убедително, чрез делничния, обикновен начин на общуване с любимия човек идеала за възвишена любов на аристократите, формирал се у тях под влияние на театъра на класицизма, но още налагат и разпространяват нови, по-бедни изяви на любовта, обусловени от по-практичния начин на мислене у буржоазия се човек: любовта-развлечение, любовта-амбиция, любовта-кариера. Силният, авторитетен сред поданиците си крал действа сред едно исторически старо, с овехтяло великолепие обкръжение, свързан е фатално

с него чрез "местния колорит", но чрез изискванията на префинената си душевност поражда бунтовни настроения у своите смирени досега поданици-плебеи. "У романтиците се появява конкретно исторически герой, съвременник не само по своята външна закрепостеност към определено време и среда, а преди всичко по индивидуалната неповторимост на своя вътрешен свят, по същността на своя характер" /7, 52/. "Първичното", съдбовното чувство, което размножава изявите на характера у драматичните герои, става едновременно източник на по-динамични от конкретните, бързо променящи се материални обстоятелства - исторически предопределените "духовни" обстоятелства.

Да се изведе историческата конкретност на събитията само чрез истинността на характерите, разделени от обкръжаващата материална среда, би ни довело до една опростена теза: "Обстоятелствата започват да служат в романтизма само за фон, за повод към самоцелни действия на героя, като точка за прилагане на неговите вътрешни творчески сили" /7, 57/. Очевидно е, че тези разсъждения са по повод на повествователните жанрове, където функциите на обстоятелствата не съвпадат с техните функции в драмата. Макар че чрез ремарките, поясняващи сценичното действие или ситуация, драматургът-романтик изнася много от обстоятелствата, той внася у героя някои душевни черти и нравствени характеристики, които според различната степен на универсалност спрямо душевния мир и съзнанието на другите герои могат да се превърнат в "духовни" обстоятелства или качества на характера. За нас е важното, че този процес се извършва главно под влияние на измененията в материалната среда. Горбунова отбелязва, че все пак драматичният конфликт влиза, и то най-напред, "това, което се конкретизира в сюжета като събития и постъпки" /4, 168/, а неговият дял не е малък в романтическата драма на Юго. Там има превес повествователното начало с детайлен подход към ситуациите и установяване на връзката в поведението на действащите лица.

За разлика от реалистичната драма процесът на преминаване на индивидуалните черти на героя в универсални доминанти за емоционалния и интелектуалния свят на другите герои не е централен, когато се създава драматично напрежение в романтическите драми на Виктор Юго. Най-често съставка на драматичното напрежение е сблъскването на тези индивидуал-

ни черти с изменящите се обстоятелства на материалния свят, получаващи ново въплъщение във внезапни обрати на интригата или в неочакваните постъпки на героите.

Много литературни историци, като се опират на психологическото правдоподобие - изискване на класицистичната естетика, преувеличават алогичността на внезапния обрат в чувствата на дон Карлос към доня Сол в момента, когато той е провъзгласен за император. Един герой с романтична душевност изменя на най-съкровеното - любовта, която досега го е тласкала към крайни, безразсъдни действия, достойни за последния разбойник. Неразбираемо си остава и премълчаването на истината у Лукреция Борджия в борбата с незаконородения ѝ скъп син Дженаро. В случая е поставено на изпитание майчиното чувство, което предизвиква криенето и отлагането. И в двата случая ние съдим героите изключително от гледище на индивидуалната им психика, без да си даваме сметка, доколко тези силни чувства са станали вече в странните си изменения съставки на обществената психика, която се ръководи в абсолютистичната държава от нравствените норми на краля и кралицата. Съсловната чест, която те проповядват пред своите поданици, задължава владетелите дори по отношение на интимния им живот. Преимуществовата пред обикновените хора, които дава кралската власт, се оказват илюзорни, особено на прехода, когато обществената отговорност изисква жертвата на някои лични стремежи. Титлата се оказва причина за вътрешното разпадане на душевния свят у човека, който живее с нравствените норми на нова обществена формация.

Върхът на отчуждението на човека от самия себе си под строгите изисквания на сана е Анжело - тиранът от Падуа, герой от едноименната драма на Виктор Юго. Този човек се е изнесъл изцяло в личното си поведение, за да действа като образец за другите, за да бъде пълно и достойно въплъщение на властта. Той става алогичен в чувствата си, тъй като над тях властвува страхът му от шпионите на Венецианската република. Анжело не обича жена си, но е постоянно разяждан от ревност към нея, тъй като неговият сан предполага добродетелен живот, предполага силна, единна личност. Влюбен в красивата Тисбе, тиранът се страхува от тази незаконна според социалните нравствени норми любов. Анжело е обречен да поддържа здрав обществен морален кодекс чрез своя личен

живот, да възпитава по този начин духовни и нравствени добродетели у своите поданици. Драмата у героя произтича от слабостта му да бъде етичен законодател в общество, спрямо което той изостава като нравствена личност. На тирана не достигат сили да овладее самия себе си.

В контраст с личността на краля, почти винаги отчужден от естественото чувство или някоя разумна добродетел, в драмите на Юго се явява човекът от народа. Докато кралят е представен от романтика Юго като пародийно отражение на владетеля от класицистичната трагедия, човекът от народа в неговия театър възплъщава вечните човешки добродетели като своя неизменна същност. Има ясно забележима тенденция към критика на установяващите се в обществото нови понятия за чувство, чест и достойнство, която се внася чрез реалистичното изобразяване на човека от народа като полюсно отчужден от тях. Чрез своя властнически произвол кралете в драмите на Юго въвеждат нещо ново в разбирането на чувството на дълга и честта, но неуверени в своята самота, те живеят двойствен живот, разединени като личности. Вината за мъчителната самота, в която те са изолирани от другите хора, е у самите тях и произтича от тяхната криворазбрана "напредничавост" като законодатели на нов нравствен кодекс, валиден за всички поданици, за цялото общество. При придворните аристократи откриваме същата сантиментална тъга по здравите човешки добродетели, от които те сами са лишили себе си и са изгубили своята индивидуалност сред нивелиращите светски условности.

В драмите на Юго у човека от народа отсъства безкритичното увлечение на аристократа по съсловната чест, по достойнството като амбиция или по любовта като авантюра. Източникът на неговата самота е постоянният страх от разединяването му като личност. Осмислени през неговото съзнание, безпринципността и произволът в поведението и чувствата стават постоянни, заплашителни обстоятелства, идващи от обезценения духовен живот на властващите. Драматургът Юго осъзнава безсмислието на крайната екзалтация и преклонение пред силната личност на един крал или кралица, макар че като романтик той изисква да се търси яркото, могъщото и характерното у героите. В театъра си романтиците отделят "подчертано внимание на живата, цялостна човешка личност,

на цялото и богатство както на интелектуалния, така и на емоционалния и свят" /8, 77/. Драматургът Юго намира такива личности само сред хората от народа. В предговора на драмата си "Мария Тюдор" той пише: "В присъствието на тълпата драматургичният автор чувства необходимостта да изкаже отговорността, която тежи върху него и да я приеме спокойно. Никога в своята работа той не губи нито за миг от полето на зрението си народа, когото театърът цивилизова, историята, която театърът обяснява, човешкото сърце, което театърът съветва." Според Юго именно чрез народа истинският драматург ще опознае "нещо по-велико от народа - човечеството". Върху основата на личността на човека, на обикновения представител на народния дух романтикът Юго ще изгражда своите драматични характери като "единство на всеобщите сили и на индивидуалното действие, на общото и на индивидуалното в художествената личност" /5, 325/.

В романтическия театър на Юго човекът от народа не противи на благородниците, на аристократите и краля само чрез пълното си себеотдаване на любовното чувство. В романтическите драми на този автор човекът от народа носи гордо своето достойнство и чест, усет за справедливост и принадлежност към нацията, отговорност като член на човешкия род. Именно чрез тази силно развита отговорност като представител на страдащото човечество героят на Юго е преди всичко защитник на вечните, неизменни за човека добродетели, а не само личност, фатално обречена на любовта, дори когато това красиво чувство е близо до съвършеното изживяване.

Ернани полага съдбовната клетва пред дон Руи, когато е обикновен човек от народа, а изпълнява своя дълг към честта си в момента, когато неговото благородническо звание е вече признато. Новият статут на потомствен благородник не променя връзката и отношенията на човека Ернани с аристократа Дон Руи, който в момента, когато е покровителствувал бандита като свой гост, е действувал от чисто човешки подбуди, а не от скрупули по отношение на родовата чест. Благородството е отпадна в кръвта на Дон Руи и той го доказва блестящо в сцената, когато развежда краля пред портретите на своите деди и прадеди. Титлата е станала неразривен елемент в нравствените норми на Дон Руи, пред когото разбойникът Ернани

полага клетвата, но като нетитулован човек. Разбойникът полага клетвата, за да спаси Доня Сол - цел на влюбен мъж, докато при нейното изпълнение целта се изпълва с ново съдържание - запазване на целостта на човека пред любимата. За истинския романтически герой целостта на човека се търси в любовта, която е спасение от отчуждението във всички посоки - отчуждението от себе си, от властващите в обществото, от хората изобщо. В драмите си Юго достига до нов етап на представяне на любовта: чрез съвършеното чувство изживяващият обогатява характера си, установява една невъзможна за буржоазното време цялост като личност едновременно високо нравствена и социално отговорна.

Макар че при романтизма индивидът се анализира в неговата самота, в изолираността му от другите хора, у Юго конкретната истина на характера, която кристализира чрез любовта, не го отклонява от по-нататъшно търсене на пълнота. Героят от народа, изобразяван в опозиция на аристократи и крале, зашишава по разнообразни начини своята принадлежност към страдащото човечество. Героят Трибуле достига до крайност в защитата си като "естествен" човек. На много места в драмата "Кралят се забавлява" драматичното в характера на този герой се внася чрез един "просвещенски" конфликт - сред обществото на фанатазирани в стремежа си за забавления и угодничество придворни аристократи един човек води постоянна борба в защита на "естествените" си чувства. Според Волков такава тенденция съществува в мисленето на всички романтици при изграждането на художествен характер. "При романтизма конкретно историческата истина на характера е само един от изразите на самоценността на отделната човешка личност. Романтизмът абсолютизира тази самоценност... Романтизмът се съединява с предшествуващото го изкуство от универсалистки тип" /7, 55/.

В романтическите драми на Юго ефектът често се търси чрез представянето на вечния човек, на човека с установен характер в съпоставка с бързо променящите се обстоятелства или обрати на действието. Двата лагера от положителни и отрицателни герои са също ясно обособени в конфликта по отношение на доброто и злото. Според теоретика Юго сред обърквашото разнообразие от характери у хората винаги се откриват два крайни постулата в душевния им свят. Това са бог и са-

таната - символи на нравственото добро и зло. В книгата си върху теория на драмата съветската изследвачка Горбунова отбелязва, че "верността на характерите сами на себе си, тяхната вътрешна отчетливост предопределя завръзката на конфликта и неговото разрешение" /4, 220/. Една от главните ударни добродетели в характера на драматургичния герой на Юго е неизменността, верността на едно здраво индивидуално "аз". Макар че в романтическите драми на френския писател любовното чувство е в основата на почти всички действия на героя и го тласка често до мисълта за самоубийство, за смъртта, то винаги е овладяно от верността на индивида към самия себе си.

В любовта си към кралицата Рюи Блас остава верен и неизменен по отношение на здравия си усет на човек от народа, който отхвърля смирението и покорството на лакей пред коварния му покровител дон Салуст. В съдбовния за неговата любов миг - разкриването на неговата истинска самоличност, героят няма да страда толкова, че е ограбен в чувството си, колкото ще се възмушава от безчестните интриги на врага си, от недостойните средства за борба, които приема един благородник, за да воюва с една жена. В характера на героите си романтикът Юго изтъква ефектно неспособността им да вървят срещу своя произход дори когато щастието е съвсем близо до тях. Любовта е споделена, когато компромисът с честта, с достойнството, със социалния ранг не е фатален за чистата им съвест в отношенията с любимата жена. От друга страна, драматургът Юго умело използва навсякъде тази вярност на героя на самия себе си съобразно специфичните изисквания на драматургичния жанр. В своите теоретически постановки Горбунова разглежда "определеността на характерите, които не се отказват от самите себе си и не изменят на своите цели" като "най-драматичната форма на тяхното разкриване" /4, 218/.

Психологическото правдоподобие в изграждането на характера е изоставено в драмите на Юго, за да се проследят замайващите приливи и отливи на чувството, което става единствена съдба на героите. Но когато любовта е споделена, облагородяваща, тя неизменно задвижва строгите морални стимули, които охраняват единството и целостта на личността. Ако във външните противоречия, които увличат героите, техният характер изстрадва полюсни трансформации, то във вът-

решните колизии романтическите герои са по-целенасочени, обусловени от динамиката на водещото чувство - създаващата уникалността на интимното "аз" любов.

Кралят на Испания дон Карлос от драмата "Ернани" се променя неочаквано, изведнъж в отношението си към своя съперник Ернани и към единствено желаната до този момент жена, доня Сол. Тук не ни занимава толкова внезапният обрат в поведението на героя, на влюбения крал, който щедро раздава милост и декларира бъдещото си благоволение към двамата влюбени, след като е получил всемогъщата титла "император", колкото подобие в поведението и изживяването между Ернани - избраник на доня Сол, и дон Карлос - невъздържан ухажъор на красивата девойка. И у двамата е налице естественият стремеж у мъжа да бъде единствен за жената - обект на чувството му, да бъде неповторим в изявата на своята искреност, да завладее любимата жена преди всичко чрез човешките си добродетели. Настроенията у двамата се пораждат от подобна гама изживявания - съмнения, ревност, упреци, макар че у всеки от тях се развихрят съвсем различни действия. Постоянно насочени, съсредоточени върху чувството, героите на романтическите драми изтъкват настойчиво все едни и същи черти на човешкия си характер, чрез които смятат, че доказват най-пълно истината за обичта си. Така "определеността на характерите" е едновременно източник на драматичното напрежение и схематизиране на това напрежение чрез противопоставянето на герои, които неусетно, по пътя на постоянството в чувството свеждат характера си до една все по-еднопланова изява, до патетичните, бедни откъм психологическо проникновение декларации.

Човешкият стремеж към щастие, към душевна доброта и красота, свързан в драмите на Юго със споделеното или несподелено любовно чувство, е изтъкван често като основна идея на тези творби. Тази идея се налага у възприемащия едновременно и чрез обстоятелствата, които детерминират характера. Ако противоречията вътре в характера се разрешават по-бързо, без голямо драматично напрежение, то противоречията между характера и обстоятелствата вместват повече планове, като се има пред вид, че отчуждението на героите-романтици от одушевената и неодушевената среда е полюсно.

Глобалният поглед на романтическия герой върху заобикалящите го обстоятелства създава у него впечатлението, че те

са много и бързо променливи, несигурни, дори враждебни на човека. Макар че се отделя от тях в своята независима, горда самота, романтическият герой не може в никой случай да се изолира напълно от тях. Те постоянно проникват в душевния му живот по най-невероятни пътища. Бочаров отбелязва зависимостта на героя от обстоятелствата, като я разглежда като жизнено необходима в литературата на романтизма: "Романтическият герой може да се противопостави на света в отрицателен акт - напускането, но на него не му достига положително съдържание, което той би могъл да противопостави на обществената необходимост, за да стане наистина свободен от нея" /5, 407/. За героите на драматурга Юго можем да кажем, че се изпълват с определено класово съзнание, но още са несигурни в пътищата на неговата изява на социалното поле.

Бихме допуснали сериозно обедняване на драматичното напрежение в театъра на романтизма, ако пренебрегнем многоподвижната връзка, която се установява в него между характеристиките и обстоятелствата. "Обстоятелствата на действието в драматичното произведение не остават и не могат да останат само външни по отношение на характера - предупреждава в своите теоретически разсъждения Горбунова. - Драматичната ситуация, даваща първоначалния тласък на външното и вътрешното действие, не би притежавала съкрушителната сила на психологическа ситуация, ако в самия характер не се съдържат качества, способни да откликнат именно на това външно въздействие" /4, 189/.

В драмите на романтика Юго героите, които са в най-динамичен и многостранен досег с обстоятелствата на действието, са хора от неблагоприятен произход. Героите от народа не са ограничени от условния етикет на поведение, който ръководи затворения салонен живот на аристократите. Липсата на благородническо звание в една среда, където потомствената титла е все още най-ярката емблема за човешко достойнство и чест, обосновава пълната свобода на тези герои, тяхната отчужденост от всякакви изкуствени обстоятелства. Ернани, Трибуле, Дидие и Рюи Блас носят ведрото, гордо съзнание на човещи извън обществото, които са силни в самотата си и богати като нравствени личности. Те имат напълно изградена индивидуалност, уверени са дотолкова в себе си, че си позволяват понякога да ръководят, да диктуват на обстоятелствата,

които са извън разумната мощ на заробения от експлоататорския социален строй човек.

Ернани участва напълно осъзнат в заговора срещу краля, срещу привилегирания човек, който ръководи съдбините на цяла Испания. Романтическият герой поема без дълги колебания отговорността на висш съдник над човека, който е в центъра на многоликия живот на обществото, срещу човека, който е станал символ на властта за целия народ. Със своята субективна истина за човека дон Карлос бандитът Ернани, човек извън обществото, се чувства господар пред жертвата си. Той изявява претенции да владее всички обстоятелства, които обуславят убийството, в съдбоносен за цялата нация момент. Чрез изобразяването на един освободен от феодалните съсловни предразсъдъци човек драматургът Юго достига много често до границите на внушаване на човешка мощ, при които един обикновен човек от народа дръзко изявява себе си като призван законодател на живота или смъртта на хора от властващата класа.

Шутът Трибуле е склонен постоянно да обобщава основните характеристики на човека от кралския двор, сред който той е принуден да живее. Близък приближен на краля, той вижда всички негови пороци, отвращава се вътре в себе си от начина му на живот, подхранва се със сладката надежда, че като шут може безкрайно да прикрива себе си и да си остава честен, добродетелен човек. В действието на драмата Юго проследява процеса на нравственото деградиране на този, който е бил открит за всички безумни авантюри на младия крал и гъвкаво се е приобщавал и по-късно приспособявал към неговите прищевки. Честният човек, потопен в ежедневните си унизителни задължения, се увлича, самозабравя се, става най-влиятелният уредник на разпътните подвизи на Франсоа I. Башата Трибуле организира грижливо обстоятелствата, стреми се да изгради ситуацията, в която кралят, похитител на честта на детето му, да бъде наказан с жестока смърт. В трескавите приготовления на отмъщението шутът е пренебрегнал дълбокото чувство на жената Бланш, любовта, чиста и искрена, у собствената му дъщеря. За да защити себе си като човек, шутът се е отчуждил съдбовно от човешкото, нарушил е деликатното равновесие между вътрешен и външен живот у себе си, изпуснал е в предвиденията личните си етични норми, които е внушил на своето дете. Всеобхватният поглед на романтическия герой върху све-

та, който го заобикаля най-непосредствено, не е включил моралните дадености на интимната му природа.

Рюи Блас е единственият изгнаник извън обществото в драмите на Юго, единственият герой от простолюдието, който успява да навлезе сред аристократическия двор, да стане член на висшия кралски съвет и да запази трудното съответствие между външно поведение и душевен живот. Вдъхновението на споделената любов у този герой се съчетава с разума на човек от народа, поставен в съвсем несвойствени обстоятелства - съветник в правителството на привилегированите по титла. Романтикът Юго представя като странен не чужденец, навлязъл чрез любовта си към кралицата в държавните дела на Испания, а начина на живот и мислене на хората от кралския съвет - враждебни "духовни" обстоятелства. За нас стават непонятни съветниците, пред които Рюи Блас се застъпва за правата на обеднелия испански народ, за честта на родината, ограбвана от алчни феодали. Героят от народа владее себе си уверено сред враждебните "духовни" обстоятелства, припомня на смаяните аристократи ужасите и икономическата разруха, които причиняват постоянните войни на краля. Откритостта и честността, които са залегнали дълбоко в характера на човека от народа, позволяват на драматурга-романтик да въвежда ефектни контрастни обстоятелства.

Контрастът при съчетаването на обстоятелствата помежду им и спрямо драматургичния характер внася развиженост в драмите. Зрителят усеща тези обстоятелства като одухотворена еманация на една съзнателна воля да се представят правдиво социалните противоречия.

Драматичните обстоятелства в театъра на Юго достигат до една крайна фаза, при която героите приемат характери с функция на обстоятелства спрямо основното действие. Пренебрегнатият в любовата си рицар-благородник дон Руи и обиденият в аристократическото си достойнство дон Салуст ще владеят като могъщи демони съдбите на хората, изпаднали в зависимост от тях. Те притежават най-пълното и цялостно виждане за подредбата на обстоятелствата между драматичните герои, което им помага да ги владеят успешно до известен момент.

Дон Руи е построен като характер върху две противоречиви страсти - аристократичната "рицарска" любов и егоистична-

та ревност на мъжа-притежател, които обосновават различните му предумишлени реакции спрямо обстоятелствата. Когато любовта му е отхвърлена, неговата ревност му дава дяволската мощ да си служи като тиранин със съдбите на другите, да ги поставя сред трудно разрешим комплекс от обстоятелства. Свободният в екзалтацията на любовното чувство човек се приземява и неговите благородни постъпки деградират до себелюбивото съзнание за надмощие над съперника. Аристократът с потомствена титла, рицарят дон Руи достига до унизяващи естествената човешка природа егоистични прояви на буржоа-собственик. За драматурга Юго стойността на този характер не е толкова във вътрешните му противоречия, а в начина му на приспособяване към новите обстоятелства, към новата буржоазна психика.

Този герой се изпразва до такава степен от човешки многопланов характер, че Ернани отива на смърт не заради човека дон Руи, пред когото е положил честната си клетва, а заради собствения си нравствен принцип, който е основата на личността му в любовните отношения с доня Сол. Героят дон Руи се превръща в персонифицирано обстоятелство. В тази метаморфоза може да се търси презрението на романтика Юго към буржоазния, утилитарен в отношенията си с хората човек, който се стреми да стане пълновластен господар над живота на другите, като кокетира с техните остарели понятия за чест и достойнство.

Героят Дон Салуст от "Рюи Блас" организира театър в драмата, дърпа нишките на най-интимните пориви в душата на своя слуга. Пренебрегнатият благородник отмъщава на кралицата на Испания, като подхвърля чрез хитра интрига чистото и искрено чувство на един всеотдайно влюбен мъж. Като характер Дон Салуст е напълно отчужден от любовта като чувство, в което се изправят един срещу друг двама човеци и съизмерват личните си етични принципи. За аристократа чувството на честния плебей може да служи само в интрига, за удобно подреждане на обстоятелствата в собствена полза. Дон Салуст е персонификация на един изобретателен ум, който плоди обстоятелства, съчетава съдби, руши чувства само за да наложи своето могъщество. Изграждането на този характер в драмата на Юго е обусловено в най-висока степен от нуждите на интригата. Индивидуалните качества на човека Салуст се изявяват най-

вече при антитезното му съпоставяне с представителя на природния благороден разум - лакея Рюи Блас. Влюбеният в кралицата Рюи Блас не се побира като характер в границите на строго личното чувство. В обкръжението на алчните грандове и високомерни съветници обикновеният, онеправдан човек осъзнава принадлежността си към трудовия испански народ. Достигнал до материално благоденствие и до пълното щастие с любимата, Рюи Блас защитава твърдо честта на родината си, приема като своя съдбата на народа и неочаквано за "покровителя" си Дон Салуст излиза от схемата на леснопредвидимите за зрителя ентими романтически мелодраматични обстоятелства, в които обикновено протича безумната обич на безправен плебей към жена от аристократически произход.

Обикновен аранжъор на обстоятелства за лична изгода, буржоазният аристократ все още няма при Юго дяволската прозорливост на Мефистофел спрямо чувството на друг човек, което в случая прераства в идея, засягаща пълно и дълбоко личността. Еднолинейността в отношенията на Дон Салуст към слугата, към простосмъртният човек без титла при един писател с романтически тип художествено мислене е косвено изобличение на самоувереността и тъпото спокойствие на аристократите в отношенията им с народа. Една от често повтаряните слабости по повод начина на изграждане на характера в драмите на романтика Юго - едностранчивостта-служи за изява на социалната критика спрямо един остарял съсловен феодален строй.

В тези два случая едноплановостта на характера спрямо останалите характерни в драмата има строго определени от романтика Юго реалистични художествени функции. Ролята на съдбата в тези две романтически драми се поема от един човек, който принадлежи към класата на потомствените аристократи. Силно развитата субективност у драматурга-романтик се насочва към пародийното представяне на могъщите феодални в абсолютистичното общество. Авторът се чувства задължен да покаже на сцената едно свое подобие, един човек със свръхестествена мощ, който организира живота на другите хора и предвижда дори онези обстоятелства, които са най-неустойчиви, свързани с най-интимните изживявания на личността. Драматургът поставя на един персонаж свръхзадача, чрез която предварително го обрича на неуспех, но именно в този неуспех се ражда изненадата за зрителя - пробив в обстоятелствата

или неочакван обрат в действието. Дон Руи и Дон Салуст развиват съдбата на своите "подчинени" герои по повествователна схема, близка до романната. По отношение на тези герои те стават просто създатели на обстоятелства. В кризисната ситуация те се превръщат във върховно, съдбовно обстоятелство чрез изискванията, в които те залагат цялата си личност. Както авторите на популярните романтически любовни романи, те подготвят една илюзия у влюбените герои, но когато съзнателно поискат да я разрушат, попадат в обстоятелства, които ги превишават или се изплъзват от техния усет към съвременната им социална психика.

Като се изхожда от тези наблюдения, може да се даде право на Морис Сурио, който в своята "История на романтизма във Франция" пише по повод на драмата "Рюи Блас": "Към тази творба, която съдържа вече два жанра, ако не противоположни, то поне трудни за съединяване - драмата и лириката, към които Юго прибавя и трети - романа с интересите, свойствени за него. Неговият герой Рюи Блас не идва от реалността, а от романа. Той е един от потомците на Айвънхоу" /15,208/. За нас този герой е дотолкова романен, доколкото е свързан с коварния замисъл на управляващия го отмъстител за своята чест Дон Салуст. По отношение на другите обстоятелства в действието той си остава драматургичен персонаж. Важно място в изграждането му като характер в драмата играят внезапността в решенията и бързата промяна в поведението му.

В романтическите драми на Юго специфичната за жанра изненада се внася освен чрез обрат в обстоятелствата и чрез неочаквана изява на характера на главния герой. Драматургът-романтик търси да предаде в изграждането на характера психологически правдоподобната личност, като внася случайността в художествената измислица. Нас няма да ни интересува проблема, доколко обстоятелствата, които довеждат случайността, са свързани със събитийния ред, обуславящ конфликта в драмата, и в каква степен личната етика на засегнатия от случайността персонаж ще се уплътни след въвеждането ѝ. Човекът в романтическата драма е претоварен от действия, които трябва според теоретика Юго да илюстрират най-убедително една художествена теза. Психологическото правдоподобие може да се търси в тяхното алогично комбиниране, чийто краен ефект е случайността като мотив за някоя временна черта в характера на героя.

В началото на драмата "Ернани" като случаен факт може да се вземе срещата между разбойника и краля - съперници и любовта на Доня Сол, макар че тук случайността няма особен драматически ефект. Тя се свързва логично с непостоянната авантюристична природа на любовното чувство в разбирането на преситения крал. Избирането на Дон Карлос за "Император" е вече представено като наистина дело на случая, но той е в тясна връзка с раждането на драматичното напрежение: заговорниците внасят в съзнанието на възприемащия зрител или читател съмнения относно достойнствата на краля, а и самият Дон Карлос не крие неувереността си. След приемането на новата титла, която той счита за висше благоволение, владетелят се отнася с учудващо спрямо досегашното му поведение снизхождение към съзаклятниците. Неочакваната промяна тук трябва да породи драматичен ефект със социално-критически подтекст. В случая драматургът Юго следва точно собствените си тези от Предговора, където реагира неведнъж на бързата идентификация между благородническото звание и индивидуалния нравствен кодекс на личността, художествено представена в класицистичната трагедия. Кралят се променя полюсно по характер в новите обстоятелства. Дон Карлос допуска толкова алогични изяви в любовта си към доня Сол, че случайността постепенно се асоциира в неблагоприятна посока с най-висшата титла във феодалното общество, с "класицистичния" мит за богоизбраността на първия аристократ в държавата.

В драмата "Кралят се забавлява" случайността два пъти се вмква грубо в живота на шута Трибуле, обрекъл се чрез длъжността си на покварата и разврата, които властвуват в двора на Франсоа I, за да спаси вярата на чистия, неопорочен от съсловния кодекс и естествен в чувството си човек - дъщеря му Бланш.

Башата Трибуле пази равниво своите нравствени идеали на човек от народа чрез трудното двойствено съществуване и чрез изкуственото уединяване на Бланш от света, в който той е принуден да живее. Чистата в нравите и чувствата си дъщеря е единствената сила за раздвоения, но добър по природа и чувствителен по душа Трибуле. Мощта на характера му се събира в една илюзия, която героят сам си внушава: човек може да живее активно сред един свят, да приема условностите на делничния живот, без да ангажира цялостната си нравствена личност - дълбокото си истинско "аз". Романтическият ге-

рой е винаги съпричастен с крайностите. От една страна, Трибуле служи на безсъвестния разврат в кралския двор, от друга, той се опитва да впримчи целия живот на любимата си дъщеря в неизменната според него логика на синовното чувство в семейната чест. Любовта на Бланш към Франсоа I възниква при странни обстоятелства, които подхранват най-чисти илюзии у девойката. Случайността съпътствува раждането на чувството, поражда естествени трепети в откритата, чувствителна душа на деойката. Драматургът Юго не само въвежда контраста в съпоставянето на емоционалните светове на двамата влюбени. Той налага допълнителната антитеза в съзнанието на възприемащия между възвишените романтични идеали на естествения човек и жестоката логика на живота, който заробва чрез несправедливостите на социалната система.

Подобно на Шекспир в неговите "велики трагедии" романтикът Юго ще представи по жесток начин човека, изменил на истинската си природа, запазена чрез бащинското чувство. Добрият човек Трибуле се увлича фатално в обществено наложената му роля, въвежда авантюрната любов като единствена форма за общуване между мъжа и жената в кралския двор. Силен в личната му морална присъда, шутът подготвя внимателно убийството на господаря си като морален престъпник. Трибуле е рядък пример за характер в романтичския театър на Юго, у когото няма дълги колебания между замисъл и действие. Човекът от народа владее по-пълно съществуването си, насочва по-разумно жизнената си съзидателна стихия от аристократите дон Руи и дон Салуст. Ако случайността - погрешното убийство на собствената му дъщеря - се обръща срещу Трибуле, то е по-скоро за да се отрекат крайностите в изявата на бащинското чувство, а не да се унищожи, да се подиграе шутът, човек от народа, който съперничи на всемогъщия крал - типична ситуация за мелодрамата. Случайността в края на романтичeskата драма "Кралят се забавлява" е ефектна форма за транспониране на безумния стремеж у човека да запази чрез друг човек здравата си естествена природа в един свят, където вече властвуват егоистичната наслада и гонитбата на удоволствия за сметка на другите. През цялата драма изстрадалият баща Трибуле възхвалява чистотата и добродетелта на жената Бланш като осъществена вече проекция в сегашния му живот на неговото изгубено, високо нравствено "аз", което е обсаде-

но от всеобщата девалвация на морални ценности през времето на Реставрацията.

Илюзията на създателя на обстоятелства е жестоко развенчана в тази драма. Аранжорът на ситуации за другите сам навлиза неусетно в тях, заробва се при изкуственото им създаване с ограничените си сили. Трибуле се отчуждава от истинската любов в процеса на натрупване на духовна атмосфера за авантюрна любов. Героят на Юго приема да бъде причастен към новите социално-психологически обстоятелства само за да може да запази чрез бащиното си чувство един високо нравствен човек. Това увлечение му попречва да бъде логичен в проследяването на зародилото се любовно чувство у жената Бланш към младия крал. Трагичната случайност в драмата не произлиза от грешки на рационалния анализ у героя-аранжор на обстоятелства, а от неочаквана, изненадваща само него изява на неговото второ по-етично "аз" - дъщерята Бланш.

Тримата герои, които разполагат със съдбата на хора в някаква дълбока социална зависимост от тях - дон Руи, дон Салуст, шутът Трибуле, - носят уверено претенцията, че познават много добре характера на човека. Те внасят в романтическите драми на Юго увереност, типична за класицистичните герои, които са известни със своя съвършен психологически усет към изживяванията на най-близките им хора. Чрез героите-аранжори на обстоятелства теоретикът на романтическата драма във Франция внушава на човека от експлоататорските общества, че стремежът му да създава обстоятелства, общовалидни за всички, да овладява всички аспекти на човешкия характер е абсурден. В подвластните на тези могъщи законодатели на човешки отношения герои характерът придобива еруптивно нова изява при малко по-раздвижени обстоятелства. Тази привидно случайна изява на някакво ново чувство или нравствен принцип е достатъчна за романтика Юго, за да обоснове пълнотата на човешки характер у драматургичните си герои, за да се противопоставят те достойно на строгата, рационално анализирана човешка пълнота у героя на класицистичната трагедия.

Героят-аранжор на обстоятелства клони неминуемо към схема за човек в театъра на Виктор Юго. В неговото съзнание е развит по-силно усетът към външната, материална страна на протичане на проектираното действие. Драматургът Юго разви-

ва подробно, чрез много детайли в ремарките замислите на аранжъора и чрез един почти повествователен маниер защитава психологическата пълнота в характера на този тип герой, макар че по зрелостта си като нравствена личност той да се оказва в повечето случаи ограничен от съсловната си принадлежност, което поражда силен драматически ефект с критическа насоченост спрямо конкретната исторически социална система - феодално-абсолютистичната обществена формация.

Основоположникът на романтическата художествена естетика в теорията на драмата във Франция също се насочва към критика на аристократическите звания и привилегии, които според драматурзите-класицисти изграждали и нравственото достойнство на личността. Чрез образа на дон Руи драматургът Юго пародира остарялото понятие за феодална чест у потомствения аристократ. Сцената, в която Дон Руи предоставя на краля като най-висш довод галерията от портрети на славните си деди и прадеди, освен че насочва драматичното напрежение към съдбата на скрития Ернани, носи определен комически подтекст: един благородник доказва нравствените принципи на живота си чрез добродетелите на известни, но вече мъртви аристократи. В родовата и феодална чест, които през XVII век са били светини за аристократа, верен поданик на краля, Юго въвежда зловещия образ на смъртта. Завещана в наследство от славни аристократи, рицарската чест на Дон Руи ще посее сцената в края на драмата с трупове на мъченици на родовия дълг и благородническото достойнство. Застаряващият, но още жизнен аристократ защитава нравствени принципи, които в контекста на новата социална психика са вече отрицание на живота. Любовното чувство у този герой не се изгражда върху някаква динамична жизнена ситуация, върху взаимно емоционално привличане, а само върху един отживял в съзнанието на буржоата принцип - съсловния принцип за родовата чест.

Ревността на Дон Руи е едновременно ревност на застаряващия мъж към младостта и убийственото отчаяние на човека; непроникнал до едно естествено разбиране на чувството извън светските условности. Драматургът Юго ни внушава постоянно и по различни начини, че чувството между Ернани и доня Сол, което е взаимно споделяно, изживяно непосредствено, може да се съпротивява на всякаква външна неемоционална принуда - краля с неговата неограничена власт и "рицаря" дон Руи с остарелите му понятия за чест и достойнство.

Обиденият аристократ Дон Салуст отмъщава на кралицата в драмата "Рюи Блас", като руши преди всичко достойнството ѝ на благородничка, като я унижава чрез коварна атака по отношение на достопочтената ѝ титла. Влюбената жена се освобождава от ограничаващите нравствени норми на своето съсловие, в което човек е затворен, изолиран от истинското всеотдайно изживяване на чувството. Кралицата изпада в комична ситуация да проси позволение, за да погледне през прозореца на стаята си свободните хора навън. Строгата придворна дуеня съблюдава най-педантично дворцовите обичаи - кралицата не трябва да се появява пред хора от простолюдието. Драматургът Юго придава романтически патос на изживяванията на кралицата, без да ги анализира в дълбочина. Достатъчно е само да ги постави в контекста на изкуствените условни маниери и обичаи на живота в кралския двор. Зрителят вярва повече на любовния плам, който изгаря душата на слугата Рюи Блас, отколкото на тъжните въздишки на затворената под смешно педантичен надзор кралица. Любовното чувство засяга из основи цялата личност на Рюи Блас, подтиква го непрестанно да осмисля отново човешката си чест и достойнството си на човек от народа.

В драмата "Рюи Блас" героят-аранжор на обстоятелства, аристократът Дон Салуст, е още отначало извън странните обстоятелства, които съпътствуват раждането на чувството между слугата и кралицата. Белязан от своето ограничено кастово мислене, той е зает изключително с грижата да изравни съсловното положение на своите жертви за сметка на кралицата. Дон Салуст приема за свой враг жената с титлата, а не влюбената жена, взема за съучастник покорния си слуга, а не човека, който осъзнава честта си на самоценна личност чрез споделената любов. Аристократът изпада в твърде обикновената за мелодрамата унизителна ситуация, при която амбицираният отмъстител изпуска интимните човешки отношения от своите коварни сметки. Народният поет Юго не се задоволява да изравни благородника с простосмъртния, а със средствата на гротеската жестоко го унижава, лишава го от всякакъв усет към поетичните човешки чувства. Подобно на дон Руй дон Салуст е здраво вкопчен преди смъртта в един остарял, вече абсурден рицарски кодекс: уплашеният за живота си аристократ изисква традиционния дуел, за да защити себе си

от справедливо разгневения човек от народа Рюи Блас. В тази ситуация, след като Дон Салуст е ограбил без всякакви церемонии чувството на влюбения Рюи Блас, тази молба може да предизвика само тържествуващ присмех над остарелите феодални традиции у зрителя.

Комичната гротеска в драмите на романтика Юго се явява не само в изграждането на отделния характер, но и в съчетаването му с невероятни, абсурдни обстоятелства. Абсурдността на обстоятелствата в романтическата драма се внася най-често чрез смъртта, която тук не води до разведряващото прозрение върху дълбоката нравствена същност на разделящия се с живота човек, както е в драмите на екзистенциалистите, а до фаталното задълбочаване на заблудата в съзнанието на героя. Оттам смъртта подчертава и уголемява в романтическата драма комичния ефект за сметка на конкретния, индивидуалния характер и подсилва трагическото изживяване у зрителя по повод изкривените нравствени стойности, с които се е изпълнил в опита си същият характер. Смъртта като крайно, ударно обстоятелство в драматургичния конфликт при Юго е олекотена, обезценена. Драматургът просто наказва чрез нея хората, които са изостанали в мисленето и чувствуването си спрямо съвременната социална психика, и ни приканва към размисъл пред техните трупове по повод на основните човешки добродетели. Условността на сценичната смърт е естествено предизвикана по този начин в съзнанието на възприемащия зрител, който не я изживява само във връзка с отделната, засегната пряко от обстоятелствата личност.

Строгото подреждане на обстоятелствата, довеждащи смъртта на героя, също е следствие от въвеждането на гротеската, но със сериозен подтекст. Силно развитият у романтическия герой нагон към лично щастие обуславя неговия стремеж да извежда винаги замислите си докрай, особено когато те са защита на собствената му личност. Ернани и Трибуле са готови да убият краля, когато той се намесва грубо в личната им човешка съдба и изявява дръзки несправедливи претенции към жената, която е обект на най-чистите им чувства. Гротеската се явява и при съчетаването на най-фина нежна душевност у влюбения мъж и грижлив баща с жестоката и хладна пресметливост по повод на убийството. Ако на Дон Рюи и на Дон Салуст ролята на съдба приляга естествено на характера им, на

техните протиеестествени амбиции, то спрямо дълбоката същност на характерите на Ернани и Трибуле тази същата роля е несъответна. Драматургът използва умело това несъответствие за целите на гротесковия ефект със сериозен подтекст.

Когато бандитът Ернани е вече определен за отмъстител на краля, идва неочакваният обрат в чувствата на дон Карлос, вече провъзгласен официално за "Император". Неуспялото убийство не носи принизяващия смисъл на ефективна декларация у влюбения мъж Ернани, с който той евтино възвеличава чувството си. Новите странни, неочаквано подредили се обстоятелства не разрушават логиката на човешкия характер у героя. Той си възвръща благородническата титла и съсловната чест. Чрез самоубийството си в края на драмата Ернани доказва на зрителя, че той е човек с високи нравствени принципи, който никога не се води от слепия случай. Едно анулирано по странен обрат в обстоятелствата убийство е доказано психологически убедително чрез осъщественото самоубийство на един доблестен и честен човек, който е способен да се жертвува в момента, когато е постигнал единственото си мечтано щастие.

Скептичният зрител трудно приема изявленията на шута Трибуле, който подготвя убийството на краля, озлочестил дъщеря му. Неуспялото убийство в случая доказва неестественото досегашно отношение на бащата към дъщерята. Трибуле е задържал съзнателно "естествените" чувства и преживявания у жената Бланш. Фактическото убийство на Бланш е естествен завършек на постоянното подтискане на младежките емоции и жизненост, което влюбеният в неопорочената красота Трибуле провежда съзнателно над затворената от света девойка. В случая гротесковото съвпадение между съзнателния замисъл на нежно обичащия баща за убийството на краля и смъртта на собствената му дъщеря има сериозен трагически подтекст. Нагласените обстоятелства разрушават художествената илюзия, но подкрепят убедително нравствената теза, по-важната за драматурга-романтик: истинската любов е силно, всепоглъщащо изживяване, което не може да бъде възпрено, изкоренено от чужда, външно натрапена воля.

Изкуствеността в подреждането на обстоятелствата е особено натрапчива за зрителя в драмата на Юго "Рюи Блас". Може би това идва от факта, че героят-аранжьор на обстоятелства в нея приема напълно функцията си на създател на теа-

тър в театъра на испанския двор. Явява се сценично представен продължител на намеренията на самия автор. Юго е дал повод да си мислим днес при четенето на драмата, че той е осъзнал навреме грешката си. За да отклони зрителя от това брутално, предумишлено и неинтересно сплитане на обстоятелства, което намалява драматичното напрежение, драматургът Юго въвежда в пиесата едно цяло действие /IV/, странично за развитието на централната интрига. В него героят дон Сезар попада съвсем случайно сред обстоятелства, които са му напълно чужди, и изминава дълъг път, за да ги овладее. Четвъртото действие в "Рюи Блас" е в същност начало на нова драма, чужда за основното драматично действие, едно съвсем открито нарушаване на класицистичното единство за действие, което трябва да прикрие оголената условност в подреждането на обстоятелствата.

На базата на проведените анализи стигаме до парадоксалното заключение, че романтическите драми на Виктор Юго нарушават открито и предизвикателно само външните, формалните изисквания на класицистичната поетика в театъра - трите единства, но могъществото на моралната теза от класицистичните трагедии си остава, макар че тя често е затрупана под изобилието от ефектни действия и неочаквани, на пръв поглед алогични обрати в съдбата на героите. Динамичните обстоятелства, които външно се противопоставят на преобладаващата статичност в атмосферата на класицистичната трагедия, създават в същност един по-достовверен материален контекст. Чрез романтическите си драми Виктор Юго реагира привидно напълно отрицателно на класицистичната нормативна естетика на Боало. Той въвежда едновременно един от най-важните компоненти в реалистичната художествена естетика - вярност на детайлите. Обширните обстоятелствени ремарки, дългите преизказвания или илюстрации на действия през словото извън диалога в драмата показват не само тясната ѝ връзка с господстващия при романтизма романен жанр - тезата на Сурино и сродна с неговата еволюция през 30-те години на XIX век към по-предметно и обстоятелствено представяне на описваните събития. В първите реалистични романи на Балзак от тези години уводните дълги обстоятелствени описания на обкръжението - хора и вещи - заемат голямо и важно място в човешката трагедия, към която се насочва романистът.

В изграждането на драматургичните характери при Юго ние откриваме господстващата тенденция в романа на романтизма да се поделят моралните качества на героите на добри и лоши съобразно с тяхната съсловна принадлежност и мястото им в класовата йерархия на феодалното общество. В характера на човека от народа - човекът без аристократическа титла в театъра на Юго - постоянно присъствува оценка в антитеза на човека с благороднически произход - аристократ, който постепенно се развива чрез своите амбиции към мисленето на прос-тосмъртния практичен буржоа. В много случаи драматичното напрежение се ражда от колебанието пред обществения ценз, което е представено като дълбоко засягащо нравствения човек. В нравствените принципи, които защитава човекът от народа, влизат поведението и отношението, които проявяват към тях хората от властващата класа.

Романтически герои по начин на изживяване и мислене, хората от народа в драмите на Виктор Юго имат определено реалистично, разсъдъчно отношение към безнравствените аристократи и безотговорните тирани. Демократичният принцип в отношенията между хората е представен чрез тези драматургични характери в процес на активно изграждане. При Юго все още в романтическите му драми характерите на отрицателните герои са еднопланово развити. Това пренебрегване на душевната им пълнота е проведено у драматурга-романтик като своеобразна критическа тенденция спрямо социалната атмосфера, породила техните индивидуални нравствени недостатъци и пороци. Когато изгражда характерите на своите романтически герои, драматургът Юго ни представя кълновете на социално-критическо мислене в субективното съзнание на човека, който се оформя сред едно общество на полюсни политически тенденции, които са във временен несигурен компромис - френското общество през епохата на Реставрацията.

ИЗПОЛЗУВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Натев, Атанас, Драматично и драматургично, Н И, 1967 г.
2. Панова, Снежина, Теория на драмата, С., Н И, 1973 г.
3. История французской литературы, АН СССР, т. II, 1956 г., ст. "Виктор Гюго до революции" - ЕВНИНА, Е.М.
4. Горбунова, Екатерина, Вопросы теории реалистической драмы, М., Сов. писатель, 1963 г.
5. Теория литературы, АН СССР, т. II, 1962 г., ст. "Характеры и обстоятельства" - БОЧАРОВ, С.Г., ст. "Развитие образного сознания в литературе" - ГАЧЕВ, Г.Д.
6. Берковский, Н.Я., Романтизм в Германии, Ленинград, 1973 г.
7. Проблемы романтизма, сборник, Москва, 1971 г., ст. "Романтизм как творческий метод" - ВОЛКОВ, И.Ф.
8. Карягин, А.А., Драма как эстетическая проблема, М., 1971 г.
9. Обломиевский, Д., Французский романтизм, М., Гослитиздат, 1947 г.
10. Холодов, Композиция драмы, Москва, 1957 г.

На френски език:

11. Barrere, J.-B. Victor Hugo, Paris, Hatier, 1967.
12. Chanine, Samia, La Dramaturgie de Victor Hugo (1816-1843), Paris, Nizet, 1965.
13. Ginestier, Paul, Le Théâtre contemporain dans le monde, Paris, P U F, 1961.
14. Souriau, E., Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950.
15. Souriau, M. Histoire du Romantisme en France, Paris, 1927.
16. Ubersfeld, Anne, Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, Paris, José Corti, 1974.

ХАРАКТЕРЫ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА В РОМАНТИЧЕСКИХ ДРАМАХ ВИКТОРА ГЮГО

Гено Генюв

Резюме

По общему мнению исследователей романтического театра Виктора Гюго герои в его драмах раскрыты как односторонние характеры, а обстоятельства являются неподвижным фоном действия, устанавливающим случайно или строгим тезисом связь с драматическими характерами. Эти безапелляционные взгляды происходят из смешения двух принципов анализа - классического и реалистического в театральной эстетике, также из отсутствия точной дефиниции жанра "драмы" у романтиков.

В настоящем исследовании доказывается, что герои романтической драмы Гюго обусловлены не только материальными обстоятельствами, но также в довольно большой степени "этическими обстоятельствами": человеческое достоинство, личная честь, родительский долг, долг к любимому человеку и т.д. С другой стороны, герои, задуманные как характеры в одном плане, являются дополнительными сознательными аранжёрами обстоятельств. Третий тип обстоятельства введен в драмах Гюго чисто повествовательным способом как в реалистическом романе.

В процессе создания драматического характера Гюго руководится реалистическим принципом сословной принадлежности, хотя он ищет все таки контраст в сферу нравственных качеств. Для исследователя романтической драмы Гюго представляет интерес появление общественного ценза в драматических рассуждениях человека из народа. Если в манере чувствования и переживания характер этого человека создан романтическим художественным способом, то в изображении людей из аристократии мы замечаем реакции героя реалистической драмы.

Настоящее исследование приводит нас к заключению: характеры и обстоятельства в романтических драмах Виктора Гюго изображены в процессе развития своих функций при создании драматического эффекта одновременно по направлению к реалистическому роману и к социальной драме.

CARACTERES ET CIRCONSTANCES DANS LES DRAMES
ROMANTIQUES DE V. HUGO

Guéno Guénov

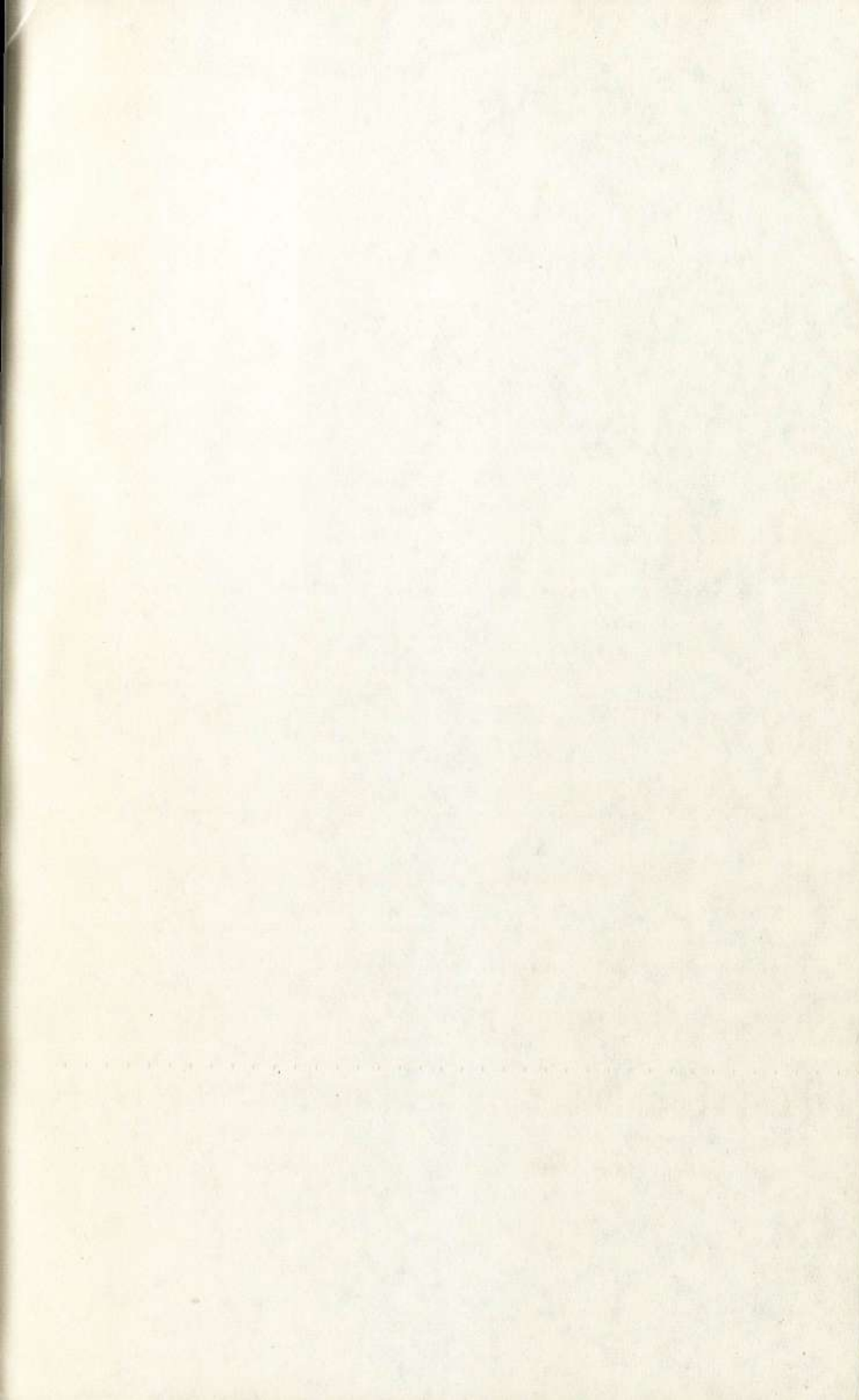
Résumé

La thèse générale, la plus répandue parmi les critiques du théâtre romantique de Victor Hugo, veut que ses personnages soient toujours à caractère unilatéral, que les circonstances dramatiques ne soient qu'une toile de fond immobile, liée accidentellement ou en partant d'une thèse rigoureuse aux caractères. Ces allégations sans appel proviennent d'une interférence de deux esthétiques théâtrales, classique et réaliste, dans l'analyse des drames, et, d'autre part, de l'absence d'une définition établie du genre "drame" chez les romantiques.

L'étude présentée ici s'assigne pour tâche de prouver que les héros du drame romantique de Hugo ne sont pas déterminés uniquement par les circonstances matérielles de l'action mais aussi, dans un large degré par les "circonstances éthiques" - dignité humaine, honneur personnel, devoir envers la famille, responsabilité envers celui qu'on aime, etc. D'autre part, les héros à caractère unilatéral remplissent souvent la fonction d'arrangeurs de circonstances". Enfin, un troisième type de circonstances sont introduites dans les drames d'une manière purement narrative qu'on peut voir plus tard dans le roman réaliste.

Dans le développement des caractères du drame, Hugo, auteur romantique, se laisse guider par un principe réaliste - l'appartenance de classe, malgré que le contraste entre les représentants des différents groupes sociaux soit établi à la base des qualités de l'âme. L'introduction de la conscience sociale dans les réflexions dramatiques de l'homme du peuple est un fait nouveau dans le théâtre romantique. Si, dans la manière de sentir et de souffrir les injustices de la vie, ce personnage est construit par le dramaturge d'après la mode romantique il est déjà par ses réactions tournées vers le clan des possesseurs un héros à la hauteur du personnage du drame réaliste.

L'analyse des trois drames romantiques de Hugo nous amène à la conclusion: les circonstances et les caractères dramatiques y sont en train de développer en même temps leurs fonctions dans l'élaboration de l'effet dramatique dans deux directions - vers le roman réaliste et vers le drame réaliste.



Цена 2,01 лв.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PHYSICS DEPARTMENT
5720 S. UNIVERSITY AVE.
CHICAGO, ILL. 60637
TEL: 773-936-3700
WWW.PHYSICS.UCHICAGO.EDU