

PLANÓ
JUL 87
7.15, № 1

ТА 118
Т 87

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
·КИРИЛ
И МЕТОДИЙ·

1978 - 79 г.

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

ГОДИНА 1980



ТОМ XV КН. 1

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

TOME XV, LIVRE 1
FACULTE PHILOLOGIQUE
ANNEE 1980

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
·КИРИЛ
И МЕТОДИЙ·

ТОМ XV, КНИГА I
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
ГОДИНА 1980

(80/80)

Редакционна колегия

Доц. Никола Георгиев Николов, доц. Михаил Михайлов,
гл. ас. Страхил Попов — секретар

Технически редактор Емилия Василева
Коректор Стойка Радойчева

Дадена за набор на 15. II. 1980 г. Подписана за печат на 25. VI. 1980 г.
Излязла от печат на 30. VI. 1980 г. Литературна група III. 8.
Печатни коли 15,25. Издателски коли 15,25. Условно издателски коли 14,11.
Издателски № 24 754. Формат 60/90/16. Тираж 530. Цена 1,82 лв.

9535323411
Код 02 5062—14—80

ДИ „Наука и изкуство“ — София
ДП „Д. Найденов“ — В. Търново

Великотърновски университет „Кирил и Методий“
с/о Jusautor, Sofia 1980

82(05)

11430/1980

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА

В. ТЪРНОВО ДП

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>Маргарита Каназирска</i> КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА В ЕСТЕТИКАТА НА ЛЕОНИД ЛЕОНОВ	7
<i>Михаил Михайлов</i> БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ НА „СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“	43
<i>Максимилиан Якубиец</i> ЗА РОЛЯТА И ЗНАЧЕНИЕТО НА ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИЯ АНА- ЛИЗ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ЛИТЕРАТУРА В УНИВЕРСИТЕТА — ИЛЮСТРИРАН ЧРЕЗ РОМАНА „ВЕРНОПОДАНИКЪТ“ ОТ ХАЙН- РИХ МАН	67
<i>Георги Попов</i> ВОЕННИТЕ РАЗКАЗИ НА МОРИС ДРЮОН	89
<i>Любен Бумбалов</i> ТАЛАНТЛИВ ХУДОЖНИК И ПСИХОЛОГ НА СЪВРЕМЕНОТО БЪЛГАРСКО СЕЛО	103
<i>Димитър Кенанов</i> ЗА ЛИТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ И СТИЛНО-КОМПОЗИЦИОН- НИТЕ ПРИНЦИПИ НА ЕВТИМИЙ ТЪРНОВСКИ	149
<i>Лорина Тодорова</i> КОМПОЗИЦИОННИ И СТИЛОВИ ОСОБЕНОСТИ В ПОСЛЕДНИТЕ НОВЕЛИ НА МЕРИМЕ	173
<i>Василена Тодоранова</i> МЕТАМОРФОЗИТЕ НА ПИГМАЛИОН И НАРЦИС И ЕХО. ОВИДИЙ, МЕТАМОРФОЗИ 10, 243, 3, 339	195
<i>Илия Пачев</i> ПРОБЛЕМИ НА ТИПОЛОГИЯТА НА ЛИРИЧЕСКИТЕ ЖАНРОВЕ	207

TABLES DES MATIERES

<i>Margarita Kanasirska</i> LA CONCEPTION DE LA RÉALITÉ DANS L'ESTHÉTIQUE DE LÉONID LÉONOV	7
<i>Mikhail Mikhaïlov</i> LES TRADUCTIONS BULGARES DE „LA GESTE DU PRINCE IGOR“	43
<i>Maximilian Jacoubietz</i> SUR LE RÔLE ET LA SIGNIFICATION DE L'ANALYSE IDÉOLOGIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT UNIVERSITAIRE DE LITTÉRATURE. ILLUSTRATIONS À TRAVERS LE ROMAN „LE SUJET“ DE HEINRICH MANN	67
<i>Guéorgui Popov</i> LES RÉCITS MILITAIRES DE MAURICE DRUON (RÉFLECTIONS SUR LEUR STRUCTURE NARRATIVE)	89
<i>Luben Boumbalov</i> PEINTRE DE TALENT ET PSYCHOLOGUE DU VILLAGE BULGARE CONTEMPORAIN	103
<i>Dimitar Kénanov</i> LES PRINCIPES LITTÉRAIRES, ESTHÉTIQUES STYLISTIQUES ET COMPOSITIONNELS D'EUTHYME DE TIRNOVO	140
<i>Lorina Todorova</i> LES PARTICULARITÉS DE COMPOSITION ET DE STYLE DANS LES DERNIÈRES NOUVELLES DE MÉRIMÉE	173
<i>Vassiléna Todoranova</i> LES MÉTAMORPHOSES DE PYGMALION ET NARCISSE ET ECHO. OVIDE, MÉTAMORPHOSES 10, 243, 3, 339	195
<i>Iliia Patchev</i> PROBLÈMES DE LA TYPOLOGIE DES GENRES LYRIQUES	207

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XV, кн. I

Филологически факултет

1978—1979

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE V. TIRNOVO

Tome XV, livre I

Faculté des Lettres

1978—1979

МАРГАРИТА КАНАЗИРСКА
КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА
В ЕСТЕТИКАТА НА ЛЕОНИД ЛЕОНОВ

MARGARITA KANASIRSKA
LA CONCEPTION DE LA REALITE
DANS L'ESTHETIQUE DE LEONID LEONOV

Велико Търново, 1980

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

„— А она и ест тайнство, жизнь-то!“
„В о р“

„... Жизнь сильнее разрушения и смерти“.

„Русский лес“

Романът „Руският лес“ може да се нарече „книга на живота“ в творчеството на Леонид Леонов. Сред многото други проблеми, които се подхващат и разгръщат в него, един от основните е животът, животът в двубой с разрушението или смъртта. В един диалог на произведението, който по същество е завръзка на тази философска тема, до голяма степен може да се открие и самата концепция на художника за живота:

„— Судя по мучениям твоим, ты прямо Прометей у меня, Гриша. По крайней мере постарайся связно изложить, что за птица терзает тебе печенку.

— Хорошо, я отвечу тебе, мудрец! — озлобленно кинул Чердилов. — Вот: зачем жизнь?

С минуту длилось понятное молчание.

— Ну, знаешь ли, Григорий, — възгрял не на шутку Вихров, — когда человеку дарят солнце, неприлично спрашивать к чему оно“.¹

Критиката отдавна е доловила, че образът на Вихров с „много, понякога трудно различими нишки“ (Е. Сурков) е свързан със своя създател. Без да бъде alter ego на писателя, той съдържа „частица от душата, от духовния облик на самия Леонов“², „едва ли не е единственият пример за най-органично сливане между автор и герой“³. В случая подобна близост в погледа върху живота може да бъде засвидетелствувана и при сравнение на цитирания диалог с едно публицистично изказване на художника. На форума на европейските писатели в Ленинград през 1963 г. Л. Леонов между другото казва:

„Въобще от време на време в изкуството и по-рано са се повдигали такъв род старчески въпроси: защо е любовта? защо е животът? защо е човекът?.. Такива въпроси според мен се нуждаят не толкова от отговор, колкото от съчувствие и да-

Настоящата работа е част от монографично изследване „Леонид Леонов — естетически възгледи и художествено творчество“.

¹ Л. Леонов, Собрание сочинений в 10 тт. (1969—1972), т. 9, М., „Худ. литература“, 1972, с. 275—276. По-нататък в работата цитатите от художествените произведения и публицистиката на Леонов са направени по това издание. В текста в скоби посочвам том и страница.

² В. Ковалев, Этюды о Леониде Леонове, М., „Современник“, 1974, с. 171.

³ Е. Сурков, Проблемы творчества Леонида Леонова, Вж. Л. Леонов, Собрание соч в 10 тт., т. 1, М., „Худ. литература“, 1969, с. 61.

же от диагноза. Те, струва ми се, изразяват някаква опасна за световната култура степен, безсилни пред съвременността, отстъпления от нея, някаква духовна износеност и във всеки случай загасване на творческите импулси“ (X, 321).

Колкото и далечен да е контекстът на двете реплики на писателя и публициста — крайният им смисъл е сходен. И Леонов, и неговият герой са единомисленици в едно — животът не е мрачна абстракция, животът подобно на изкуството е творчество и то трябва да се насити с висока цел. Съзнателно се обръщам към романа „Руският лес“, написан през 50-те години, и речта, произнесена на форума на европейските писатели през 60-те години (статията „Форма и цел“), за да подчертая колко удивително постоянен и верен на себе си е художникът и мислителят, каква осезаема връзка съществува между естетическите идеи в неговото художествено творчество и неговата публицистика. Нещо повече. Това естетическо единство се забелязва не само в рамките на посочения етап (50 — 60-те години) от идейно-художествената еволюция на писателя, но и през целия му творчески път.

Подобна концепция за живота у Леонов се открива и по-рано — в публицистиката и в художествените му търсения от 20-те години. Още в ранната си бележка „Фотостраст“ (1927) той нарича живота прекрасен с богатството си от форми, вечно движение и неразгадани докрай тайни. Именно такъв животът може да вълнува човека, още повече художника, прави го щастлив, вдъхновявайки го за труд и творчество. Не случайно Леоновият Фирсов от романа „Крадец“, писан през тези години, възкликва: „А она и ест тайнство, жизнь-то!“ Очевидно не за някаква мистична непознаваемост на света става дума, не за някаква невъзможност да се проникне в неговото неразрушимо единство, а за един етичен патос и духовен интерес към жизненото многообразие на света, към всичко, което се разкрива пред погледа на човека, а в по-личен план — на твореца. Пак чрез този свой герой Леонов уточнява естетическата си позиция:

„— Вот... — торжественно указал Фирсов жестом лектура, приглашая ко вниманью. — Перед вами образцовое нагромождение жизни, где все свалено в кучу и все играет одновременно, оглушительно, беспорядочно и нелепо... словом, оркестр в полтора километра длиной. Но стоит поднести липу досконального следопыта к любой точке, и вас поразит гармония слаяющих частей, глубина мотивировок, филигранность отделки и, наконец, величайшее разнообразие, искусно втиснутое в предельную простоту, где любой зритель отыщет себе сюжет совершенно своей мерке и вкусу“ (III, 285—286).

По-късно „Сот“, „Скутаревски“, „Път към океана“ и „Руският лес“ в най-голяма степен възплъщават тези Леонови сва-

щания и го утвърждават като светъл писател, влюбен в многообразието на обкръжаващия човека свят, изпълнен с интерес и респект към безкрайните превъплъщения на природата, на мирозданието изобщо.

Концепцията на Леонов за живота не е умозрителна, не е заключена във философски трактати, подобно например на Л. Толстой. За да се изясни, трябва да се тръгне от неговото художествено творчество (разбира се с доста предпазливост, за да не се смеси гласът на автора с гласа на неговите герои). Именно в него ще открием философската същност на концепцията му и своеобразно преплитане с проблема за естетическото отношение на изкуството към действителността, проблем, който занимава творците от древността до наши дни.

Смятам, че и сега изборът трябва да падне върху „Руският лес“, тъй като, както вече подчертах, тук духовната близост на неговия главен герой до интелектуалния свят на писателя е най-голяма. Още повече, че този роман на Леонов е истинска апология на живия живот, страстно отричане на всичко онова, което нарушава неговата цялост и подкопава вътрешните му устон. Именно в него приказната метафора за „живата вода“ като символ на живота получава едно друго свое раждане, тъй като и Вихров, и Леонов се оказват „пазителни на тази светиня“, подобно на онези богатири от руския епос, които умеят да я защитават и отстояват до смърт.

В какво е смисълът на живота? Леонов чрез Вихров отхвърля безплодното философстване и отвлечените разсъждения. В романа „Руският лес“ формулата на живота се извлича от един толкова обикновен, но изпълнен с чудна поезия образ, че писателят за пореден път доказва какво означават в неговото творчество и естетика понятията „велик знак“, „първична идея“, „първичен символ“. Този образ е изведен до висотата на голямо философско обобщение, получавайки многозначен смисъл.

В две символични сцени на романа се появява образът на изворчето, на тънката, чиста „мускулиста струйка“, която недоволно кипи и развихря песьчинките на малкото като „детска длан“ дънце с равномерно и нестихващо пулсиране. Това е според Леонов първообразът на живота, това е началото на всички начала в народния, националния и отделния човешки живот. Неговият Вихров оттук черпи духовната си и нравствена енергия в борбата с грацианщината, когато трябва да отстоява правото на руския лес на съществуване, и по-широко — правото на руския народ да пази чисти и неосквернени вечните източници на националното си битие.

Не случайно този „първичен символ“ на живота варира на два пъти в сходни по предметни детайли и поетична тоналност епизоди. Сходството още по-силно подчертава различното им

философско-естетическо осмисляне в съответствие с изобразяваните характерни — на Вихров и Грациански, на създателя и разрушителя, на твореца и нищожния отрицател. В първия епизод юношата Вихров със светло ликуване съзерцава бликащото таинство на живота, докосвайки с устни живителната струя. Окъпан с „жива вода“, поел „земна сила, той никога не прекъсва нишката с народния живот, свято пази народните съдбини. Затова така рязко категорична е неговата ответна реакция във втория епизод, когато Грациански с „фехтовален жест“ се опитва да задуши бликащата струйка, да спре живота. Изтръгналият се от Вихров спонтанен вик „Ще те убия!“ — подсказва, че е омърсено нещо съкровено. Та нали този Леонов герой води своите някогашни приятели Грациански и Чередилов при извора, за да им покаже кое му дава сили да живее, да твори, да изучава съдбата на руската гора и пр., но зад този дълбоко личен план в поведението на Вихров се крие богатият философско-нравствен подтекст на Леоновата концепция за живота. Защото нарушаването на природната хармония е вече повод да се защитава човешкото благо и щастие, да се пази вечното обоняващата се субстанция на народния живот.

Така започва конфликтът между Вихров и Грациански и техните политически, философски и нравствени възгледи впоследствие ще се окажат не просто различни, а противоположни. А всичко това като цяло съставя жизнените позиции на двамата герои. Казах вече, жизнените възгледи на автора до голяма степен се разкриват чрез Вихров, изразяват се в начина на неговото поведение, постъпки и отношение към живота. Но Леонов отива по-нататък. С образа на Грациански и грацианщината като нравствено-психологическо явление той внушава от какво и от кого трябва да се пази животът, художествено доказва в какви преображения и метаморфози може да се представи онзи, който е негов враг, който е обладан от коварната страст да руши.

Жизнената концепция на автора сега се утвърждава чрез негативното. В този план не по-малко дълбок нравствено-философски смисъл има и другата кулминационна точка на романа. С убийствено точната характеристика на полицейския агент Чандвецки Леонов смъква маската на лицемерието, развенчава мимикрията у престорения защитник на живота Грациански:

„— Наверно, не сумев выбиться в Прометей, вы приспособитесь на роль коршуна к одному из них... и вам понравится с годами это жгучее, близкое к творчеству, наслаждение терзать ему печень, глушит его голос, чернить его ежесекундно, чтобы хоть цветом лица своего с ним сравняться. Итак, неважный с вас получается портрет! Однако же полностью осознанное ничтожество является не меньшей движущей силой: тот же талант, лишь с обратным знаком“ (X, 512).

Нека забележа — това е вариация на един и същ основен мотив в „Руският лес“ — мотива за нравственото нищожество. Почти по същия начин, със същите думи („Прометей“, „печень“, „птица“) Вихров характеризираше Чередилов в приведенния по-горе диалог. Образът на нереализирания Прометей, белязан със знак минус, терзан от мисълта за вътрешно безплодие и нравствена низост, отново се появява в романа в завършения си, рязко очертан, графичен портрет, без добродушната вихровска ирония. Защото Грациански не е Чередилов, а най-висша изява на таланта да руши, лишен завинаги от способността да създава, върховна изява на дарбата да унищожава живото.

Авторската позиция тук се въплащава в метафората за „мъртвата вода“, която сякаш потича от ръката на полицейския агент по жилите на отровения от егонизъм и мания за величие Саша Грациански.

Така в романа се образува образната ос за „живата и мъртвата вода“, около която се разгръща Леоновата концепция за живота. Оригиналноста ѝ се изразява в това, че животът е видян като дар, даден на човека за творчество. „Животът е творчество“, би могъл да каже Леонов, осенено от висша нравствена цел, оплодено от благородна идея. В този смисъл неговият Вихров е творец от най-висока класа, съзнаващ, че делото на неговата мисъл и ръце (защитата на руския лес) ще получи заслужено признание едва след десетилетия. До съзнанието на този герой са близки думите на писателя, казани в същата реч на Европейския форум на писателите:

„Основоположниците, родоначалниците на идеи не губят дадените им сили за безплодни в същност разсъждения: защо е животът, защо е слънцето, защо е човекът? Те нямат време. Те откриват неизвестни материци, пируват победи или страдат в окови, основават столици, на които е съдено да процъфтят едва след столетия, изпълват със своята целеустременост биографиите на следващите поколения и понякога умират не толкова от умора и болка, колкото от огорчение, че не са направили четворно повече, не са изпълнили замисленото докрай (X. 332).

Мисълта за творчеството като същност на живота прозира в много от произведенията на Леонов. Може да се каже, че неговият положителен герой е винаги творец, създател на човешки ценности, и понякога, даже обречен на смърт, продължава да мисли, да мечтае за Океана на бъдещето като символ на Океана на живота („Път към Океана“). Затова в „Руският лес“ така мощно звучи мотивът за живота като „светния“, която трябва грижливо да се пази. В това се състои жизнеутвърждаващият патос на този Леонов роман, както и на цялото му творчество. И като художник, и като мислител писателят се стреми да внуши, че животът е по-силен от разрушението и смъртта.

* * *

„Истинската оригиналност на писателя се ражда от неговия проникателен поглед върху живота“ (1966)

Л. Леонов

Интересът на Леонов към многообразието и вечната динамика на живота, страстната му защита са предпоставка за съсредоточеното вглеждане на писателя в обкръжаващия го свят, за внимателното изучаване на действителността — минала, настояща, бъдеща. Познанието на живота в неговите реални прояви, вътрешни взаимовръзки и философски смисъл е една от основните страни на Леоновата естетика, която има определяща роля при разкриване съдържанието на съотношението „изкуство и действителност“.

Безспорно Леонов е писател на съвременността. В неговото творчество и публицистика се обсъждат важни въпроси на „главния път към прогреса“. За много от своите повести и романи той би могъл да каже с думите на Шолохов — написани са „по горещите следи на събитията“. Нажежената до крайност революционна съвременност го вълнува дълбоко и трайно. Погледът му на художник се вира в най-сложните социални и духовни процеси на времето, творческото му съзнание се тревожи от най-неочакваните психологически реакции на съвременника. Леонов, както Шолохов и Федин, се интересува не само от онова, което лежи на повърхността на събитията или във външното поведение на личността. Вниманието му се концентрира върху вътрешната същност на явленията, върху противоречията на съзнанието като своеобразно отражение на класовите, политическите и духовните конфликти на епохата. Образува Леонов би могъл да повтори думите на една негова героиня:

„В нашем бурливом кругообороте все плавятся, пляшет, клубится, течет, так что каждая крупница человеческая тьшу раз с другими перетасуется прежде чем качественно новыми кристаллами застынет извергнутое вещество“ (III, 311).

Леоновите „язовци“ от едноименния роман не са плод на изцяло съчинена измислица — те са „гордиевият възел“ на революционната съвременност, останали глухи за нейния дълбок социален смисъл, мъчно проправяйки си път към нея; „Крадец“ повдига най-парливите проблеми на неповската действителност — за висотата на общественото съзнание и класовата проникателност, за новия тип хуманизъм и взаимоотношения между хората; „Сот“ още по-релефно изобразява „родилните мъки“ на изграждащата се социалистическа реалност. Струва ми се излишно да изреждам всички Леонови произведения. Всяко

от тях носи белега на съвременността с нейните най-ярки страни.

Но не крие ли интересът към „злобата на деня“ една опасност? Не може ли това да стане повод една творба да остане там, във времето, в което се е родила и за което е създадена? В руската и световната литература не са малко примерите, когато отделни книги или цяло творчество са забравени или са изгубили своето значение заради ярко изразената си злободневност.

Именно тук следва да подчертая един принципно важен момент в естетиката на Леонов — отношението към съвременността и подхода в нейното изображение. Актуалното за автора на „Язовци“ и „Сот“, на „Път към Океана“ и „Руският лес“ не значи временно, преходно. Злободневното в никакъв случай не е оголено, необвързано с философските измерения на историята и бъдещето.

Леонов не би бил истински художник и писател-мислител, ако не поставяше изображението на съвременността в координатите на времето, в дълбочина и ширина. Това определя до голяма степен структурата на неговите романи и повести — с начупена композиция, с дълги екскурси в миналото или пространни „впускания“ в бъдещето („Крадец“, „Път към Океана“, „Руският лес“). Авторът се интересува от връзката между явленията в пространството и времето. Без да бъде битоописател, той внимателно изследва фактите, подробностите на съвременността, като ги осмисля с оглед целостта на света (миналото и бъдещето).

Някога Л. Толстой писа: „Аз живея във вечността и затова съм длъжен да разглеждам всичко от гледна точка на вечността. И в това е същността на всяко дело, на всяко изкуство. Поетът именно затова е поет, че пише във вечността.“⁴

С подобно самосъзнание е и Леонов като писател. В неговите естетически представи съвременността е невъзможна без съпоставката с миналото и бъдещето, без съизмеренията с историята или перспективата зад пределите на хоризонта, без „анкетата на явленията — откъде, защо и всички прочие възможни въпроси“⁵.

Миналото и бъдещето в романите и повестите на Леонов не са „фон“; те се сливат с героите, чрез тях се разкриват и познават. „Сот“ запечатва горещия дъх на изграждащата се социалистическа съвременност, но успоредно, неприкрито присъствува и една минала действителност. До строящия се хартиен завод манастирският скит разнася зловонния смрад на

⁴ Сб. „Литературное наследство“, Л. Толстой об искусстве. Неизданная публицистика, т. 37—38, М., АН СССР, 1939, с. 536.

⁵ Л. Леонов, Люлька, в которой взлелеян, сп. „Наука и жизнь“, 1966, кн. 10, с. 46.

средновековието, на закостенялото и консервативното, на оно-ва, което е обречено да си отиде или да се разтвори в кипящия водовъртеж на настоящето. Тук контрастът едва ли е просто художествен принцип — това е самата обективна реалност. Монахът Геласий и комунистът Увадиев разговарят за една от вечните философски категории — красотата и между тях се отваря „пропастта“ между „тишината“ на миналото и трескавата бързина на новия живот:

„— (...) Справедливост — те от красоти идет, а красота из тишини рождается, а вы все ломом, тишину-те корежите...

Покачивая головой, Увадьев зачерпнул воды в ладонь и пытался сжать в руке эту частицу стихии, которую предстояло корять.

— Не твои слова, Геласий. Твои проше...

— Красота — мое слово! — вскинулся тот.

— Чудаковое слово — красота!... Вот мы встали на этом месте, на берегу, где старики сидят... видишь? Будем строить большой завод, каких праведники твои и в сновидениях не видели. На том заводе станем мы делать целлюлозу из простой ели, которая вот она, пропасть без дела стоит. Из нее станут люди бумагу делать — для науки, пороха, чтоб отбиваться от врагов, и многое другое на потребу живым (...). И отсюда поведется красота“ (IV, 43).

Русат се привични житейски представи, традиционни съващания и във всичко това се усеща напорът на новото, образът на съвременността получава правдиви и реални очертания.

Подобна съизмеримост на настоящето с миналото не във всички произведения на Леонов е така открита, директна. В романа „Скутаревски“ (1932) тя се въвежда директно — чрез един живописен портрет, в който може да се прочете цялата биография на буржоазната класа. На този фон или по-точно във връзка с него се извършва „второто прераждане“ на интелигенцията и духовното ѝ приобщаване към социалистическата действителност. Мъчителният процес на нова интелектуална нагласа се съпътствува от небезболезненото скъсване на нишките с миналото. Професор Скутаревски е обкръжен от перигиновци, херодовци, щруфовци и пр., все носители на тленния буржоазен дух и привички. Но тяхната истинска същност, тяхното родословно дърво започва и завършва с монументалния — в цял ръст — портрет на капиталиста Жистарьов. „Канцлерът“ на художника Фьодор Скутаревски стои прав с чкова книжка в ръка и ... купува — това е етиката и моралът на неговата класа.

Описанието на този портрет заема важно, възлово място в романа. Леонов (заедно със своя герой) прилага предпчитания от него брьогеловски маниер в рисунъка — в едър пан стои „канцлерът“, идеологът на буржоазията, а в диагонал се

разполагат множество епизоди, чрез които се постига безупречен социален анализ на историческия ѝ път: възход, залез и неминуема гибел.

На пръв поглед „Канцлерът“ като че ли има връзка само със своя създател — художника Скутаревски, с неговите излитания, падения и мъчителни търсения да намери себе си като творец. И това е безспорно така. Но точно този портрет покъсно с изкусно замазана чекова книжка и убийствен фон засяда в съзнанието на професор Скутаревски, когато решава окончателно да скъса с Петригин, интуитивно чувствувайки фалша и нравствената пустота на хора като него. Именно това предшества сливането му от „планината“ на самота и откъснатост в „долината“, при обикновените хора, в чийто поглед отсъства лъжливата престореност и измамност на жистаровци и петригиновци.

Спрях се по-подробно върху романите „Сот“ и „Скутаревски“, за да покажа два от принципите, чрез които Леонов въвежда образа на миналото при изображението на съвременността. Те обаче не са единствени. Богатството им се определя от конкретната художествена задача на автора, както и от таланта му да строи добре обмислена композиция с точно разпределение на функционално значимите детайли (например живописния портрет на Скутаревски), с умело разполагане на светлосенките в картините и сюжетните епизоди. В случая е важно да се разбере, че познанието на действителността в нейната цялост, разкриването на обективните жизнени процеси отвежда художника в различни посоки, но все с една и съща цел — да се „анатомират“ явленията, да се покаже сърцевината на изобразяваните човешки характери. В този смисъл прав е Горки, когато утвърждава, че „писателят трябва да притежава добро знание за историята на миналото и знание за социалните процеси на съвременността“⁶.

В своите естетически търсения Леонов съвсем естествено се насочва и към бъдещето, в чийто проекции се оглежда пак съвременността. Склонността му към подобни измерения се забелязва още в първата му повест „Петушихинският пролом“. В едно лирическо отстъпление се „прокрадва“ образът на бъдещето, пречупвайки в своя обектив съдбоносните години на революцията и гражданската война. Това е единственият пример, в който най-силно зазвучава авторският глас в тази творба, написана иначе в повествователния маниер на орнаменталната проза.

Размисълът за бъдещето и оценката на настоящето с утрешните проекции измъчват много от Леоновите герои — Фир-

⁶ М. Горький, Собрание сочинений в 30 тт., т. 27, М., ГИХЛ, 1953, с. 6.

сов и Векшин от „Крадец“, Увадиев от „Сот“, Скутаревски от едноименния роман, Литовченко от „Превземането на Великошумск“, Вихров от „Руският лес“. Най-внушително обаче перспективите и даже щрихите на бъдещата действителност авторът показва в „Път към Океана“, един роман, възплътил най-силно естетическите схващания на Леонов за „мечтателството“, формулирани в неговата реч на Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г.

„Не може да се живее в тази епоха — казва той — без да се вижда огромният, до голяма степен незавършен път напред, който ще ни изведе зад пределите на видимите, привични хоризонти. Затова нашето изкуство трябва в още по-голяма степен да съдържа тези елементи на мечтателство, въоръжено не само с лира и безрезервна вяра в своята победа, но и с точно безупречно знание (X, 29).

За този роман е малко да се каже, че без мечтата, без погледа в утрешния ден, в закономерните процеси на настъпващата епоха Леоновият комунист Курилов е невъзможен, неислим, че, обречен на смърт (от неизлечима болест), той продължава да живее чрез мисълта за бъдещето, заразявайки с него невярващите, отчаяните, загубилите вкус към живота (Лива).

В „Път към Океана“ бъдещето присъствува като една възможна, вероятна действителност, която ще се роди от настоящето, от съвременността. От каквото и форма да се излъчва нейният образ — от задушевната беседа на автор и герой, от майсторски прогнозираната картина или мечтателната романтична развълнуваност на човека, тя винаги се свързва с тревожната напрегнатост на 30-те години. Именно във връзка с образа на бъдещето най-отчетливо се проявява и художническата субективност (авторското „аз“) в този роман. И това си има своето обяснение. Авторската позиция се слива с възгледите на родения да строи бъдещето комунист Курилов. Автор и герой взаимно се допълват, когато блуждаят по „сияещата неизвестност“. Единият носи в себе си лирическата трепетност на мечтата, другият — строгото знание на историческите закономерности:

„— Строителъ нашего времени образуется из мечтателъ, а искусство жить всегда слагалось в основном из умения глядеть вперед.

— Неверно, литератор. — поправил меня Курилов. — Строитель осуществляет не мечту, а железную необходимость.

Я охотно согласился с ним“ (6, 115).

Както се вижда, бъдещето в представите на автор и герой не е фикс идея или идилия. То е действителност, в която „се отпечатва съединеният подвиг на съвременниците — „землекпи, проектантти, вождове“.

В „Път към Океана“ Леонов разгръща великолепното уме-

ние да гради картината на бъдещия ден, да прогнозира с голяма научна приблизителност предстоящите обективни процеси. На едно място в романа с изключителна научна осведоменост и вещина (а това са 30-те години!) той рисува образа на Океана, на бъдещето след три десетилетия в момент, когато „се готви да чествува първия човек, извършил междупланетно плаване“ (VI, 384). Възможното човешко вълнение за съдбата на героите, дръзнали да направят „скок във времето“, е сродно с действителното, с онова, което светът изпита, когато човекът през 60-те години полетя в Космоса и направи първата обиколка около Земята. Тогава Леонов, вероятно двойно повече възрадва от факта, че една от неговите прогнози на художник се потвърждава, запечатва това вълнение в блестящата си публицистична миниатюра „Скок в небето“ (1961), една апология на човешкия прогрес, на човешкия порив да овладее „трънливия път към звездите“.

Сравнението на образа на бъдещето, нарисуван в средата на 30-те години, с неговия действителен модел през 60-те години се налага от само себе си и защото подкрепя правдивостта на една естетическа позиция, възприета от писателя, както подчертах, още в началото на творческия му път, теоретически и художествено осмислена в следващите години. Именно в това се крие дълбокият смисъл на едно такова концептуално убеждение на Леонов, каквото е следното:

„Винаги съм се стремил да вземам участие в откриване на бъдеще за цялото човечество. Или ще кажа по-просто — гледал съм на себе си като на преводач между живота и читателя. Улавям явленията, които стават всеки ден пред очите на читателя, но които той далеч не винаги може да осъзнае, извличам формулата, която му предлагам за асимилация.“⁷

Ето как схваща Леонов наблюдението и изображението на действителността — минала, настояща, бъдеща: като познаване на историческите закономерности, като умение да се формулира същността на съвременните процеси, като усет за бъдещето, за възможното утре.

* * *

Действителността като обект на художествено познание насочва вниманието на Леонов не само към нейните изменения във времето, т. е. към онова, което обуславя системността и причинността на явленията. Стремещът към по-задълбочено и правдиво осмисляне на реалния свят често насочва погледа на писателя не само към материалното, но и към духовното би-

⁷ Л. Леонов, Разумът познава онова, което душата вече знае, сп. „Родна реч“, 1973, кн. 9.

тие на човечеството, към образците на националната култура, към натрупания от изкуството опит в национален и по-широк мащаб. В естетиката на Леонов, както и на всеки голям художник, примерите, сравненията и идеите, почерпени от културното наследство, са друг характерен принцип на художествено обобщение на действителността, особено когато става дума за изразителното и философски проникновеното разкриване облика на съвременността. Както вече стана ясно, писателят е свършено чужд на схемите, на примитивното жизнеописание и е оправдана неговата ирония, когато пише:

„В списанията се печата посредствен материал, напират свършено нагла халтура, тематиката издребнява и понякога в литературната хроника може да се срещне такава бележка: „Този и този писател работи над изображението на битая от втората половина на третото тримесечие на 1927 г. За книгата след половин година ще се изисква коментар.“⁸

Това е казано в началото на 30-те години. Изминало е едно десетилетие от творчески дебют, но още тогава Леонов предявява високи изисквания към онези, които са дръзнали да поемат върху себе си тежкото бреме на званieto „писател“. Тази повишена изисквателност при избора на подход в художественото изображение на действителността той запазва и досега. Според него мисленето в рамките на традиционните представи и повтарянето на готови истини е пагубно за изкуството: „Изкуството може да постигне много също така по пътя на *обобщеното изображение*.“⁹ (Курсивът мой — М. К.)

Принцип на художествен синтез при познанието на действителността, на съвременността в естетиката на Леонов се оказва духовният опит на предшествениците в изкуството, културата, науката. В първите години на творчеството си писателят с интерес се вглежда в художествените постижения на Пушкин, Гогол, Херцен, Салтиков-Шчедрин, Достоевски, Толстой, Чехов не само като майсторство, стил и похвати, а и като проблематика и идеи. Мисля, че е наложително тук някак особено да се отдели Ф. М. Достоевски, и то не толкова в границите на станалото вече традиционно схващане, че Леонов проявява интерес към големия класик на руската литература като майстор-психолог, ненадминат сърцевед и познавач на човешката душа. Това безспорно е така и авторът на „Крадец“ сам го подчертава.

Още през 20-те години младият писател съсредоточено се вглежда в творчеството на този гений на руската литература от XIX век. Кое от него му импонира, в какво е притегателната

⁸ Л. Леонов, Реч на дискусии в ВССП, сп. „Новый мир“, 1931, кн. 10, с. 124.

⁹ Сп. „Вопросы литературы“, 1966, кн. 6, с. 101—102.

му мощ като личност и творец е въпрос с много отговори. Може би това е онази мисъл, в която Достоевски казва: „Колкото повече човек е способен да откликва на историческото и общочовешкото, толкова по-широка е неговата природа, толкова по-богат е животът му и толкова по-склонен е такъв човек към прогрес и развитие.“¹⁰

Или онази фраза, в която смисълът на изкуството се определя така: „Задача на изкуството са не случайностите на бита, а общата им идея, точно отгатната и вярно извлечена от многообразието на еднородните жизнени явления.“¹¹

Или пък следната естетическа формула на великия романист: „За да се напише роман, авторът трябва да се запаси с едно или няколко (курсивът на автора — Ф. Д.) силни впечатления, преживени действително със сърцето. Това е работата на поета. От това впечатление се развива темата, планът, стройното цяло. Това вече е дело на художника, макар художник и поет да си помагат един на друг и в едното, и в другото — и в двата случая.“¹²

Всичко това е близко до мислителя и художника Леонов. И тук именно се крие другият извор на избраната творческа позиция в началото на пътя и по-късно, в която особено значение, подобно на Достоевски, имат две неща: иденте, философският фермент и личността на художника.

Достоевски е родствен на Леонов по дух, по интелектуален заряд и поетически принципи. Още в ранната си повест „Краят на дребния човек“ (1923) той с успех „експериментира“ и проверява някои от философските идеи на великия писател — за критерия на човешката ценност в повратни моменти на националната история, за хуманизма и нравствената пошлост, за разума и страданието.

Талантливият ученик почерпва от гениалния си учител традицията да размишлява върху главния проблем на живота и литературата във всички епохи — проблема „личност и общество“, достигайки до съвършено други решения. Иначе не може и да бъде. Като писател на ХХ в., като творец на нов тип изкуство Леонов свързва своите философско-естетически и миросгледни позиции със съдържанието на социалистическата революция. За разлика от „великия си родственик“ той изправя пред съда на историята личността, която в представите на писателя от ХІХ в. беше „неподвластна“ на историческите закони (А. Метченко).

По повод на еснафството и в спор с Достоевски Леонов заема коренно противоположна позиция по въпроса за стра-

¹⁰ Ф. М. Достоевский об искусстве, М., „Искусство“, 1973, с. 88.

¹¹ Пак там, с. 221.

¹² Пак там, с. 458.

данието и отхвърля тезисите на своя предшественик. „Страданиято е недъг. То трябва да се лекува и ние ще го излекуваме“ — казва Яков Пустиннов от повестта „Провинциална история“. А това означава да се изкорени еснафството, което превърна страданията от трудностите на революционната действителност в поза. И това не е само художествена теза на Леонов през 20-те години, а дълбоко осмислено убеждение, залегнало и в епистолярното му наследство. В писмо до Горки от 1927 г. той пише:

„За Русия е време да престане да страда и хленчи, трябва да се живее, диша и работи много и точно.“¹³

В същата година в една анкета на сп. „На литературном посту“ Леонов в публицистичен план открито заявява своята привързаност към Достоевски. На въпросите — влияят ли класиците върху неговата работа и художествения метод на който писател счита за най-съответстващ на съвременността — той отговаря така: на първия — „Обичам Ф. М. Достоевски с всичките произтичащи от това последствия“; на втория — „Художественият метод на Ф. М. Достоевски, ако за това стигнат сили и разум“.¹⁴ След като е написал „Сот“, в интервю на „Литературная газета“ писателят „дешифрира“ и конкретизира смисъла на тази своя категоричност по отношение на традицията — изкуството на Достоевски е школа, през която би трябвало да мине всеки художник при овладяване тайните на психологизма: „Да се учим от Достоевски не пречи. Той беше все пак велик познавач на човешката душа.“¹⁵

Проблемът за духовното съзвучие на Леонов с някои идеи на големия писател на руската класическа литература, за творческото осмисляне на поетиката му е в същност въпрос за традицията, за уметлото ѝ и проникновено възприемане в съответствие със съвременните за художника закони на изкуството.¹⁶ Безспорно творчеството на Ф. Достоевски е един духовен извор във формирането на философско-естетическите възгледи на Леонов в десетилетието след Октомври.

Но тук става дума и за друго. За това, как върху постигнатото от руския писател в областта на идеите и философско-естетическите прозрения Леонов прави собствените си художествени обобщения за живота и човешката личност и техните

¹³ Сб. „Литературное наследство“, т. 70, Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., АН СССР, 1963, с. 252.

¹⁴ Наши современные писатели о классиках. Анкета, сп. „На литературном посту“, кн. 5—6, 1927.

¹⁵ С. Ромов, Встреча с Леонидом Леоновым. В. „Литературная газета“, бр. 43 (80), 24. IX. 1930.

¹⁶ Повече по проблема „Леонов и Достоевски“ вж. Н. А. Грознова, Леонов и Достоевский“. В сб. „Творчество Леонида Леонова“, с. 110—151.

взаимовръзки. Известно е, че в концепцията си за човека, в идеите си за щастието и страданието, за престъплението и изкупването на вината големият творец на XIX в. достигна до нравствено-психологически решения, които носеха белега не само на неговото време, но имаха и по-общочовешки смисъл. Великият предшественик импонира на Леонов с изключителната страстност при диренето на истината, на „корена“ на нещата и явленията, с „неистовия си спор“, в който се разглеждат всички кардинални въпроси на човешкото битие, с неизтощимия си интерес към идеите и самосъзнанието на личността като духовна реалност. Диалогичните интонации, характерни за Достоевски, импонират на съветския писател и той, така да се каже, поема „ръкавицата“, подхвърлена от класика на руската литература в размисъла за живота и човека. Леонов съзнателно „се настройва“ на идеи, теми, образи, парафрази, преки аналогии от Достоевски с единствената цел да провери тяхната истинност и дълговечност в съответствие с особеностите на националната история на един друг етап от нейното развитие, в съответствие със закономерностите и изискванията на такава епоха, в която се извършиха най-колосални промени. Това е предпоставка за страстен диалог между двама големи писатели, който има не само чисто външен, видим план („технологичните“ похвати в изображението на човека по думите на Леонов), но и дълбоко вътрешна страна, в която прозира интелектуалната съзвучност. Имах случай вече да пиша за това, какво означава за Достоевски и Леонов идеята за „малкия човек“, да покажа как Леонов прекрасно е доловил и предал метаморфозите, които е претърпял този социален характер, за да се превърне от „малък“, „унижен и оскърбен“ в безличен, „дребен човек“.¹⁷ И всичко на фона и във връзка с революционната съвременност, с насъщните задачи на живота, които неумолимо възникват пред личността и изискват категоричен отговор.

В произведенията на Леонов от 20-те години — „Краят на дребния човек“, „Записките на А. П. Ковякин“, „Унтиловск“, „Провинциална история“, „Крадец“ — много често се срещат цитати от Достоевски, предадени точно или в парафраза, или като пародия (в зависимост от изобразявания социален характер). Едва ли може да става дума за неумело ученичество, зле завсалирано заимствуване или пряко влияние. Както остроумно забелязва Е. Сурков, „нито един, даже най-неопитният епигон не би се решил на такива с нищо неприкрити повторения“¹⁸.

¹⁷ М. Каназирска, Повестите на Леонид Леонов. Проблемът за жанра. Дисертация, В. Търново, 1974, с. 71—99, 103.

¹⁸ Е. Сурков, Проблеми творчествa Леонида Леонова. Вж. Л. Леонов, Собр. соч. в 10 тт., т. I, М., 1969, с. 17.

Съвременното леоноведение (В. Ковальов, Е. Сурков, Н. Грознова¹⁹) вече даде принципиален отговор на този въпрос, макар в детайли той все още да остава открит. В познанието си за света Леонов „въвлича“ Достоевски, за да достигне по-голяма сила на художественото обобщение, за да подскаже на читателя „на каква вълна“ ще се води диалогът за съвременността, в каква сфера на идеи ще се разгръщат идейно-философските, нравствено-духовните търсения на писател и читател. Казано другояче, творчеството на великия класик паралелно с непосредствените жизнени наблюдения „се оказва равноправно средство за познание на действителността“.¹⁹ Това се отнася особено за времето, когато Леонов излиза на литературното поприще. По-късно откритата връзка се тушира, „пре-топява“ се в собствените, оригинално намерени и утвърдени с годините естетически концепции и „духовна конституция“ (Леонов) на писател.

Какво представляват все пак цитатите и преките аналогии, полемиката и съзвучието с Достоевски в творчеството на съветския художник? Това е въпрос твърде голям, обширен, представляващ отделна тема при разглеждането на връзките на Леонов с руската класическа литература. Ще се спра само на два примера, които могат да дадат представа за ролята на художественото наследство на Достоевски като духовна реалност при обобщението на действителността от писателя, да илюстрират характера на естетическите му възгледи.

В романа „Крадец“ героят на Леонов Митка Векшин изповядва пред майстор Пчхов:

„— Вот и охота мне дознаться, примусник, — как-то вдруг и наотмашь заключил Векшин, — кто же я на самом деле, тварь или не тварь... и если тварь, то в каком, собственно, из этих дух смыслов. Может, и нет вины на мне никакой, раз я тварь в высшем роде... и к чему тогда все мое беспокойство? К медведю привидение коровы не захаживает, а тем более ко мне, который все на свете сможет целесообразностью либо ошибкой изъяснить... так? Умная совесть всегда умнее совестливого ума!“ (III, 370).

Този монолог без усилия се асоциира с напрегнатите размишления на Разкольников от романа „Престъпление и наказание“ на Достоевски — за това може ли да се извърши престъпление и какво може да бъде оправдателен документ за него. Героят на Достоевски проверяваше една доктрина, в която се оглеждаше силната личност на Наполеон. И това беше в съзвучие с най-мощно витаещите във въздуха идеи от средата на XIX в. в Русия, които отразяваха духа на настъва-

¹⁹ Н. Грознова. Леонов и Достоевски. В кн. Творчество Л. Леонина, Л., 1969, с. 125.

щата „буржоазност“ (Достоевски). Неизкушената съвест на Разколников се бореше с „проклетия въпрос“ може ли обикновеният човек да убие, да извърши престъпление и какво може да послужи като изкупление на греха, като опрощаване на вината.

Леонов чрез Векшин поставя за разглеждане същите въпроси. Новото е, че той ги изпълва с друго съдържание, съотнася ги с диалектиката на съвременността, в която главно място заемат императивите на социалистическата революция. В съзнанието на героя се кръстосват две идеи — оправдано ли е кръвопролитие, за да се достигне обществено благо, възможно ли е престъплението като класово отмъщение спрямо човек „от другия бряг“ (Векшин убива белогвардейския поручик, за да отмъсти за „блясък в погледа“).

Във философската естетика на Достоевски въпросът за престъплението и наказанието така и остана в сферата на „незавършените идеи“. Финалът на известния му роман — християнското смирение на Разколников — едва ли може да се смята окончателна авторска теза. По-сетнешното творчество на великия руски писател и особено „Братя Карамазови“ внушават мисълта за разочарование и съмнение в християнската идея, шом и тя не може да оправдае престъплението, причинило невинните детски сълзи.

Въпреки своите душевни терзания и размишления, въпреки опита да отиде сред природата, в родния край, героят на Леонов не успява да реши „проклетите въпроси“ на своята съвест. Не защото въпросите са без отговор. Като писател с нов, социалистически мироглед и социална практика, като философ, проникнал в закономерностите на революционната епоха, авторът на „Крадец“ съумява от много страни да покаже причините за безплодните духовни усилия на „благушинския Хамлет“. От една страна, това са студенината и бездушието към отделния конкретен човек, които не му позволяват да окаже най-елементарно човешко внимание на обкръжаващите го (Таня, Зина Балужева, Маша Лоломанова, Санка, Ксения); оттук и абстрактните представи за човека и човечеството, иначе удобна фраза, за да се прикрие загнездилният се в душата и поведението краен индивидуализъм. От друга страна, това е незрелият социален опит, който отдалечава Векшин от истинските цели на революцията и става причина да се развихрят още по-силно егоистичните стремежи и чисто субективни подбуди (отмъщението за коня Сулима, отдаването на Маша в ръцете на Агей, катастрофата на Таня, разбитото лично щастие на Санка и Ксения и пр.), но винаги с оправдание в името на класата или човечеството (в абстрактен смисъл).

Не е трудно да се забележи тук и полемиката на Леонов с Достоевски, и проверката на неговите идеи в съответствие с

диалектиката на революционната съвременност, и отблъсква-нето от духовното минало с поглед към настоящето. Успоредно с това присъствува и сходството, съзвучието в стремежа на двамата творци непременно да включат в решението на въпросите съвестта, разума и нравствените критерии у отделната личност. Подобно на Достоевски в романа на Леонов силно зазвучава авторският глас като част от самосъзнанието на един или друг от героите, изразяващ една или друга антитеза, но в която до голяма степен се съдържа окончателната истина, отговорът на повдигнатите от героите въпроси, в рамките на постигнатото от философското познание и социалната практика. Не обвинява ли тук самият автор личности като Векшин с подобно самосъзнание и отношение към хората, когато майстор Пчхов в същия диалог казва:

„— ... И теб я выгнало из берлоги великим сквозняком, а что ты умеешь, кроме как рвать зубами хлеб из земли да пропастей шарахаться, которыми сплошь выстлана столбовая людская дорога. Я тебе спрашиваю, *можешь ли ты, Векшин, соорудить мост, чтоб держал над бездной мимо бегущую тяжесть? ... или так описать свое мечтание, чтобы и внуки твои ему не изменили? Можешь ли ты себя осмыслить отцом и хозяином всей жизни земной? ... или умереть с горя, однажды совершив неправду?* (курсивът мой — М. К., III, 372).

И друго. Леонов в отношението си към Достоевски в момент, когато създава своите художествени обобщения за действителността от 20-те години („Краят на дребния човек“, „Провинциална история“, „Крадец“), а и по-късно не само полемизира, проверява, съгласява се. Той подхваща и утвърждава някоя негови идеи, чиято истинност се оказва общовалидна с поправка във времето от половин век, а това значи годна за вечността.

През 1872—75 г. в един от своите „бележници“ Достоевски заключава:

„Този, който прекалено обича човечеството въобще, той в повечето случаи е малко способен да обича човека в частност.“²⁰

Тази истина, изстрадана от Достоевски, плод на неговите прозрения за действителността и човека през втората половина на XIX в., го разкрива като велик хуманист, който с особена отзивчивост откликваше на страданията на „унижените и оскърбените“.

Развенчавайки душевната „желязност“ на личност като Векшин, Леонов смъква (чрез друг свой герой) „овехтеля орнаментум“ на индивидуалиста, потвърждавайки гениалните хуманистични открития на великия си предшественик:

²⁰ Сб. „Лит. наследство“. Неизданный Достоевский, т. 83, М., „Наука“, 1971, с. 311.

„— И я допускаю, что он (Векшин — б. м.) действительно их любит ... но не самих людей, а человечество, причем довольно безличное, потому что ужасно как отдаленное, приятно молчаливое, даже туманное за далью веков ... и этим самым бесконечно для любви удобное!“ (III, 497).

Ето съзвучието на двамата писатели в размислите за човека, в решението на въпроса за хуманизма, в художественото обобщение на действителността.

Допирните точки с духовните гении на человечеството имат особено значение в естетическите търсения и схващания на Леонов, най-вече за това, че чрез тях се избягва тривиалното „пресъздаване“ на действителността, а „косвеното, непряко показване“ навежда читателя на повече вгълбеност, по-силно въздействиува върху него, което в крайна сметка е задачата на изкуството, така, както я схваща и самият Леонов. С една дума, широката асоциативност при изображението на света е характерология на естетиката и поетиката на писателя. По този повод той сам подчертава:

„И литературата, и музиката, и графиката могат да постигнат много, ако развиват асоциативното възприятие, използвайки принципите на непрякото отражение.“²¹

Тази склонност към асоциативност при художественото обобщение на действителността с духовното битие на миналото присъствува в не един от споровете за изкуството в книгите на Леонов. Например художникът Фьодор Скутаревски от романа „Скутаревски“ с изключителна страстност се стреми да реши за себе си въпроса за подбора на подход на отражение на съвременността в съответствие с настъпилите изменения във взаимоотношението между форма и съдържание, изкуство и общество и пр. В настойчивите си търсения той се обръща към платната на знаменитите творци от Рей, Терборх, Райсдал, Снайдерс, Джордано до „евклидите“ на старата живопис — Пачисли, Алберти, Леонардо да Винчи и други, без срещата му с тях да донесе някакво удовлетворение. В случая изреждането на тези имена от Леоновия герой е белег не само на енциклопедичната му култура, а и отричане на един или друг подход, на едни или други принципи в изкуството. Единствено старият Питер „ще звучи“ за Фьодор Скутаревски от рамките на картините „като камбана“ (V, 184).

Тъкмо към живописец като Питер Брьогел (1530—1569), към сложната образителна структура на платната му Леонов проявява най-последователен интерес, друга отправна точка за асоциации в художествените обобщения. Творбите на този живописец много често ще се вплитат в идейно-естетическия свят и художествената цялост на неговите произведения.

²¹ Сп. „Вопросы литературы“, 1966, кн. 6, с. 101.

Още в ранната повест „Петушихинският пролом“ (1922) може да се почувствува близостта в словесно-изобразителния маниер на Леонов с живописното изкуство на Брьогел. Сцената на Илинденския панаир е нарисувана „по брьогеловски“ — същите наситени, привличащи погледа цветни петна, каквито могат да се видят в „Пословиците“ и „Детските игри“ на холандския художник. Но зад яркостта на багрите и двамата живописци акцентуват върху грозотата и безсмислието на човешките действия, върху алчността и жестокостта, нищожеството и призрачността на малките хора. Зад външната пищност на рисува се открива трагичното несъвършенство на света.²²

Присъствието на Брьогел в творчеството на Леонов започва да се чувствува по-осезаемо обаче в началото на 30-те години. Само в романа „Скутаревски“ (1932) името му се споменава на три пъти, а с картината „Ловците“ авторът натрупва определени асоциации в съзнанието на читателя, които се отнасят до философията и поетиката на този живописец. Вече стана дума за „Канцлерът“ на Фьодор Скутаревски от същия роман, който е нарисуван по маниера на Брьогел. Именно във връзка с този портрет се появява следният авторски коментар: „Казалось, сам мужицкий Брейгель гнал оравы своих персонажей по изломанной диагонали холста“ (V, 171).

Така картината въздействува не само с конкретното изображение на Жистарьов, но и със света на Брьогел, едно изключително силно живописно обобщение на зараждащата се буржоазна класа през втората половина на XVII в. в Западна Европа.

Естетиката и изобразителното майсторство на този художник Фьодор Скутаревски прави свое творческо кредо. Те се откриват не само когато рисува образа на миналото („Канцлерът“), но и когато създава вдъхновен портрет на съвременността, „бляскав апотеоз на младостта и непрекъснатото движение напред“. Картината му „Скиори“ е изпълнена със същата брьогеловска „тържествена, мрачна силуетност“, но с вълшебството на гения „черният цвят изглежда розов“. Въпреки тази тоналност героите на Скутаревски вълнуват, пораждат размисъл и задълго оставят следа в душата и на най-безпощадния зрител, младия комунист Черимов.

Ето как Леонов обвързва Брьогеловото изкуство с изображението на действителността и го прави равнозначно в познанието на новия свят. А в естетическите предпочитания на неговия герой Скутаревски можем да открием собствените му концепции. „Мене ме пленява в този художник — пише по-късно

²² Повече вж. М. Каназирска, Художественото своеобразие на ранните повести на Л. Леонов, Трудове на ВТУ „Кирил и Методий“, Филологически ф-т, т. X, кн. I, С., 1974, с. 412—413.

той за Брьогел — логиката на неговата композиция, също така почти литературната множественост на тоналностите, осветяваща една и съща цел, тъй да се каже, поразителната оркестрация на произведението, пленителното богатство от подробности, които понякога не ще забележиш докрай.²³

Тъкмо тази „литературна множественост на тоналностите“ като принцип на художественото обобщение се забелязва още по-определено в последната повест на Леонов „Evgenia Ivanovna“ (1964) при интерпретацията на проблема „човек без родина“. Например възникналата у професор Пикеринг асоциация с картината на Брьогел „Слепите“ под впечатлението на слепите грузински певци е толкова богата, че читателят не изведнъж достига до пълното ѝ съдържание. Единият пласт на тази асоциация е по-открит (монологът на Пикеринг за изкуството), другият е „зашифрован“ в контекста на цялостното съдържание на повестта. Автор и герой се вълнуват от един и същ въпрос — дали човек може да съзре, да предвиди всичкото, не остава ли понякога сляп за физическите и исторически закони на света, за тайните на битието, за копнежите на човешкото сърце. В студията си „Леонид Леонов — майстор на повестта“ подробно анализирам този функционален, с голям заряд на художественото обобщение детайл.²⁴ Тук само ще добавя, че именно по повод на Брьогеловата картина „Слепите“ писателят формулира (чрез думите на Пикеринг) нещо съкровено и принципно важно във възгледа си за изкуството, чиято цел според него се състои „не в отразяване на битието в тясното огледалце на ограниченото майсторство, не в подражанието“, а в „осъзнаване логиката на явлението“, в откриване „формулата на неговото зараждане и битие“, „на първоначалния му замисъл“ (VIII, 183).

За многозначната асоциативност на имената и образите от световната литература в повестта „Evgenia Ivanovna“ може да се пише много. В перифраза присъствува една мисъл на Дидро („Противоестествено е да се обича онова, което се отплаща с ненавист“), която като бегъл щрих характеризира европейската душевност (Пикеринг), свършено различна от руската; един стих от поемата на английския поет Алфред Тенисън (1802—1892) „St. Stylites: „Show me the man hath suffer'd more than“²⁵ е „код“ за дълбочината на страданието у Евгения Ивановна спрямо извършения към отечеството „грях“ — бягството. Тези цитати показват диапазона на литературната начетеност на Леонов, широтата на неговите „отскачания“ към образите от културното наследство.

²³ Из писмо на Л. М. Леонов от 7. X. 1975 г. до автора на настоящата работа.

²⁴ Вж. Сб. „Филологически студии“, В. Търново, 1973, с. 441—444.

²⁵ „Покажете ми човека, който е страдал повече от мене“.

* * *

Наблюденията над живота, проникателното изследване на действителността (минала, настояща и бъдеща) у Леонов винаги водят до внушаването на определена идея, възникнала в творческото съзнание на художника. „Всяко вдъхновение, според него, трябва да се филтрира от разума.“²⁶

Това изключително внимание на писателя към света на идеите, които движат обществото и поведението на човека, е друг, много съществен момент в естетическите му обобщения над съвременността, в концепциите му за живота. Въобще трудно можем да си представим Леонов без идеи. Неговото творчество е синоним на идеи в съветската литература — философски, политически, нравствени, етически. Нашият учен Хр. Дудевски с право заключава: „Колкото по-голям е талантът на писателя, толкова по-широк се оказва кръгът от идеи и проблеми, към които той се обръща било да вземе отношение към „дискусията“ между поколенията, било да утвърди и развие традицията по-нататък.“²⁷ У Леонов може да се открие и едното, и другото.

Някои идеи са постоянни, неизменни в Леоновата естетика и поетика. Възникнали в началото на творчеството му, те продължават да го вълнуват и досега. Авторът на „Язовци“ и „Крадец“, „Път към Океана“ и „Руският лес“ обича да напомня и подчертава, че литературоведите трябва да пишат за „главните, вътрешни линии“, минаващи през неговите книги. Това са идеите за природата, за родината, за съдбините на националната история, за руския човек. Вгледаме ли се във философски най-многослойното произведение на писателя „Руският лес“, ще видим, че то е побрало в себе си всичко — и размишленията за гората и природата, и вълненията за родината и човека, които прерастат в голямата концептуална идея на Леонов за живота, а тя от своя страна „обраства“ с мисли за доброто и злото, за любовта и щастието, за красотата и нравствената чистота, за разрушението и създанието, за осъзнатото нищожество и таланта, за прогреса и контюитета на поколенията. Това е истинска „мозайка“ от идеи, които не просто се подхващат или намекуват, а се извеждат докрай чрез съдбата на героите, разпадайки се огледално в десетки отражения, рефлексии, тези и антители. Леонов е майстор на подобна идейно-философска съпритегателност и множественост. При това неговите идеи се разполагат в пространството и времето, в тяхната системност и причинност. А всичко това като цяло

²⁶ Сп. Родна реч, 1973, кн. 9, с. 56.

²⁷ Хр. Дудевски, Съветската литература в България. Връзки, влияния, типология, С., БАН, 1977, с. 21.

характеризира гносеологическия му подход в отражението на живота и действителността.²⁸

Идеите в поетиката на Леонов водят след себе си и идейния спор, диалогичната настройка на творбите. Авторът се стреми да изведе всички възможни решения на идеята, заложенни в отделните характери, включително до собствената му позиция, т. е. тезата трябва да получи всички възможни антитези.

Оттук почти винаги кулминацията на произведението е съсредоточена във философския, идеологическия спор, в драматичния сблъсък на концепции у героите, а не в битово-семеината или друга интрига на сюжета. Разкриването на различни гледни точки е естетически принцип, който Леонов формулира твърде рано и отстоява последователно. Според него само в ожесточеното, кръстосано сечение на възгледи, може да се роди истината, тъй като възприемането на действителността, рефлексът на идеите не могат да бъдат тъждествени в отделните личности:

„— Одного до слез потрясет здесь трагическая нищета и темная власть отживших навыков, другой же, напротив, порадуется на зажиток столичных низов и стихийное приобщение к победившей новизне. Третий полюбуется мимоходом на извечную святость мадонны с ее младенцем, четвертый в социальном разрезе подчеркнет опасное бытовое уклонение главы семейства ... и даже для ночного гуляки вроде меня, с запозданием бредущего под семейный кров, тоже найдется комическая пища в соответствии с его веселым настроением. Всякий читает эту книгу на свой образец, только мертвецы придерживаются более или менее единого взгляда на явления жизни“ (III, 286).

* * *

„Писателят трябва до такава степен да изучава описваната от него действителност или явление, че да минава за специалист върху тази действителност или явление.“

Л. Леонов

М. Горки в началото на 30-те години вярно схвана една главна черта в позицията на художника към живота — стремежа му да го опознае тъй, „сякаш сам го е правил“. Близко до тази горкиевска мисъл е и Леоновото схващане, че писате-

²⁸ Л. Ф. Ершов пише за образната стереоскопичност на Леоновата проза при тълкуване на проблемите и идеите. Вж. Л. Ф. Ершов, Русский советский роман, Л., „Наука“, 1967, с. 217.

лят „трябва да минава за специалист“ върху изобразяваната от него действителност или явление. В много свои творби Леонов успешно защити този свой естетически принцип, като „минаваше“ ту за специалист по криминални дела („Крадец“), ту за инженер по танково дело („Превземането на Великошумск“), ту за лесничей („Руският лес“), ту за знаменит археолог („Евгения Ивановна“). Именно в тази връзка той твърде много настоява художникът да познава „из основи“, до последна подробност професията на своите герои. Върху това според него се гради правдивостта в изобразението на човека, на неговата психология и поведение, а всичко това като цяло дава действителността в нейните обективни и субективни прояви.

Изучавайки творческата история на романа „Руският лес“, В. Ковальов²⁹ показва с колко много свои страни това произведение се свързва с руската действителност — настояща, минала и бъдеща, колко близо стои то до живия живот. Но това „съзвучие“ на творбата с реалността не е резултат само на факта, че Леонов „просто е пресъздал“ руския живот в неговите национални, нравствени и исторически измерения. То е плод на грижливото, бих казала, скрупулозно проучване на въпроса за съдбата на руската гора в течение на едно столетие и на вдъхновеното „оплодяване“ на тази тема с проблеми социални, политически, национални, нравствено-философски.

Преди да напише „Руският лес“, според свидетелството на академик Н. Анучин, Леонов се запознал с теченията на списание „Лесной журнал“ за 100 години, внимателно се е вглеждал в обявленията на вестниците от миналия век за „горски търгове“, стараяйки се да възкреси в съзнанието си картината на руската гора, а следователно и на руския живот в течение на един век.³⁰ В една беседа писателят сам признава и друго — за „Руският лес“ е трябвало да познава растенията и растителния свят, а във връзка с „Път към Океана“ се е наложило „да проучи“ тритомно ръководство по хирургия.³¹

И все пак за Леонов това още не е „материалът за изкуството“. Реалистичните подробности и точното, изчерпателно познание на живота са необходимото, но не и достатъчно условие, за да се сътвори художествената творба. Те могат да бъдат „точка на отблъскване“, за да се роди и една друга действителност — на художническото въображение, в която жизнените подробности ще имат своето огромно, но не самоцелно значение. Не случайно Леонов се затруднява да отговори на въпроса, кой е прототипът на Вихров от романа „Руският лес“.

²⁹ Вж. В. А. Ковалев, Творчество Леонида Леонова. К. характеристике творческой индивидуальности писателя, М.-Л., АН СССР, 1962, с. 169—230.

³⁰ Сб. Уроки Леонова, М., „Современник“, 1975, с. 84.

³¹ Сп. „Пламя“, 1971, кн. 5, с. 46.

Образът се оказва събирателен, обобщаващ чертите на прогресивните защитници на руската гора в течение на половин столетие, съдържайки едновременно с това и голяма доза автобиографичност.

Показателна в този план е немного известната творческа история на повестта „Превземането на Великошумск“ (1944). Тя твърде красноречиво разкрива какво означава за Леонов „отблъскването“ от жизнения факт или прототипа. Образът на един от нейните герои — учителя Митрофан Платонович Кулков — „засяда“ в творческото съзнание на писателя още в средата на 20-те години и почти две десетилетия присъствува потенциално в него. Леонид Максимович разказва:

„Аз завърших градското начално училище в Москва през 1910 г. — в Зарядие. Бях на 11 години. Имах един учител, много сърдечен човек — Кулков Митрофан Петрович. След революцията, когато излезе първият ми сборник разкази (1925), т. е. след 15 години, след като бяха направени първите ми преводи, отидох да му подаря тези книжки. Щеше да му бъде приятно — все пак бях негов ученик. Тръгнах. Изкачих първия етаж на училището, посрещна ме все същият училищен пазач, който изтриваше дъската в класната стая. Той каза: „Митрофан Петрович умря през 1919 година, жена му (също учителка) — през 1920 година.“

Излязох навън. Здравчаваше се. Беше есен. Заплаках. Стана ми тъжно...

През 1943 г. заминах на фронта при маршал Рибалко. Тогава написах повестта „Превземането на Великошумск“. Там има един учител, описан е същият този Кулков Митрофан Петрович.³²

„Описан“ може би не е точната дума. В повестта е „сътворен“ образът на учителя, който внася изцяло философската струя в произведението. Обикновеното жизнено впечатление се е трансформирало в художествена идея за образа на бъдещата епоха.

И така в изкуството на Леонов жизнен модел и художествен образ се оказват твърде различни по съдържание. Затова в понятието „художествен материал“ той влага толкова значение, което не се покрива изцяло, а понякога е доста отдалечено от съответния, конкретен „жизнен факт“. Писателят определено подчертава:

„Материал (на изкуството — б. м.) аз наричам онова в обкръжаващата действителност, което може да запали у писателя искра. И то такава искра, която е способна да освети този момент, тази нощ или ден, тази епоха и т. н. Фактът от дей-

³² В беседа на Л. М. Леонов с автора на настоящата работа.

ствителността, станал част от писателската душа — ето това се нарича материал на изкуството.³³

Това схващане говори най-малко за две неща. Първо, при решението на въпроса, „Кое е първично: изкуството или действителността?“, Леонов се нарежда до големите руски реалисти като Гогол, Достоевски, Толстой, Чехов, Горки, които поставяха живия реален свят на първо място, като го изучаваха в неговата цялост и сложност. Второ, наблюдението над действителността не тласка към обикновено описателство, а „запалва искра“, т. е. ражда вдъхновението за образи и идеи с голяма сила на философското обобщение.

В този план следва да се очертае естетическата теория на Леонов за ролята на реалистичния детайл при познанието и отражението на живота. В неговите разбирания и художническа практика детайлът е пределно многозначен. Той може да бъде „код“ към идеята на произведението, „шифър“ за съдържанието на характерите, „ключ“ за разкриване истинския смисъл на жизнените явления. Чрез него „художникът може да каже много неща“, „може да отвори тайници“.³⁴

Детайлът може да присъствува на различни етапи на творческия процес — от възникването на замисъла до художествената реализация на действителността и човека в творбата. В беседа с автора на тези редове Леонид Максимович споделя: „Темата започва не от жизнения факт, а от детайла. Помните ли, Достоевски четеше от колоните на вестниците за съдебните процеси? Детайлът прилича на капка, в която се отразяват перспективите на света.“

Както се вижда, детайлът при Леонов е основно средство за постигане художествената достоверност, правдивостта в изображението на живота, без която въобще е невъзможно истинското реалистично изкуство. Но наред с това той може да се издигне от художника до висотата на функционално значим образ. В изкуството на Леонов освен чисто изобразителната си роля детайлът притежава вътрешни връзки с главните идеи на произведението. Затова така рязко отрицателно се изказва художникът за съвременната западноевропейска новела, в която „схемата в човешките отношения, схемата в диалога не удовлетворяват“. По мнението на писателя тя е „оголена“, „открита“, в нея няма „главното“. А главното, подчертава той, се състои в детайлизацията.

Реалистичната детайлизация е онази първична действителност в естетиката на Леонов, която има най-пряко отношение към познанието и изображението на обективния свят. Върху

³³ Сп. „Вопросы литературы“, 1966, кн. 6, с. 95.

³⁴ Л. Леонов, Резец художника, В. „Литература и жизнь“, бр. 89, 31. XI. 1958.

нея обаче се гради и друга, която може да се нарече „действителност на художника“, „действителност на идеите и философския заряд на творбата“. В нея непосредственото наблюдение се тушира и изглежда опосредствувано.

Някога Н. Чернишевски даде утвърдителен отговор на въпроса може ли животът да влезе в произведението на изкуството такъв, какъвто е. Единственото изискване, което постави, беше подборът на жизнените факти.

Леонов принадлежи към линията на ония руски художници, за които изборът на жизнения материал е само началното „отблъскване“ от действителността. След него следва голямата мисловна дейност на твореца в света на идеите, не абстрактни, а пак подсказани от „изследването“ на реалния свят, но станали дълбоко лични, художнически, „част от духовната биография“ на твореца. Става ясно, че Леонов има свое естетическо отношение към „натурата“, към „натуралния живот“, към документа. Още в първите години на творческия си път той отхвърля т. нар. „огледално“, „фотографско“ отражение на действителността, не отдава прекомерно значение на „очевидца“, защото всеки елемент на непосредственото възприятие, всяка жива натура не могат да удовлетворят художника, който си поставя по-висока цел от „прякото“ възпроизвеждане на живота. И все пак как Леонов схваща „натурата“, ярките и запомнящи се завинаги жизнени впечатления, под чийто натиск рядко възниква „музикалното усещане на темата-полудогадка“ на бъдещата творба?

„Жизнените извори ... — размишлява писателят. — Художникът се развива паралелно с епохата. За каквото и да пише авторът, той все едно пише за своето време. Писателят не може да не бъде развълнуван, когато е развълнувана стихията. Ако говорим не за илюзорни самовнушения или словесна бравада, от които не се опазиха впрочем и истинските майстори на литературния цех, то само безчувственият творец или Нерон могат действително да се затворят в кула от слонова кост.“³⁵

Според Леонов писателят се вдъхновява от съвременността, става сеизмограф на нейните най-велики събития. От неговата чувствителност и отзивчивост зависи това, дали пулсът на неговото творчество бие с пулса на времето. Така в естетиката на писателя високата гражданска позиция се оказва в органична връзка с поемането на сокове за творчество от живота. Леонов справедливо наричат „летописец на своя бурен век“ подобно на Шолохов и Федин. По думите на известния съветски прозаик П. Проскурин „по неговите романи може да се изучава епохата на създаване на съветската държава и фор-

³⁵ Сп. „Вопросы литературы“, 1966, кн. 6, с. 96.

мирането на нравствеността и морала на новия човек³⁶. Тази оценка вярно отразява две неща: първо, че Леонов познава руската действителност, „сякаш сам той я е правил“, както казваше Горки; второ, тази действителност твърде бляскаво, правдиво, жизнено достоверно е намерила отражение в неговото творчество.

В едно писмо до издателя Н. Николадзе Глеб Успенски пише, че романът „Анна Каренина“ от Л. Толстой е „богата тема за изучаване на съвременния руски живот“. А Достоевски в „Дневник на писателя“ характеризира споровете между героите в този роман (между Левин и Стива Облонски) като „злоба на деня“ в руската действителност.³⁷

Такъв благодатен материал за познаване процесите в руското общество в една друга епоха — социалистическата — са и романите на Леонов. „Язовци“ показват сложния, безпросветен вътрешен свят на най-потъпкания руски човек — селянина, който беше разлюлян из основи от революцията. „Крадец“ може да стане основа за социологическо проучване на разместените обществени пластове през 20-те години. „Път към Океана“, наситен с искрящ документализъм, разкрива образа на новия човек в напречното сечение на тревожното ежедневие на света от 30-те години, когато фашистката стихия и антиколониалните войни започват бързо да заливат планетата. Но истински образец на стремителна намеса на писателя в живота на днешна Русия, на съветското общество, в идейните борби на съвременността е романът „Руският лес“. Спорът между Вихров и Грациански надхвърля рамките на обикновена научна полемика. По думите на Е. Сурков той „получава глобален характер — борба на философски, идеологически, нравствени, социални и етически позиции, които характеризират вътрешното съдържание на епохата“³⁸.

Леонов като писател носи съзнанието за „необикновената трудност“ на жизнения материал, който предлага съвременността, за огромните душевни и исторически наслоения върху съветския човек. Според него творецът, „който извика на живот сложността и красотата на новия, невиждан свят, ще заслужи благодатната памет на следващите поколения“³⁹.

Още в 30-те години чрез един свой герой Леонов изказва забележителната мисъл, че „все повече се усложнява самото вещество на изкуството“ (V, 183). Според него именно това

³⁶ Сб. „Уроци Леонова“, М., 1973, с. 151.

³⁷ Цит. по К. Ломунов, Естетика Льва Толстого, М., „Современник“, 1972, с. 223—224.

³⁸ Е. Сурков, Проблеми творчества Леонида Леонова. Предговор към Л. Леонов. Собрание соч. в 10 тт., т. 1, М., 1969, с. 59.

³⁹ Л. Леонов, Художника създаст труд, в. „Комсомольская правда“, бр. 197, 24. VIII. 1974.

не позволява да се върви по линията на простото жизнеспособие, именно това задължава твореца да дири по-дълбокия смисъл на явленията, „за да не остарее картината, преди да са изсъхнали бонте“.

Художникът Фьодор Скутаревски („Скутаревски“) страстно утвърждава позицията, че творецът не е огледало, към което „можеш да се приближиш и да засучиш мустаци по вкус и разум“, че и „най-наситените събития са само суровина за изкуството“, че „истината винаги е далеч напред, даже зад пределите на погледа, и трябва непрестанно да дириш, за да се надяваш, че ще я догониш, нея, постоянно бягащата“. Това е естетическото кредо и на Леонов. Ето защо битоописателството не го задоволява, ето защо рисунъкът от „натура“ за него е свидетелство на „честен труд“, но с това едва ли може да се изчерпи изкуството и то едва ли може да бъде негова задача.

Както стана ясно, за реалиста Леонов връзките с действителността имат друг смисъл, други измерения. В този аспект той не може да се нарече художник на „прякото жизнеописание“; не бива да се придава прекомерно значение на реалните в неговите произведения, които съставят техния микросвят; оттук и прототипът няма онази доминираща роля, каквато може да има в творчеството на други писатели. Мигновено впечатление е тласнало художническото въображение и мисъл към активна работа, когато писателят е видял за пръв път някак „износения човек“ с тиролска шапка и черти в грузинската механа (бъдещия Стратонов), когато е изминал разстоянието от Зубовския площад до Смоленския пазар с непознатата спътница (бъдещата Манка Виелицата) или когато е срещнал случайно на улицата излъчващата неповторимо сияние и пърхаща от щастие девойка (бъдещата Поля).⁴⁰ Но това е само началният импулс за раждането на образа.

И трябва да се вярва на Леонов, когато изповядва, че с малки изключения той почти не се опира върху прототипове. „Получаваше се обратното — казва той. — Отначало мислено създавах определен герой — неговия чертеж, схема, а после търсех натурата, която да бъде пригодна за тази схема. И това изобщо е правилно, защото цялата вътрешна действителност, която се създава у писателя, в края на краищата трябва някак да се провери отново в живия живот, да бъде увенчана с корона, с идея.“⁴¹

⁴⁰ Вж. Л. Леонов, По координатам жизни, сп. „Вопросы литературы“, 1966, кн. 6, с. 96—97.

⁴¹ Л. Леонов, По координатам жизни, сп. „Вопросы литературы“, 1966, кн. 6, с. 97.

* * *

Естетическата позиция на Леонов в познанието и изображението на живота има непосредствено отношение и към въпроса за художествената правда в изкуството. Не е трудно да се забележи как писателят като последователен реалист решава този проблем. От естетическите му концепции за живота и действителността могат да се направят няколко основни извода. Първо, Леонов задълбочено изследва многообразието на жизнените процеси във всичките им прояви, черпейки материала за изкуството от „изобилието на живота“⁴². Второ, жизнената правда според неговите естетически разбирания не означава безкрило описание, тя трябва да се издигне на равнището на художествената истина. В този смисъл Леонов се очертава като горещ противник на всякакъв примитивизъм в познанието и изображението на живота. Трето, писателят подчертава особено роля на художника при постигане на художествената правда. Целта на художественото произведение се заключава не в единството на замисъла, не в обработката на действащите лица и пр., а в яснота и определеността на самия автор към живота, който пронизва цялото произведение.⁴³ Тази мисъл на Л. Толстой подкрепя отношението на Леонов към „натурата“ — жизненият факт според него трябва да стане факт в съзнанието на творческия субект, „да се увенчае с корона, с идея“, изразявайки и позицията на художника към живота. Четвърто, художествената правда в такъв случай е невъзможна без леоновското — „трябва да виждаш, за да пишеш“, за което вече стана дума.

Художествено правдивото в концепциите на съветския художник е осенено винаги от високи нравствени цели и идеали. От такава гледна точка той отрича лъжата и пошлостта в изкуството, които могат да доведат до противоположни резултати и да дискредитират неговите задачи. Отказът от художествената правда е измяна спрямо творческите принципи, нежелание да се познава и открива истината. Не случайно Хегел подчертаваше в своята естетика: „Изкуството е призвано да разкрива истината.“⁴⁴

Както стана ясно, за творец като Леонов мисълта и идеята в художественото творчество са неопровержим закон. „А поетическата правда за съвременността — пише той — е душата на изкуството, било то литература или живопис. Писателят и художникът идват на света, за да открият на съвременниците

⁴² Хегел, Естетика, т. 1, С., БКП, 1957, с. 391.

⁴³ Сб. „Литературное наследство“, Л. Толстой об искусство. Неизданая публицистика, т. 37—38, М., АН СССР, 1939, с. 525.

⁴⁴ Хегел, цит. съч., т. 1, с. 99.

от никого невидени по-рано страни на живота и за да разкажат за новия човек, роден от съвременността.“⁴⁵

Вижда се колко непосредствено (не умозрително или отвлечено) Леонов свързва крайната цел на изкуството — живота на човека — със същността на проблема за художествената правда. Истинският художник за него винаги е откривател на нещо ново, неосъзнато от другите. Неведнъж в статии и беседи той ще нарече писателя „преводач“, „посредник“ между жизнените явления и читателя. Това е висшето предназначение на твореца — да вижда не само около себе си, но и да отгатва онова, което ще стане в действителност.

⁴⁵ Л. Леонов, Единство цели, сп. „Изкуство“, 1957, кн. 7, с. 38.

КОНЦЕПЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИКЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Маргарита Каназирска

Резюме

Концепция действительности занимает очень важное место в эстетике Леонида Леонова. В ней отчетливо отражается философская позиция писателя к жизни, выражающаяся в мысли о том, что жизнь — это творчество, что нет ничего более святого, чем жизнь.

Действительность как объект художественного познания исследуется Леоновым с разных сторон, с точки зрения ее измерений во времени и пространстве. Стремление писателя к более углубленному осмыслению объективного мира направляет его взгляд не только на материальное, но и на духовное бытие человечества, на достижения великих предшественников национальной и мировой культуры. В эстетике Леонова идеи, парафразы и образы, почерпнутые из духовного наследия прошлого, являются характерным принципом художественного обобщения действительности.

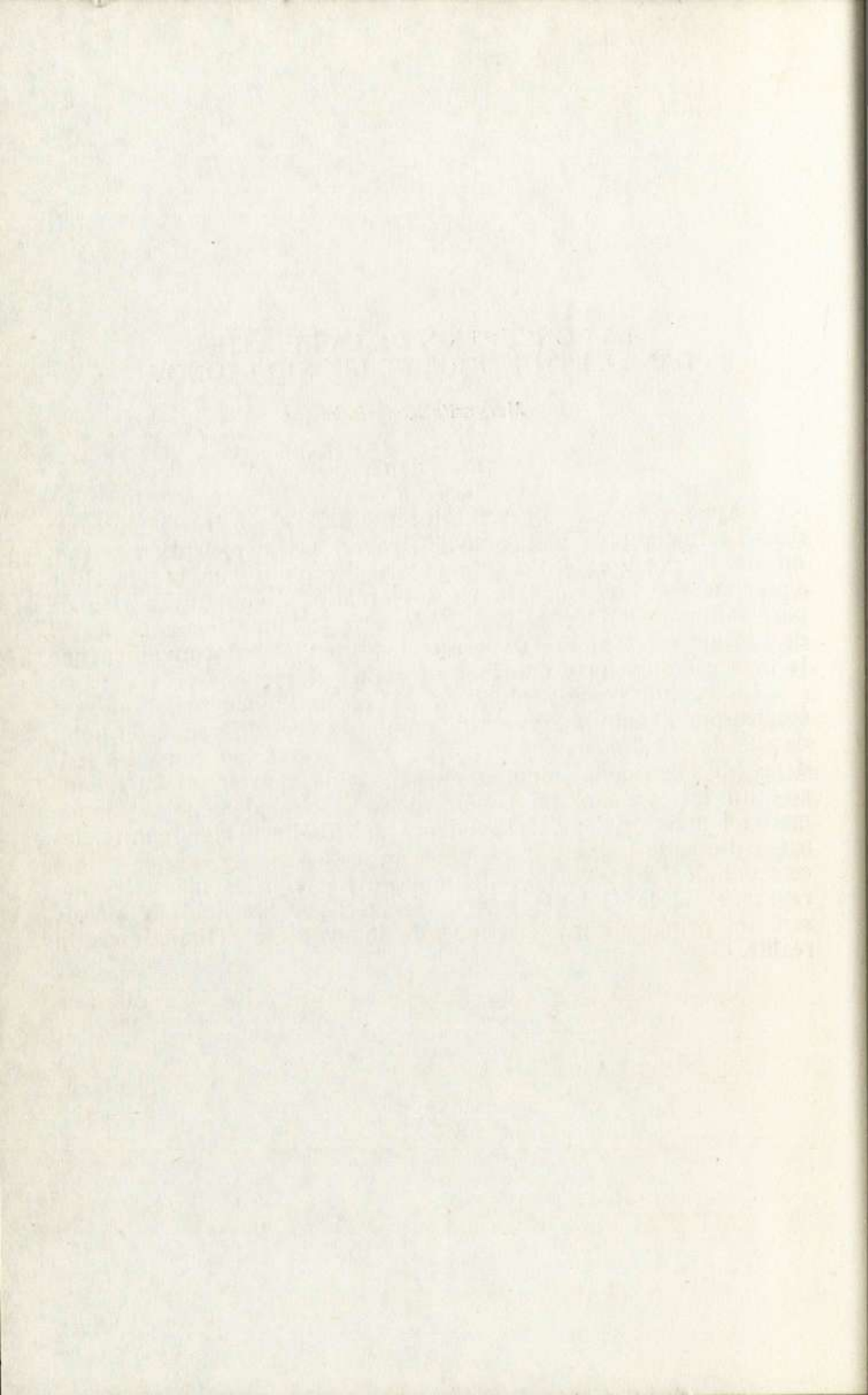
LA CONCEPTION DE LA REALITE DANS L'ESTHETIQUE DE LEONID LEONOV

Margarita Kanasirska

R é s u m é

La conception de la réalité occupe une place très importante dans l'esthétique de L. Léonov. A travers cette conception se manifeste la position philosophique de l'écrivain sur la vie. Elle s'exprime par l'idée que la vie est création, „qu'il n'y a rien de plus saint que la vie“. Cela explique le fait que le héros positif de Léonov est toujours un créateur profondément convaincu que la „vie est plus forte que la destruction et la mort“.

La réalité comme objet de la connaissance artistique est étudiée par Léonov à travers de points de vue différents, du point de vue de ses dimensions dans le temps et dans l'espace. La tendance de l'écrivain à donner un sens plus approfondi au monde réel lui fait prendre en considération non seulement le monde matériel mais également l'existence spirituelle de l'humanité, les acquisitions de la culture nationale et mondiale, les grands prédécesseurs de l'art. Dans l'esthétique de Léonov, les idées, les paraphrases et les images venues en héritage spirituel du passé, sont un principe caractéristique de la synthèse artistique de la réalité.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XV, кн. I

Филологически факултет

1978—1979

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE V. TIRNOVO

Tome XV, livre 4

Faculté des Lettres

1978—1979

МИХАИЛ МИХАЙЛОВ

БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ
НА „СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“

MIKHAIL MIKHAILOV

LES TRADUCTIONS BULGARES
DE „LA GESTE DU PRINCE IGOR“

Велико Търново, 1980

REVISED 1933
10

„Слово о полку Игореве“ се ползва с широк интерес в славянските страни почти от осъществяването на първото му издание през 1800 г. и до днес. Професор Константин Державин¹ представя следната хронологична справка за появата на славянските преводи на паметника:

ЧЕХИЯ

Йозеф Юнгман — 1810 г.; В. Ханка — 1821 г.; М. Хатала — 1858 г.; К. Ербен — 1870 г.

ПОЛША

А. Белевски — 1833 г.; А. Красински — 1856 г.

По-късно бе установено, че първият славянски превод на „Слово о полку Игореве“ е полски. В специална статия, посветена на полските преводи на паметника, М. М. Шолсон сочи като първи превод на паметника в славянските страни превода на Циприян Гodeбски.² Според автора на статията Ц. Гodeбски, загинал в 1809 г., е работил над своя превод на поемата през 1804—1806 г. и го е публикувал още тогава заедно със статията си за „Словото“.³

Между другото М. Шолсон изтъква и факта, че първото упоменаване на „Словото“ в Полша през 1804 г. принадлежи също на Ц. Гodeбски, който поместил бележка в т. III на списание „Приятни и полезни развлечения“. Тъй че преводът на Гodeбски не е направен през 1821 г., както неоснователно се твърдеше преди публикуването на Шолсоновата статия.

СЪРБИЯ

И. Хаджич — 1842 г.; Д. Медич — 1870 г.

БЪЛГАРИЯ

Райко (Ксенофонт) Жинзифов — 1863 г.

¹ Проф. К. Н. Державин, Райко Жинзифов и его перевод „Слово о полку Игореве“. Вестник Ленинградского государственного университета (ВЛГУ), № 1, 1951, с. 177—187.

² Вж. статията на М. М. Шолсон за първия превод на „Слово о полку Игореве“ на полски език в Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ), т. XII, с. 71—78.

³ Там, с. 74.

И тук ще си позволя да допълня справката на проф. К. Державин с кратки данни за всички известни ми цялостни и частични преводи на „Словото“ на български език (от които някои в ръкопис):

1) превода на Райко Жинзифов („Новобългарска сбирка“, Москва, 1863 г., с. 7—58);

2) превода на Ефрем Каранов — „Слово за пълка Игорев“. Обяснения и превод от оригинала в стихове. Кюстендил, 1898;

3) превода на Бойчо Липовски (Никола Василев) в сп. „Илюстрация светлина“, Пловдив, год. XV, 1907, кн. IX—X;

4) превода на П. Рачев и Н. Ковачев — „Слово за Игоревия поход“. Литературен очерк, превод и обяснителни бележки (Ръкописът е откупен от Института за литература при Българската академия на науките през 1950 г. и се съхранява там под инв. № 2247);

5) превода на Людмил Стоянов — „Песен за похода на Игор, сина Святославов, внук Олегов“. В кн. „Песен за похода на Игор“. Изд-во на БАН, София, 1955, с. 17—52;

6) превода на Кирил Кадийски — „Слово за похода на Игор“. София, 1971 г. През 1973 г. преводачът бе награден за този превод от Кабинета на студента-писател „Димчо Дебелянов“;

7) преводите на проф. Н. П. Ковачев, съхранявани в неговия личен архив. В различно време преводачът е направил още три превода, от които два прозаични и един стихотворен.

И тъй досега разполагаме с един пълен превод отпреди Освобождението, два пълни превода от края на миналия и началото на нашия век и един превод от най-ново време — всичките издадени. Освен това значителен интерес представляват и ръкописите на Ковачевите преводи (4, един от които се съхранява в БАН), а също и преводът на Кадийски, чиято издаване е наложително поради високата му поетическа стойност. Или, с други думи, може да говорим за девет пълни превода.

Не са без значение за историята на българската преводаческа традиция и частичните преводи на „Словото“. Известни са следните:

1. Превод на един откъс от „Слово о полку Игореве“ — „Плач на Ярославна“, направен от Детелинов (Рачо Славейков) в сп. „Знание“, Стара Загора, 1894—1895, кн. 5, с. 65. Преводът е в стихове.

2. Няколко откъса от „Словото“ са преведени в стихове от Христо Кесяков и са поместени в „Христоматия по изучаване словесността...“. Съставили: Ст. Костов, Д. Мишев. В два тома. Том II. Издание и печат на Хр. Г. Данов. Пловдив, 1889. В христоматията са намерили място следните четири откъса: Призивът към Ярослав Осмомисъл, Плачът на Ярославна, откъс от началото на поемата и нейната заключителна част.

С тези сведения, допълващи справката на проф. К. Державин, разширявам и библиографската справка на Боньо Ст. Ангелов.⁴ Нашият учен в специално съобщение е отбелязал и опитите на Петко Р. Славейков да пристъпи към превеждане на паметника.⁵

СЛОВЕНИЯ

М. Плeтeршиk — 1866 г.

Тази справка на проф. К. Державин в наше време може да бъде значително разширена. Само три години след публикуването на статията на съветския учен в Словения е реализирано академично издание на „Словото“, осъществено от проф. д-р Райко Нахтигал.⁶ Списъкът на най-новите славянски преводи на паметника непрекъснато се попълва.⁷

В България интерес към древноруската поема се чувства още преди Освобождението. Той е в резултат не само на силната рецепция на руската литература върху цялата ни възрожденска култура, но и плод на един стремеж у българските възрожденски дейци да популяризират онези творби на руските писатели, които стимулират изявата на патриотични чувства в условията на българската националноосвободителна борба. А „Слово о полку Игореве“ като поема на възторжения патриотизъм е предоставяла всички условия за една възрожденска българска интерпретация с определен политико-исторически подтекст. Особено привлекателна ще да е била за нашите възрожденци основната идея на паметника, подчертана в неговия пламенен призив към национално единение. Тук между другото следва да отбележим, че авторът на „Словото“ призовава князете да спрат разприте помежду си, да се обединят в името на върховната цел — да спасят войнската чест на Руската земя, нахърнена от поражението на Игоревни-

⁴ Боньо Ст. Ангелов, „Слово о полку Игореве“ в България. Библиографска справка. Народна библиотека, Библиотека при Софийския държавен университет. Известия за 1960—1961 г., т. II (VII), София, 1963, с. 244 и др. Тази справка съдържа следните раздели: I. Преводи и текст — посочени са общо 7 превода (6 пълни, с Ковачевия ръкописен превод); II. Изследвания и статии за „Слово о полку Игореве“ — отбелязани са над 40 труда. В специален раздел са отбелязани всички известни на автора български трудове, в които се упоменава древната поема.

⁵ Боньо Ст. Ангелов. Един опит на П. Р. Славейков за превод на „Слово о полку Игореве“. Език и литература, кн. 4, 1956.

⁶ Staroruski ep Slovo o polku Igorevé. Slovencko izdobjopriredil prof. dr. Rajko Nahtigal, Ljubljana, 1954.

⁷ Вж. напр.: Соловьев А. В., Новое словенское издание „Слово о полку Игореве“. ТОДРЛ, т. XIII. с. 656—664; Супрун А., Македонский перевод „Слова о полку Игореве“. ТОДРЛ, т. XVI, с. 604—605.

те дружини. Тази идея обаче в условията на борба за национално освобождение не е могла да не придобие смисъл на призив към общонационално обединение в битката за българската свобода. Привлекателна ще да е била за възрожденския читател и художествената сила на поемата, характеризираща се както с гениалната си простота и неотразимо емоционално въздействие, тъй и със специфичната родственост на нейната художествена природа с народноепическите и народнолирическите традиции.

Трудно е да установим що-годе точно доколко „Слово о полку Игореве“ е привличало българския читател преди появата на първия български превод.⁸ Неоспорим факт обаче е, че всички руски възпитаници от предосвобожденската българска интелигенция (основната нейна част) са имали непосредствен контакт с руския превод на паметника (или дори с неговия староруски оригинален текст) при обучението си в руските университети или гимназии. Именно този досег със „Словото“ би могъл да събуди не само патриотични чувства и размисли, но и да подтикне към идея да се използва паметникът в кипежа на освободителната борба. В тези условия се ражда решението на поета Райко Жинзифов да се заеме с превеждането на „Словото“. Първият български преводач на поемата пише по този повод следното: „Що насъ натера да преведиме Слово-то на Българскій языкъ, овде не му I-е мѣсто-то да кажиме...“⁹ Съвсем очевидно е, че преводачът не само предвижда революционния резонанс на творбата сред българите, но разчитайки именно на подобно възприемане на нейния патос в българска читателска среда, той се заема с трудната задача, за да помогне на своя народ в борбата му за свобода. И съвсем скромно е самочувствието на Райко Жинзифов като преводач от старо-

⁸ Успях да се запозная със заглавията на староруски паметници и изследвания върху тях в библиотеката на Иван Николаевич Денкоглу. Кънчо Василев и Бонка Тод. Петкова в статията си „Към историята на Народната библиотека в София. Библиотеката на Иван Николаевич Денкоглу“ (Известия на НБ за 1959 г., т. I (VII), с право отбелязват голямото значение на Денкоглу за развитието на просветното дело в България, както и представителността на подарената през 1878 г. негова библиотека, послужила за основа на новоучредената Софийска библиотека.

Нас в случая ни интересува как е представена староруската литература в библиотеката на Денкоглу. Установяването на тези факти има определено значение като косвено сведение за възможност да се изяви и удовлетвори интересът на българския читател към паметниците на староруската литература. Сред книгите на Денкоглу не намерихме книга, която да съдържа текста на „Словото“. Но староруските паметници са представени доста пълно, което пък показва, че наличието на екземпляр от „Словото“ в библиотеката на Любен Каравелов съвсем не е случаен и изолиран факт.

⁹ Слово за полкът Игоревъ, Игоря, сина Святъславля, внука Олгова. Преведе отъ староруский языкъ Р. Жинзифов. В: „Новобългарска сбирка“, Москва, 1863. Из предговора, с. 3—6.

руски, защото горната мисъл продължава в следния вид: „... а харно или лошо ли I-е преведено Слово-то нека разсъдят читатели-те, нека отбератъ на тънко как преводътъ така и първообразно-то, и изоставатъ въ наши-те повременни изданія сите наши погрѣшки, за кое мы ще имъ быдеме благодарни отъ сърдце; за насъ ще быдять голѣма радость, ако нашій преводъ, или да речиме поправо, първообразно-то Слово осърчи нѣкого си изъ Българете повѣщъ какъ в знаніето на нашій народенъ языкъ, така и въ знаніето на старій Славянскій языкъ, да преведе Словото попълно, повѣрно и порамно“¹⁰.

Във връзка с цитираното не можем да не отбележим, че Любен Каравелов, критикувайки „Новобългарска сбирка“ (и превода на „Словото“, поместен в нея), се ръководи не толкова от високите си критерии за превод на още неустроения тогава български книжовен език, колкото от неприязън към славянофилските увлечения на Райко Жинзифов. Още в началото на своята рецензия Любен Каравелов внася политически акцент в оценката си за българската книжнина, изразявайки своето недоволство от пасивността и безразличието в Русия към тежката участ на поробените славянски народи. По наше разбиране Каравелов е имал вероятно пред вид липсата на желаната от него активност в предприемането на конкретни и действени мерки за промяна на нещата на Балканския полуостров. Последователният в своите възгледи на революционен демократ борец за свободата на България подчертава: „Преди да начнемъ да говоримъ за „Новобългарска-та Сбирка“ трѣбва по-напредъ да кажемъ нѣколко думи за българска-та книжнина; въ Турция я гони бѣдност-та, а в Русия незнаниѣ-то на българскія-тъ Іезикъ и сѣвършено-то невниманіе към славянски-те дѣла...“¹¹

И така „предубеждението“ на Любен Каравелов към превода на „Словото“, осъществен от Райко Жинзифов, макар и изразено в основателни критични бележки, е преди всичко отношение към славянофилските увлечения на преводача. Макар Райко Жинзифов по-късно да буди умиление с прочувствената си реч за бедите и страданията на българския народ, произнесена на Славянския конгрес, той предпочита благоволенieto именно на онези, които независимо от сантименталните си засвидетелствувания на любов към славянството, проявяват по същество онова „сѣвършено невнимание към славянските дела“, което подчертава в статията си Любен Каравелов. В същото време бунт в душата на писателя-революционер предизвиква и неприемливия за него път, по който Райко Жин-

¹⁰ Там.

¹¹ Любен С. Каравелов, Българската книжнина, в. „Българска пчела“, год. II, Браила, 16. VI. 1864 г.

зифов предлага да се изгражда нормативният „новобългарски език“ и който той се опитва да утвърди чрез „Новобългарска сбирка“. Ето съжденията на Любен Каравелов по този въпрос:

(Преди долуприведената мисъл Л. Каравелов говори в статията си за неумението на писателите от 50-те години да пишат по-простичко и разбрано, както това са умеели според него да правят, макар и да са били по-малообразовани, нашите писатели от 30-те години. Езикът на новите писатели според автора на статията е утежнен и от изкуствено наложения пра-вопис.)

„За да докажатъ на Добровскій и на други-те учени, че древно-славянскія езикъ не I-йе: нито сѣрбски, ни руски, ни чешки, но е бѣлгарски, тѣе начнаха да даватъ на новобѣлгарски-якъ езикъ древнославянско ларасположеніе, налепиха го съ юсове и тамъ дето трѣбва, и тамъ дето не трѣбва, напр.: въ имена-та существителни, прилагателни и мѣстоименія-та, въ винителния-тъ падежъ на женския-тъ род...“¹²

По-нататък Любен Каравелов отбелязва в статията си, че „Новобългарска сбирка“ е не само лошо подбрана по съдържание, но и лошо са направени поместените в нея преводи. В същото време се отбелязва необходимостта „Слово о полку Игореве“ да бъде преведено на български език:

„За да опознаѣмъ Бѣлгарете съ общеславянски-те книжинни, безъ никъво сомненіе, никакви други паметници не можеха толкова добре да ни удовлетворятъ, както превода-тъ на „Слово о Полку Игоревѣ“ и „Краледворска-та рукопись“, тѣе преводи щеха да принесатъ на Бѣлгаре-те голѣма полза, ако да бѣше изпълнилъ г. Жинзифовъ добросовѣстно своя-тъ трудъ.“¹³

И Любен Каравелов отбелязва, че по-добра полза щяло да има, ако Райко Жинзифов бил публикувал вместо преводите си на Краледворския ръкопис и руския епос самите оригинални текстове на паметниците. После рецензентът говори за обективността на науката и за вредността на патриотизма от гръцки тип в нея... И отново следват иронични бележки по повод славянофилството на Жинзифов и толерирането му от руските славянофили... В края на статията си Л. Каравелов отново се връща към проблемите за устройството на новобългарския книжовен език, като възразява безразборно българските „наречия“ в нашия книжовен език. Каравелов е убеден, че вместо подобен езиков конгломерат Жинзифов би сторил по-добре, ако беше писал на своя си диалект: „Г. Жинзифов щеше да направи по-добре, ако да беше написалъ на македоно-българско на-

¹² Там.

¹³ Пак там.

рѣчиѣ, съ това той можеше да принесе намъ голѣма полза, защото щеше ни познакоми съ богатство-то на нашия-тъ бѣлгарски лезикъ и негово-то разнообразно развитие.“¹⁴

Като имаме пред вид искрените патриотични подбуди на Р. Жинзифов, които го подтикват към осъществяването на едно голямо дело, каквото е превеждането на „Словото“, независимо от основателно изтъкнатите в статията на Л. Каравелов недостатъци на този превод следва да отдадем заслуженото и на разбирането на редакцията на в. „Българска пчела“, изразено в редакционна бележка по повод острата критична статия на Л. Каравелов. Ето част от тази твърде колоритна публикация:

„Мнозина отъ нашитѣ читатели ни направих забѣлжванія върху членат, кой-то днесъ ся свърши в подлистника-тъ ни. Тѣ ни казахъ, че слога-тъ, че израженія-та, употребени въ тоя членъ, не сѣ прилични на единъ критикъ и споредъ това то не е нѣщо литературно, нѣ памфлета пълна съ укори и неприличности.

Ний примами съ радо сърдце тѣя забѣлжванія, защото и ний, като прочетохми рѣченія-тъ членъ прѣди обнародваніето му, си съставихми такова мнѣние и бѣхми рѣшили да не му отварями сълпове-тъ на вѣстника-тъ. Но понеже той растворя литературенъ въпросъ, а наша-та литература днесъ е много заспала, и като, отъ друга страна, съчинителя-тъ му не иска да пази безименность и не иска да ся направлѣтъ поправки въ члена-тъ му, ний го обнародвахми отчуждени отъ съкаква отговорность и благонадѣждни, че литература-тъ ни чрѣзъ него ще придобые, като тя ся гуди въ разглѣжданіе.“¹⁵

Оценката на Жинзифовия превод на „Словото“, която в 1950 г. прави проф. К. Н. Державин¹⁶, а по-късно и Б. Ст. Ангелов¹⁶, е относително пълна и съобразена с възможностите, които предоставят на Р. Жинзифов по онова време (1863 г.) както научният коментар на паметника, тъй и потенциалните възможности за поетически превод на тогавашния литературен български език.

К. Н. Державин специално отбелязва като една от особеностите на Жинзифовия превод „българизацията на поетическия език на „Словото“. Така например „съ вами русици хошу главу свою приложите“ е преведено „съ васъ, моя вярна дружино — руси сакамъ глава своя да приложамъ“. К. Державин

¹⁴ Пак там.

¹⁵ Вестник „Българска пчела“, г. II, бр. 6, Браила, 1864 г. (За пръв път вестникът излиза на 31. V. 1863 г. като „вестник политически, любовнословен и търговски“. Печатането му се ръководи от Никола Ценов и Исаас Попеску. Печата се в „Печатница румъно-българска на Ст. Расидесков“. Излиза в петъчен ден.

¹⁶ Вж. тук бел. 1, 4, 5.

вин отбелязва: „На традициите на българската хайдушка песен Жинзифов не изменя и в характеристиката на курските войни, които при него се оказват „коници добры, юнаци“ („А мои ти куряни сведъми къмети“).

Безусловно този стремеж на преводача да приближи текста на поемата до българския читател е напълно оправдан.

Тук не е нужно да посочвам онези места в превода на Р. Жинзифов, както и във всички други стари преводи, които могат да бъдат използвани като идея или като материал от бъдещите преводачи на „Словото“ у нас. Следва при това да отбележим въз основа на нашите най-внимателни сравнения и съпоставки, а също и въз основа на малобройните, но сравнително обективни оценки за преводите, че от старите преводи на „Словото“ у нас никой днес не е в състояние да задоволи съвременните естетически изисквания на читателя. От новите преводи в общи линии можем да бъдем доволни, макар дори и в най-популярния засега български превод (Людмил Стояновия) да срещаме частични несполуки.¹⁷ Независимо от постигнатата ритмичност и поетичност нито един от досега публикуваните преводи не се е доближил до оригиналната ритмомелодия и поетическа атмосфера на оригинала.

Каква обща преценка може да се направи за всички досегашни преводи?

1. В старите преводи на „Словото“ съвременният преводач намира ценен материал (синонимни изрази, отделни сполучливи поетически решения).

2. Преводите на Людмил Стоянов и Кирил Кадийски са придружени от издържани в научно отношение коментари. В тези коментари липсват досадни грешки (фактически и исторически), каквито срещаме в старите преводи.

Стремежът на новите преводачи максимално възможно да постигнат адекватна на оригиналната ритмомелодия полага добра основа за бъдещ успех в тази насока. Като поетическо постижение награденият ръкописен превод на Кирил Кадийски в някои отношения съперничи на превода на Людмил Стоянов.

3. Съхраняваният в Института за литература при БАН ръкопис на превода на Н. П. Ковачев, както и останалите негови ръкописни преводи вече са изминат етап от развитието на автора като преводач. В тях обаче се откроява една солидна основа за създаването на нов вариант, който би могъл да се включи в обръщение. Коментарът и очеркът (вече остарели с четвърт век от развитието на литературоведческите изследва-

¹⁷ Евдокия Метева, Людмил Стоянов като преводач на древно-руската поема „Слово о полку Игореве“. Във: Людмил Стоянов, Изследвания и статии за творчеството му, БАН, София, 1961, с. 291—316.

ния за „Словото“) имат нужда от значително осъвременяване.

4. Българската преводаческа традиция заслужава най-сериозно внимание. Но истинската стойност на най-добрите преводи на „Словото“ у нас, пък и на вече остарелите, оценени по сравнително-историческия принцип, ще може да се оцени по-пълно и по-обосновано след едно обширно и пълно сравнително изследване на славянските и неславянските преводи на „Словото“. Такъв труд е по силите на един солиден колектив от изследователи.

Изследването на българските преводи на „Слово о полку Игореве“ повдига редица лингво-литературоведчески въпроси, сред които важно място заемат въпросите за българизацията и русификацията на превода.

При решаването на своята творческа задача преводачът на „Словото“ постоянно се среща с необходимостта да се съобразява с една от основните цели на превода — да се съхрани в цялото му многообразие поетическото въздействие на оригинала, като се използват онези поетически средства, които предлагат родният език и родната литература. Едновременно с това преводачът трябва непосредствено и с мярка да „приблужи“ съдържанието и поетическата атмосфера на оригинала до читателя, да го „накара“ при художественото възприемане на превода да се освободи от предубеждението, че чете преводаческа интерпретация и следователно априорно е лишен от възможността да получи пълно естетическо удовлетворение. Не по-малко важна е целта да се съхрани в превода по възможност и „колоритът на старинност“ на оригинала.

Решаването на тези сложни задачи изисква от преводача редица вродени качества, като поетически усет и способност сполучливо да подбира за всеки отделен случай онази дума, форма, които във възможната най-голяма степен да „приблизят“ превода до художествената реализация на всичките тези строги и безусловни изисквания.

Наблюденията ни над всички пълни и частични преводи на „Слово о полку Игореве“ на български език ни предоставиха обилен материал, десетки бележки за интересни случаи на използване от старите и новите преводачи на различни прийоми на българизация и русификация на превода. И още сега трябва да отбележим, че болшинството от тези решения не съдействуват за повишаване художественото равнище на превода. Позитивните и негативните резултати се редуват неравномерно при постоянното преимущество на негативните.

Анализът на всички случаи на българизация и русификация на българските преводи на древната поема предоставя възможност по-широко да се обхване същността на явлениято и да се направят някои изводи, имащи определено практическо и теоретическо значение.

За да бъдат набелязани по-конкретно и точно проявите на изследваните явления във всеки превод, ще приведа по-долу някои статистически данни, установени при изучаването на преводите на „Словото“. Без тях кратките сравнения, които могат да бъдат прокоментирани тук, биха загубили своя смисъл на примери за едно явление.

„Екатерининският препис“ на „Слово о полку Игореве“, направен в края на XVIII в.¹⁸, даващ най-ярко впечатление за изгорелия препис на паметника от XVI в., съдържа 2830 думи, от които 495 служебни. В академичното издание на паметника (серия „Литературные памятники“, 1950 г.)¹⁹ текстът на „Словото“ е представен по следния начин: 697 стихотворни реда, 2795 думи (с 35 думи по-малко, отколкото в Екатеринбургския препис поради възстановяването на неправилно разчленени на две думи при изготвяне копието на изгорелия ръкопис). Текстът на паметника в това издание съдържа 516 служебни думи.

Да обърнем поглед към българските преводи на „Словото“ при установяване на тези външни показатели, имащи значение за сравнителния анализ на преводите.

1. Преводът на Райко Жинзифов (1863 г.)²⁰ се състои от 823 стихотворни реда и съдържа 3397 думи (от тях 834 служебни). В превода са открити 35 случая на българизация на текста (от тях 7 повтарящи се) и 42 случая на русификация (повтарят се 7 случая).

2. Плачът на Ярославна в превода на Детелинов (1884 г.)²¹ е осъществен чрез 56 стиха и съдържа 240 думи (от които 59 служебни). В академичното издание от 1950 г. този откъс съдържа 35 стихотворни реда, 160 думи (от които 33 служебни). В превода на Детелинов се срещат 6 случая на българизация (от тях 3 се повтарят) и 4 случая на русификация.

3. Христо Кесяков в своя превод на няколко откъса от „Словото“ (Началото на похода на Игор, Обръщението към Ярослав Осмомисъл, Плачът на Ярославна, Заключителната прослава на Игор, князете и дружината), публикувани в 1899 г.,²² е организиран текстът по следния начин: 145 стиха, 467 думи (от тях 139 служебни). Този текст в академичното издание

¹⁸ Слово о полку Игореве. Под редакцией члена корреспондента АН СССР В. П. Адриановой-Перетц, Изд-во АН СССР, М.-Л., 1950, с. 33—49.

¹⁹ Там, с. 9—31.

²⁰ Вж. тук бел. 9.

²¹ Плач на Ярославна (от „Словото за Игоревия полкъ“. Сп. „Знание“, Стара Загора, 1884—1885, кн. 5, с. 65.

²² Художествена поема. Из „Слово о плку Игоревъ“. Преведе Христо Кесяков. В: „Христоматия по изучаване словесността... Съставили: Ст. Костов. Мишев. В два тома. Том II, 1889. Издание и печат на Хр. Г. Дановъ. Пловдивъ, с. 65 и др.

от 1950 г. съответно е организиран така: 116 стиха, 469 думи (от тях 87 служебни). В българския превод са пропуснати няколко стиха. Преводачът е българизирал текста в 5 случая, а към русификация е прибягнал 7 пъти (2 повтарящи се случая).

4. Преводът на Ефрем Каранов (1898 г.)²³ съдържа 983 стихотворни реда, 4141 думи (1092 служебни). Преводачът се е опитал да българизира текста на 125 места (14 повтарящи се случая); русификация на текста се наблюдава при 78 случая (от които 4 се повтарят).

5. В превода на Бойчо Липовски (1907 г.)²⁴ има 3113 думи (от тях 768 служебни) при 26 случая на българизация на текста (повтарят се 5 случая) и при 22 случая на русификация на текста (повтарят се 5 случая).

6. Преводът на Людмил Стоянов (1954 г.)²⁵ съдържа 743 стихотворни реда, 3138 думи (от които 845 служебни). В този превод, считан за най-сполучливия, имаме 43 случая на българизация на текста (повтарят се 7 случая) и 22 случая на русификация на превода (повтарят се 4 случая).

7. Ръкописът на превода на Никола Ковачев, съхраняван в Института за литература при БАН (1950 г., инв. № 2247),²⁶ се състои от 3180 думи (от които 897 служебни) при 37 случая на българизация на текста (повтаря се 1 случай) и 19 случая на русификация (при 3 повторения).

8. Ръкописът на превода на Кирил Кадийски, награден от КСП (1971 г.)²⁷ съдържа 3125 думи (927 служебни). Преводачът е прибягнал до българизация на текста при 45 случая (6 повтарящи се случая), а към русификация на текста е пристъпил в 22 случая (повтаря се само 1).

От таблицата на стр. 56 се вижда, че всички български преводи на „Слово о полку Игореве“ са „по-многословни“ от оригинала. Макар това до известна степен да може да се обясни с аналитичната структура на българския език, предопределяща употребата на по-голямо количество предлози, то говори също и за неумението на българските преводачи да постигнат онази стегнатост, съдържателна обхватност и лаконизъм на оригинала, които най-добре характеризират достоинства на

²³ Ефремъ Карановъ, Слово за пълка Игоревъ. Обяснения и преводъ отъ оригинала въ стихове, Кюстендилъ, 1898.

²⁴ Бойчо Липовски, Защо даваме трети преводъ на едно и също произведение. Слово за Игоревия походъ, сп. „Илюстрация Светлина“, Пловдив, год. XV, 1907, кн. IX—X, с. 28.

²⁵ БАН, Институт за българска литература. Песен за похода на Игор. Преведе Людмил Стоянов, София, 1954.

²⁶ Слово за Игоревия поход, на Игоря, Святославовия син, Олеговия внук. (Ръкопис, съхраняващ се в Библиотеката на БАН, 1950, инв. № 2247).

²⁷ Слово за похода на Игор. Преведе от староруски Кирил Кадийски, София, 1971 (авторски ръкопис).

Сравнителна таблица на пълните преводи

	Стих	Думи	Сл. д.	Българизация	Русификация
Екат. преп.	—	2830	495	—	—
Акад. изд.	697	2795	516	—	—
Пр. Р. Ж.	823	3397	834	35 (7)	42 (7)
Пр. Е. К.	983	4141	1092	125 (14)	78 (4)
Пр. Б. Л.	—	3113	768	26 (5)	22 (5)
Пр. Л. С.	743	3138	845	43 (7)	22 (4)
Пр. Н. К.	—	3180	897	37 (1)	19 (3)
Пр. К. К.	—	3125	927	45 (6)	22 (1)

неговата художественост. В това отношение преводът на Ефрем Каранов е твърде показателен: 983 стиха, с 286 повече от академичното издание; 4141 думи, с 1346 повече от оригиналния текст. Много по-лаконични (почти с 25%) от този превод са останалите български преводи. Така например преводът на Бойчо Липовски е с 318 думи по-обемист от оригинала, преводът на Кирил Кадийски — с 330 думи, на Людмил Стоянов — с 343, на Никола Ковачев — с 385 думи. Преводът на Райко Жинзифов заема междинно положение в сравнение с превода на Ефрем Каранов по своята многословност, той е по-обемист от оригинала с 592 думи.

По количеството на откритите случаи на българизация на текста преводите може да се класират, както следва:

1. Преводът на Каранов (1898 г.) — 125
2. Преводът на Кадийски (1971 г.) — 45.
3. Преводът на Людмил Стоянов (1954 г.) — 43.
4. Преводът на Никола Ковачев (1950 г.) — 37.
5. Преводът на Райко Жинзифов (1863 г.) — 35.
6. Преводът на Бойчо Липовски (1907 г.) — 26 случая на българизация на текста на превода.

По количеството случаи на русификация на текста на превода (позитивни и негативни) класацията изглежда така:

1. Преводът на Каранов (1898 г.) — 78.
2. Преводът на Жинзифов (1863 г.) — 42.
3. Преводът на Кадийски (1971 г.) — 22.
4. Преводът на Л. Стоянов (1954 г.) — 22.
5. Преводът на Б. Липовски (1907 г.) — 22.
6. Преводът на Н. Ковачев (1950 г.) — 19 случая на русификация на текста на превода.

Изучаването на конкретните прояви на българизация и русификация в българската преводаческа традиция е трудоемка задача, осъществяването на която (дори и само върху материал от „Слово о полку Игореве“) се среща с необходимостта да се класифицира твърде обемен материал. Отчитайки оба-

че факта, че старите български преводи на „Словото“ вече звучат несъвършено, тук ще споделя наблюденията си само върху превода на Людмил Стоянов като най-значителен и върху превода на Кирил Кадийски, който, макар и неиздаден, е най-новият и при това със значителни художествени качества.

БЪЛГАРИЗАЦИЯТА В ПРЕВОДА НА ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ (1954 г.)

В запева за Боян преводачът при сравнително точно предаване на съдържанието и поетическата атмосфера на целия откъс е съумял да въведе с вкус и спазване принципите за художествена мярка българския колорит, като е употребил с тази цел само две характерни думи — *стъкми*, *пепеляв*. Ето откъсът от превода:

Че мъдрият Боян,
поискаше ли някому да *стъкми* песен,
в мислите си се понасяше
като катерица по дърво,
като *пепеляв* вълк по земята,
като тъмносив орел под облаци.

В оригинала:

Боянъ бо въщи,
аще кому хотяше пѣснь творити,
то растѣкашется мыслию по древу,
сѣрым вълком по земли,
шизымъ орломъ подъ облакы.

Според мен възможният неутрален превод *творити* — *поя*, би лишил отбелязаното място в превода от онази поетичност и от она типично български оттенък, съдържащ се в българската дума *стъкми* (от *стъкмя*, да *стъкмя*). В известна степен казаното се отнася и за българската дума *пепеляв* (употребена тук вм. неутралната дума *сив*). В същото време краят на откъса звучи някак не по български, поради оказаното от преводача предпочитание на нечленуваната форма *под облаци* вм. *под облаците*. Освен това употребата на предлога *под*, даже и да не приемем цялото съчетание *под облаци* за проява на интерференцията на равнището на формообразуване на думите, като преводаческо решение е твърде несъстоятелно.

За сравнение ще приведа съответното място от превода на Кирил Кадийски (1971 г.). Тук то звучи така:

Изкусният Боян, рече ли за някого да пее песен — мисълта му катеричка по дърво бе, *тъмен* вълк в полето, сив орел *под облаците*.

Както се вижда, предпочитанието на съчетанието *под об-*

лаците *вм. под облаци* е напълно оправдано в превода на младия поет. Но в превода на Людмил Стоянов обаче въвеждането на *че* (в оригинала — *бо*) „приближава“ превода до оригинала, докато използването от Кадийски на нулевия превод и превода *вѣщій — изкусният*, отстъпва пред неутралния и дори в известна степен неточен превод *вѣщій — мъдрият*. В същото време изразът *речеше ли за някого да пее песен* в превода на Кадийски внася в атмосферата на преведената поема български колорит. Съчетаването на сполуките в двата превода в дадения случай би довело до следния оптимален по моя преценка преводачески вариант: *речеше ли някому да стѣкми песен*.

Същото място във всички останали преводи е реализирано по-несполучливо. Ще приведа тук тези места:

Р. Жинзифов:

„Ак' нѣкому Боянъ вѣщій
Сакалъ да направитъ пѣснѣ-ж“.

Е. Каранов:

Защото вѣщия Боянъ,
Когато искаше да пѣй,
Въ дълбоки мисли занесенъ...“

Б. Липовски:

„Че вѣщиятъ Боянъ, поискаше ли нѣкому пѣсень да направи...“

Н. Ковачев:

„Нали вѣщият Боян, ако искал някого да възпей...“ (вариант: „... искаше ли някого да възпей...“)

Опит за българизация на превода е направен от Л. Стоянов и в следния откъс:

„Занареждаха с плач руски жени:

„Вече няма мила изгора
ни с мисъл да смислим,
ни с дума да спомним,
ни с очи да видим,

а злато и сребро не ще и докоснем дори.“

В оригинала:

„Жены руския въсплакашась, аркучи:

„Уже намъ своихъ милыхъ ладъ

ни мыслию смыслити,

ни думаю судмати,

ни очима съглядати,

а злата и сребра ни мало того потрепати.“

В превода на Людмил Стоянов български колорит прида-

ват на текста думите *занареждаха* и *изгора*. Известно възражение обаче буди преводът *смыслити — да смислим*, който може да се разглежда като резултат от негативно влияние на интерференцията от страна на древния текст (на лексическо равнище). Същото може да се каже и за безчленната форма *руски* в словосъчетанието *руски жени*.

Кирил Кадийски превежда това място така:

„Сълзите си руските жени *изплакаха*, *нареждайки*:

„Няма ги вече нашите мили —

нито с мисли да ги помислим,

нито с дума да ги споменем,

нито с очи да ги видим,

а злато и сребро не ще поемем от тях.“

Този превод е по-свободен и българизацията на текста е осъществена също по лексичен начин, но с помощта на други думи: *изплакаха*, *нареждайки*, *нито с дума да ги споменем*, *не ще поемем*.

В останалите преводи плачът на руските жени е интерпретиран по-несполучливо. Въпреки това обаче някои сполучливи частични решения в старите български преводи заслужават вниманието на съвременните и бъдещите преводачи. Така например в превода на Р. Жинзифов въвеждането на думата *стопани* (стопани) не е довело до художествено пълноценна българизация на текста по други причини (смесването на диалекти на лексическо равнище, пъстрота на езика и смесване на стилистични пластове), но съвременният преводач би могъл да постигне успех, използвайки думата *стопани*, още повече, че думата *изгора* в превода на Л. Стоянов в дадения контекст не е функционален адекват на думата *лада* от оригинала, а *жени* в превода на Кадийски е неутрален превод, докато съвременният читател на староруския текст долавя колорита на древност и поетичното звучене на думата *лада* (своихъ мильхъ ладъ), който в някаква степен предава и българската диалектна дума *стопанин*, макар тук да е възможно да говорим за поетичен колорит от друг порядък. Тази дума съдържа в себе си елемент на битова емоционалност, докато ние възприемаме староруската дума *лада* като наситена с романтика, нежна интимност, макар етимологичният анализ на тази староруска дума да ни отвежда към близко на думата *стопанин* значение. Ако *стопанин* и *стопанка* са свързани семантично със значението: „хора, които имат общо стопанство, общ дом“, то *лада* навежда на мисълта за „мъж, съпруг, с когото жената, съпругата живее в съгласие, говорно („в ладу“)“. Сравнението с разпространената в староруската битова лексика дума *хоти*, употребявана като обръщение към любимата, съпруга-

та, ще ни убеди в състоятелността на подобен етимологичен анализ.

В превода на Ефрем Каранов внимание заслужава финалът на плача: „Нѣма вече съ злато, сръбро//Герданитѣ да ни тропатъ!“

Това място е преведено от Каранов по-свободно, но функционалността и българското звучене на последните два стиха на превода не могат да не бъдат оценени като успех за преводача.

Бойчо Липовски очевидно по своему се е съгласил с решението на предшественика си — Каранов:

„... а злато и сребро нѣма да звънтятъ по нази“.

Стремеж към българизация се долавя и на следното място от превода на Л. Стоянов:

Утихнаха градските стени,
а веселието *клюмна*.

В оригинала:

Унѣша бо градомъ забрала,
а веселие пониче.

В превода на К. Кадийски:

„Заскърбиха градските стени, а радостта помръкна...“

В дадения случай преводачът (Л. Стоянов) е въвел елемент на грубоватост, използвайки думата *клюмна*, докато другият преводач (К. Кадийски) при запазването на българския колорит на превода постига и поетичност.

Райко Жинзифов е предпочел по-неутралния превод:

„Ся омрачи веселѣ“

В Карановия превод:

Стенитѣ, огради градски,
Вечъ се тежко замислихъ,
Веселбитѣ погинѣхъ“.

В превода на Каранов е пожертвувана краткостта, лаконичността на оригинала. Въобще за този преводач е характерна многословността, той няма усет към лапидарността на паметника.

В превода на Липовски:

„Замислиха се яки стѣни, помрачи се веселбата.“

Преводачът е постигнал известна българизация на текста чрез думата *веселба*.

В един от своите ръкописни преводи Н. Ковачев въвежда думата *градища* при превода на словосъчетанието *градомъ за-*

бралы. Макар това да не е съвсем точният превод, думата *градища* внася в превода елементи на българизация от позитивен характер.

Наблюденията над всички останали случаи на българизация показват, че повечето от тях (при наличие на точност и ред други качества на превода) помагат на преводачите да постигнат положителни поетически резултати.

Как следва да се оценяват многобройните случаи на русификация на текста на българските преводи на „Словото“?

Вече бяха отбелязани няколко несполучливи опита за русификация като негативна проява на интерференция.

В превода на Людмил Стоянов почти всички случаи на русификация представляват незадоволителни преводачески решения. Ако например запазването в българския текст на староруските думи *яр-тур* и *куряни* може да бъде оправдано, то гръм *велик* (бити грому великому), *разбити* са от саби калени аварските шлемове; *покривало*; ни с мисъл да *смыслим* (ни мыслию смыслити); *обилния* с воини; бѣдната слава ще *похитим*; *разхитихте* вий своите владения; *дядовска* слава (подобре дядовата си слава); доведохте поганци//в Руската земя, //в *достоянието* на Всеслав; *откри* вратите на Новгород, // *разби* славата на Ярослав; *Долюлей* при мене, господарю, моя мил (в оригинала: *възлелей*...) и някои други подобни случаи трябва да бъдат отнесени по-скоро към несполуките на преводача под въздействието на интерференцията, отколкото към стремежа да се съхрани руският дух на поемата.

В превода на Кирил Кадийски също е по-лесно да се посочат случаите на отрицателно въздействие на опитите да се русифицира текстът, отколкото случаи на сполука, реализирани на тази основа.

В по-старите преводи случаите на русификация на текста също трябва да бъдат отнесени преди всичко към преводаческите несполуки, макар в известна степен руските думи, форми и конструкции на времето едва ли са се възприемали по същия начин, като имаме пред вид известната степен на естественост на тяхното присъствие по времето на формиращия се непосредствено преди и след Освобождението под силно руско влияние новобългарски книжовен език.

От приведената тук малка част от наблюденията се определя следният извод:

Явлението българизация на текста в българските преводи на „Слово о полку Игореве“ е довело до твърде сполучливи поетически решения, при които съдържанието и поетическата атмосфера на оригинала се възприемат от читателите на превода художествено пълноценно. Що се отнася до явлението русификация на текста, в българската преводаческа интерпретация на „Словото“ то в повечето случаи води към понижаване

на поетическите достойнства на преводите. Но от това не бива да се правят изводи, че русификацията винаги играе роля на отрицателно явление при превода. Както изглежда, нашите преводачи все още не умеят да се възползват от позитивните потенциални възможности на русификацията като едно от средствата за довеждане до съзнанието на специфичната руска атмосфера на творбата. Без съмнение, преводачите разполагат с несравнимо по-големи езикови ресурси за реализирането на необходимата и художествено обоснованата българизация на текста, отколкото за запазването в превода на руския колорит чрез въвеждане на характерни руски названия на исторически и природни реални, битови детайли, характерни признаци на националната психология и прочее, като се избягват при това нарушенията на литературната норма и неестественото звучене на изразите и конструкциите.

Именно затова руският дух на такъв поетически шедьовър като „Слово о полку Игореве“ ще остане жив и ненакърнен и в българските преводи само тогава, когато преводачите съумеят при естествено, българско звучене на езиковите форми да запазят цялата прелест на атмосферата на неговото руско съдържание.

БОЛГАРСКИЕ ПЕРЕВОДЫ „СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“

Михаил Михайлов

Резюме

Статья посвящена обзору всех болгарских переводов „Слова о полку Игоре“ и постановке вопроса о болгаризации и русификации переводов. Приводятся статистические данные, и анализируется конкретный материал из переводов Людмила Стоянова и Кирилла Кадийского.

Обзор переводов приводит к определенным выводам. Автор считает, что болгарская переводческая традиция заслуживает особого внимания. Подлинная стоимость лучших болгарских переводов „Слова“ и уже устаревших, оцененных по сравнительно-историческому принципу, может быть оценена более полно и обоснованно после проведения полного сравнительного исследования всех славянских и других переводов памятника.

Наблюдения над болгарскими переводами „Слова“ поднимают ряд лингво-литературоведческих вопросов, среди которых важное место занимает вопрос о болгаризации и русификации перевода.

При решении своей творческой задачи переводчики „Слова“ постоянно сталкивались с необходимостью сообразовываться с одной из основных целей перевода — сохранить во всем его многообразии поэтическое воздействие оригинала, используя все наличные поэтические средства, предлагаемые родным языком и родной литературой. Одновременно с этим переводчик обязан непосредственно и с чувством меры „приблизить“ содержание и поэтическую атмосферу подлинника к читателю, „заставить“ его освободиться от предубеждения при художественном восприятии перевода, что он читает переводческую интерпретацию и, следовательно, лишен возможности получить полное эстетическое удовлетворение. Не менее важной задачей является и сохранение в переводе „колорита старинности“ оригинала.

Болгаризация текста в болгарских переводах „Слова“ при-

вела к весьма удачным поэтическим решениям, при которых содержание и поэтическая атмосфера подлинника воспринимаются художественно полноценно. Однако, при применении приемов русификации, анализ раскрывает преимущественно случаи понижения эстетического достоинства переводов. По-видимому, наши переводчики все еще не умеют воспользоваться позитивными потенциальными возможностями русификации как одного из средств доведения до сознания читателя специфически русской атмосферы произведения.

THE BULGARIAN TRANSLATIONS OF "THE SONG ABOUT IGOR'S CAMPAIGN"

Mikhail Mikhailov

Summary

The present article is devoted to the survey of all Bulgarian translations of "The Song about Igor's Campaign" and the treatment and of those already outdated, assessed on the comparative level of the translations. A number of statistic data are given and concrete material has been analysed taken from the translations by Lyudmil Stoyanov and Kiril Kadyiski.

The survey of the translations has led to concrete conclusions. The real value of the best Bulgarian translations of the monument and of those already outdated, assessed on the comparative-historical level, can be established thoroughly and in a more justified way after a thorough and consistent comparative investigation of all Slavic and Non-Slavic translations of the monument is carried out.

The observations upon the Bulgarian translations of "The Song about Igor's Campaign" raise a number of lingoe-literary problems among which a crucial one is that about the bulgarianization and the russification of the translation.

In solving their creative task the translators of the monument were always confronted with the necessity of one of the basic aims of the translation — namely, to preserve in all its diversity the poetic impact of the original by making ample use of all existing poetic means offered by the mother tongue and language. At the same time the translator is obliged, using his sense of proportion, "to bring closer" the contents and the poetic atmosphere of the original to the reader, as well as "to make" him, during the artistic perception of the translation, get rid of any kind of bias towards the translator's interpretation and therefore, a priori, he is deprived of the chance to get a full aesthetic satisfaction. One of the important tasks of the translation is to preserve "the colourfulness of the old-time spirit" of the original.

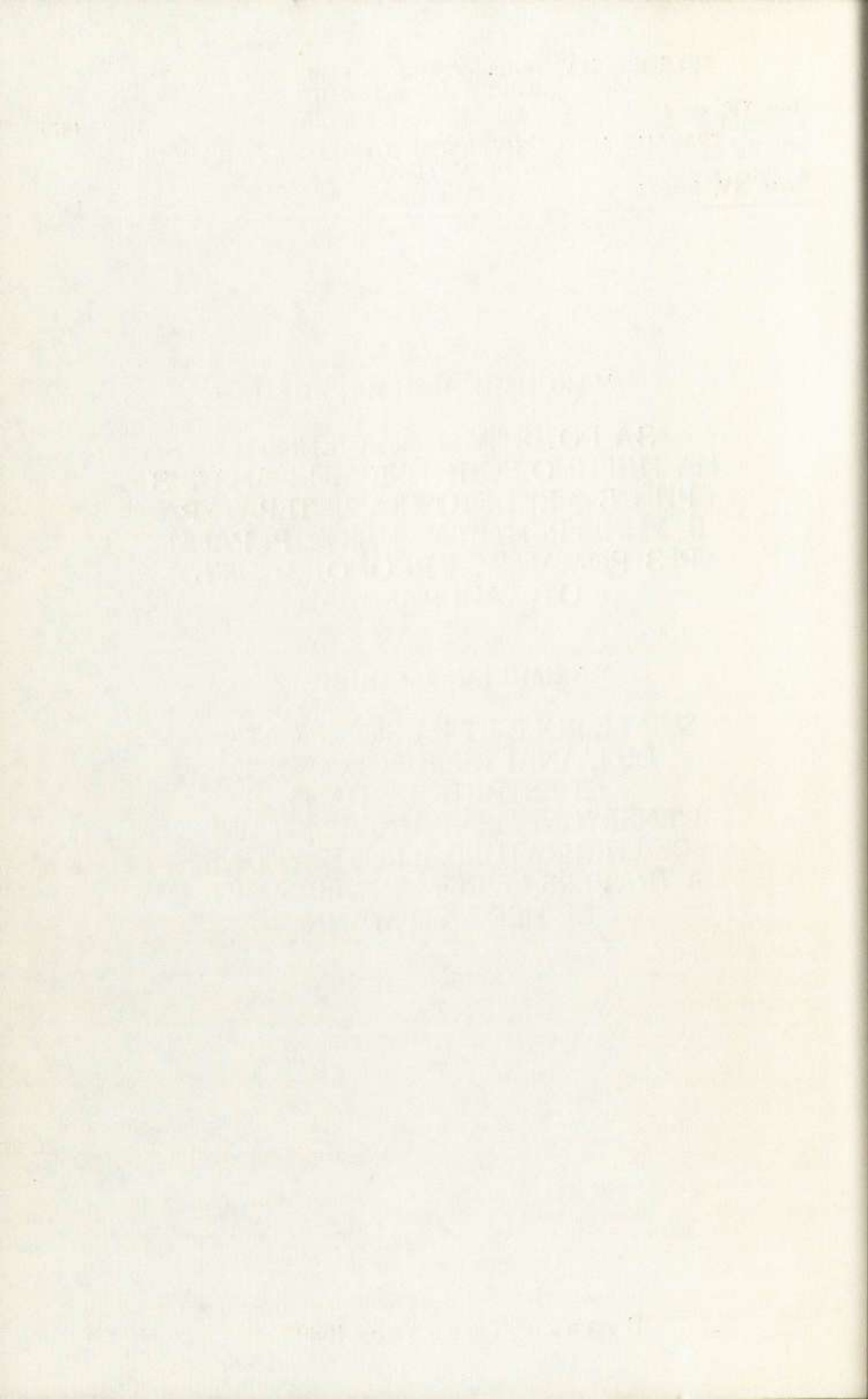
The bulgarianization of the text in the Bulgarian translations of "The Song about Igor's Campaign" has led to considerably suc-

cessful poetic solutions which enable the reader to achieve a thorough aesthetic perception of the original. However, in all the cases of russification, the analysis showed for the most part a degradation of the poetic merits of the original.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“
Филологически факултет 1978—1979
Том XV, кн. 1
TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE V. TIRNOVO
Tome XV, livre 1 Faculté des Lettres 1978—1979

МАКСИМИЛИАН ЯКУБИЕЦ
ЗА РОЛЯТА И ЗНАЧЕНИЕТО
НА ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИЯ АНАЛИЗ
ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО ЛИТЕРАТУРА
В УНИВЕРСИТЕТА—ИЛЮСТРИРАНИ
ЧРЕЗ РОМАНА „ВЕРНОПОДАНИКЪТ“
ОТ ХАЙНРИХ МАН

MAXIMILIAN JASOUBIETZ
SUR LE ROLE ET LA SIGNIFICATION
DE L'ANALYSE IDEOLOGIQUE
ET ESTHETIQUE DANS
L'ENSEYGNEMENT UNIVERSITAIRE
DE LITTERATURE. ILLUSTRATIONS
A TRAVERS LE ROMAN „LE SUJET“
DE HEINRICH MANN



VORBEMERKUNG

Es gibt ästhetische Schriften, z. B. die „Poetik“ des Aristoteles oder Lessings „Laokoon“, sowie literarische Kunstwerke, z. B. den „Don Quijote“ von Cervantes oder den „Untertan“ von Heinrich Mann, die unsterblich sind. Der zuletzt genannte Roman ist nicht nur als künstlerisches Spiegelbild der Wilhelminischen Ära jung geblieben, er ist es auch als Teil eines nachhaltigen Kunsterlebnisses, das den aufmerksamen Leser befähigt, das Erkannte eng mit dem Leben zu verbinden. Die verändernde Kraft, die in einer gestalteten Figur oder im verdichteten Wort steckt, vermag emotional und intellektuell anzurühren und zu provozieren. Heinrich Mann erreicht die größte Lebensnähe dann, wenn er die Lebensäußerungen seiner Gesellschaft möglichst vollständig in sich aufnimmt und perspektivisch zum Ausdruck bringt. So war er eben der Meinung, daß der neue Humanismus sozialistisch sein wird. Er wagte zu formulieren, daß die Sowjetunion „die größte Verwirklichung einer Idee ist... Die Folgen der proletarischen Revolution werden endgültig sein... Im Grunde denkt Europa seine Zukunft, wenn es eine Zukunft haben soll, nicht anders als sozialistisch“¹. In zweifacher Hinsicht ist Heinrich Manns Roman „Der Untertan“ frisch und aktuell geblieben: einerseits in der Art und Weise der schriftstellerischen Polemik gegen die Heßlings und die Loyalen², die vom Autor als „Untertanen“ bezeichnet werden; andererseits im Gebrauch bestimmter dichterischer Waffen, vor allem den Satire³, um die Kunstfeindlichkeit im Imperialismus überzeugend zu gestalten.

¹ Kantorowicz, Alfred: Der Einfluß der Oktoberrevolution auf Heinrich Mann, Aufbau-Verlag, Berlin, 1952, S. 15.
(Artikel, den Heinrich Mann in der „Internationalen Literatur“ veröffentlichte).

² Mann, Heinrich: „Der Untertan“, Aufbau-Verlag, Berlin, 1951, 6. Kapitel, S. 386 (im folgenden: Untertan, Kapitel, Seite).

Napoleon Fischer sagt zu Heßling: „Uns haben Sie Versprechungen gemacht, und loyal, wie wir sind, haben wir gegen Sie nicht agitiert, sondern bloß gegen den Freisinn.“

³ Die wichtigsten Ausdrucksmittel der Satire, wie sie Heinrich Mann im Roman „Der Untertan“ verwendet, sind: die Ironie, die Karikatur und die Grotteske; hinzu kommt das Pathos.

1. ZWEI ANALYSEMETHODEN

Wir unterscheiden zwei Analysemethoden, die, bei richtiger Anwendung, einander bedingen und uns helfen, das theoretische und praktische Niveau der Germanistikstudenten zu heben.

1. 1. *Die traditionelle Literaturanalyse*

Die Literaturanalyse, die wir als *traditionell* bezeichnen, ist dadurch gekennzeichnet, daß sie ihren Ausgangspunkt im Vorfeld des literarischen Kunstwerkes hat. Im Mittelpunkt stehen hier: die Beurteilung der historischen Situation, die künstlerische Entwicklung des Dichters, die Entstehungsgeschichte des zu behandelnden literarischen Kunstwerkes, seine Einordnung in die autobiographisch-gesellschaftlichen Zusammenhänge, die Gründe der Stoffwahl, das Herausarbeiten der zentralen Idee und die Aussageabsicht des Autors. Mit der Interpretation der literarisch-künstlerischen Bilder versucht man, die Funktion der Teile für das Ganze der Dichtung zu erfassen, um so zu einer marxistisch-leninistischen Wertung zu gelangen, die auch eine Erörterung literaturtheoretischer Fragen einschließt; das sind vorwiegend Fragen der Gattung, des Genres, der Komposition und der Sprache. Diese Analysemethode setzt sich abschließend oft mit bürgerlichen Interpretationen kritisch auseinander.

1. 2. *Die Rezeptionsanalyse*

Das als *Rezeptionsanalyse* bezeichnete Verfahren ist ein wesentlicher Fortschritt auf dem Wege, die Subjektivität des Rezipienten stärker zu berücksichtigen. Dieses Verfahren geht von dem Verhältnis Historizität — Aktualität aus. Im Mittelpunkt steht hier die Frage: Was ist an diesem konkreten Kunstwerk für den Studenten von heute aktuell und bedeutsam? Das Bemühen, die Struktur des literarischen Kunstwerkes unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Inhalt zu untersuchen, führt zu besseren Ergebnissen⁴. Dadurch, daß die Erwartungshaltung der Studenten berücksichtigt wird, spielen das schöpferische Weiter — und Zuendedenken des im Kunstwerk Vorgefundenen eine größere Rolle. Erste Resultate der literarischen Wirkungsforschung belegen, daß nicht primär von Ideen, sondern von den literari-

⁴ Vgl. Bachtin, M.: Fragen der Literatur und Ästhetik, Moskau, 1975. Die Stärke der ästhetischen Konzeption Bachtins besteht dahin, daß er die Geschichte der Literatur und Kultur in ihrer Abhängigkeit von der Gesellschaft betrachtet!

schen Figuren, ihren Handlungen und Haltungen, ihren Seh- und Sprechweisen die unmittelbaren Wirkungen ausgehen⁵.

2. ZUR ZIEL — UND PROBLEMSTELLUNG

Die politisch-moralische und ästhetische Bildung und Erziehung wird heutzutage von denen, die künftige Deutschlehrer ausbilden, welche wiederum einmal unsere Schüler erziehen werden, als untrennbarer Bestandteil der allseitigen Bildung sozialistischer Persönlichkeiten anerkannt. Als Hochschullehrer sind wir bemüht, die Studenten so zu erziehen, daß sie die politisch-moralische und ästhetische Bildung und Erziehung als Bestandteil der sozialistischen Allgemeinbildung begreifen. Das erfordert ein Suchen nach neuen Möglichkeiten der Stoffbehandlung, seiner Einordnung und wissenschaftlichen Aktualisierung, um die vielseitigen Interessen der Studenten, besonders der Lehrerstudenten, im Prozeß ihrer ästhetischen Erziehung, systematisch zu fördern⁶.

Die künftigen Literaturlehrer, die den Prozeß der Bewußtseinsentwicklung bei den Schülern und Eltern mit Hilfe des ideologieintensiven Unterrichts, ebender Literatur, zu beschleunigen haben, müssen für die Schulpraxis Anregungen erhalten, mit neuen Denk- und Arbeitsmethoden vertraut gemacht werden, um einen interessanten und abwechslungsreichen Literaturunterricht gestalten zu können. Das setzt ein intensives Studium der Kultur- und Kunstprobleme voraus; und das vor allem darum, weil die Fragen der Ideologie und Kultur, des Gesellschafts- und Menschenbildes, der Lebensweise in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und im Kampf der entgegengesetzten Prozesse der zwei Weltsysteme⁷ ständig größere Bedeutung gewinnen.

⁵ Vgl. Satonski, D.: Über Ästhetik, Poetik und Literatur (Rezension: M. Bachtin, Fragen der Literatur und Ästhetik, Moskau, 1975). In: „Kunst und Literatur“, Sowjetwissenschaft, 26. Jg., 2, 1978, S. 159: „Des Mensch im Roman ist immer ein anderer, er ist der Veränderung fähig und der Zukunft geöffnet“.

Ebenda, S. 160: „Die Sprache im Roman ist ihrem Wesen nach dialogisch: Vermischung der Stile, Vielzahl der Sehweisen beim Erkennen des Seienden, Zweifel an der Ausschließlichkeit der eigenen Wahrheit, Bereitschaft, von einem kategorischen Urteil abzugehen, es 'aufzuheben', zumindest aber ironisch anzufechten... Der Romantext entsteht aus der Wechselwirkung mit der 'anderen Sprache'“.

⁶ Programm der SED, beschlossen auf dem VI. Parteitag, Dietz Verlag, Berlin, 1963, S. 369: „Die vielseitigen Interessen der Kinder und ihre ästhetisch-musische Erziehung und Bildung werden sowohl im Unterricht als auch außerschulisch systematisch gefördert.“

⁷ In den entwickelten sozialistischen Ländern geht die kulturelle Entwicklung so rasant vor sich, daß sie teilweise die materielle Entwicklung vorantreibt. Umgekehrt ergibt sich in den imperialistischen Ländern, wo das Streben

Heute erweist sich einzig und allein die revolutionäre. Weltanschauung der Arbeiterklasse als fähig, die humanistischen und demokratischen Gedanken der Klassiker schöpferisch zu verarbeiten; dadurch nämlich, daß ihre Werke vom idealischen Beiwerk befreit und als wirksame geistige Waffe im geschichtsgestaltenden Kampf der Arbeiterklasse genutzt werden. Zu den literarischen Kunstwerken, die problemreich sind und uns zum richtigen Handeln anregen, gehört Heinrich Manns Roman „Der Untertan“. In ihm wird der Einsatz für humanistische Ideen und für den gesellschaftlichen Fortschritt mit einem hohen künstlerischen Niveau verbunden. Die gestalteten Probleme fördern das eigene Wachstum, und das besonders in politisch-moralischer und geistig-ästhetischer Hinsicht; sie aktivieren unsere menschliche Kraft und Willensstärke, indem sie uns im besten Sinne des Wortes unterhalten und bilden.

3. HEINRICH MANN'S BEKENNTNIS ZUR DEMOKRATIE

Das Wilhelminische Deutschland, das um 1910 große Macht besaß, strebte nach einem Eroberungskrieg; nach einer Neuaufteilung der Welt. Die Konflikte zwischen den Klassen verschärften sich. Zu den Gegnern des chauvinistischen und militaristischen Kaiserreiches gehörte, außer den Arbeitern, die Gruppe der oppositionellen bürgerlichen Demokraten. Einer ihrer Mitglieder war Heinrich Mann. In seinem Essay „Geist und Tat“ (1910) kritisiert er diejenigen Schriftsteller, die ihre Literaturwerke vom Volk trennen. Er forderte sie auf, „sich dem Volk zu verbünden gegen die Macht, die ganze Kraft des Wortes seinem Kampf zu schenken, der auch der Kampf des Geistes ist“⁸. Obwohl Heinrich Mann die historische Rolle der Arbeiterklasse zu dieser Zeit noch nicht erkannte, erklärte er doch in einem Brief, den er bereits im Oktober 1907 geschrieben hatte, folgendes: „Der geistige Radikalismus meiner Bücher ist untrennbar von dem politischen, den mein nächster Roman gestalten soll“⁹; gemeint ist sein Roman „Der Untertan“.

nach Profit im Mittelpunkt steht, parallel zum ökonomischen Aufschwung, ein kultureller und moralischer Niedergang.

⁸ Heinrich, Mann (1871—1950). Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Mit unveröffentlichten Manuskripten und Briefen aus dem Nachlaß. Geleitwort von Alexander Abusch, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1971, S. 123. (im folgenden: Werk und Leben S.)

⁹ Werk und Leben S. 111.

4. DIE TRILOGIE „DAS KAISERREICH“

In der Trilogie „Das Kaiserreich“ gibt Heinrich Mann eine kritische Analyse der deutschen imperialistischen Gesellschaft. Im ersten Teil, „*Der Untertan*“, der 1906 begonnen worden ist, von 1911 bis 1914 entstand, aber erst 1918 erscheinen durfte, und der 1951 in der DDR verfilmt wurde, wird das Wilhelminische Deutschland charakterisiert. Im zweiten Teil, „*Die Armen*“ (1917), wird der Gegensatz von Proletariat und Bourgeoisie veranschaulicht. Im dritten Teil, „*Der Kopf*“ (1925), wird der Zusammenhang von politischer und ökonomischer Macht aufgedeckt, um das Problem der Macht und Ohnmacht des Geistes (Essay, „Geist und Tat“, 1910) zu erhellen.

Die „Kaiserreich“-Trilogie verstand Heinrich Mann als einen Appell an das deutsche Bürgertum, die politischen Verhältnisse grundlegend zu verändern. Er erkannte noch nicht, daß allein die Arbeiterklasse — unter Führung einer revolutionären Partei — in der Lage ist, die von ihm geforderte Veränderung in die Tat umzusetzen. Seinen damaligen Ansichten entsprechend, gab er das Primat dem Geist, der Vernunft und der Moral, die für ihn im damaligen Bürgertum verkörpert waren. Die Stellung des Menschen zu den Produktionsmitteln hielt er für sekundär. Eine Angleichung der Klassenunterschiede fordernd (Essay, „Kaiserreich und Republik“, 1919), war er der Meinung, daß ein Arbeiterbürger als Vertreter der Epoche entstehen könnte, wenn der Bürger sich dem Arbeiter näherte. Diese sozialistisch-utopische Illusion hat Heinrich Mann erst dann überwunden, als er sich enttäuscht von der Weimarer Republik abwandte. Dabei halfen ihm die französische Literatur¹⁰, besonders die Werke von Zola und Balzac¹¹, sowie die Große Sozialistische Oktoberrevolution. Nach dem Tode Lenins schried Heinrich Mann, der die revolutionären Ereignisse in München erlebte, in seinen berühmten „Antworten nach Rußland“ (1924): „Im Leben Lenins verband sich Treue zu einem ungeheueren Werk notwendigerweise mit Uner-

¹⁰ Heinrich Manns literarisches Bildungserlebnis entsprang dem französischen kritischen Realismus, dem französischen Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts: Stendhal, Balzac, Gautier, Flaubert, Zola, Maupassant (vgl. Essay, „Zola“, 1915)!

¹¹ Heinrich Mann schätzte den französischen Roman sehr hoch ein. Im Essay „Voltaire — Goethe“ (1910) stellt er fest: „Der Roman hatte das französische Volk zur Demokratie erzogen. Das ist die Wirkung Zolas und das ist, seinen Tendenzen zum Trotz, die von Balzac. Denn der Roman, diese Enthüllung der weiten Welt, dies große Spiel aller menschlichen Zusammenhänge wurde groß mit der Demokratie... Balzac ist der Dichter der kämpfenden Demokratie, Zola der triumphierenden.“

In: „Heinrich Mann am Wendepunkt der deutschen Geschichte. Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß des 100. Geburtstages von Heinrich Mann im März 1971“, Deutsche Akademie der Künste, Arbeitsheft 8, Sektion Literatur und Sprachpflege, Berlin 1971, S. 23.

bittlichkeit gegen alle, die es stören wollten. Um der Treue willen muß ich die Unerbittlichkeit gelten lassen. Dies ward mir leichter, seitdem ich gesehen habe, daß er fähig war, sein Werk umzugestalten nach den jedesmaligen Bedürfnissen lebender Menschen. Er liebte also die Menschen wie das Werk und handelte daher groß.“¹²

Die Volksverbundenheit Lenins und seine schöpferische Tat bewundernd, bekannte der Schriftsteller 1939 in einem Aufsatz: „Lenin gleicht den großen Erziehern der Menschen zu allen Zeiten. Diese haben immer die Völker die Erkenntnis und das Herrschen gelernt, wofür sie jedesmal die vorgeschrittenste Klasse ausersahen.“¹³

In dem Maße, in dem Heinrich Mann das Proletariat als die alles bewegende Kraft erkannte, änderte sich seine Stellung zum bürgerlichen Staat. Er sah jetzt zwei Kräftegruppen in der Weimarer Republik: einerseits die Bourgeoisie, in der die faschistischen Züge zunahmen; andererseits das Proletariat, das die Demokratie¹⁴ verteidigte.

Am 12. Januar 1928 erschien in der „Roten Fahne“ ein Artikel von H. Löwen, in dem der Autor die Verbindung Heinrich Manns mit der Arbeiterklasse unterstreicht: „Dieser große Dichter, einer der besten Stilisten unserer Zeit, ist weder aus der Arbeiterschaft hervorgegangen, noch ist er politisch eng mit ihr verbunden. Aber sein tapferes Auftreten gegen die Unkultur und Ungeistigkeit der kapitalistischen Gesellschaft und gegen die brutale Unterdrückung des Proletariats bringt ihn in die enge Nachbarschaft zum klassenbewußten Proletariat.“¹⁵

Und im Jahre 1935 schrieb Heinrich Mann in derselben Zeitschrift: „So kommt es, daß Arbeiter, Proletarier mich zu den ihren zählen wollen und daß ich ihnen sagen darf: ihr habt recht, ich danke euch. Ich habe allerdings von jeher unter dem Volk die arbeitenden Menschen verstanden, und selbst ein redlicher Arbeiter, habe ich mich ihnen nahe gefühlt. Inzwischen aber stellt sich heraus, daß ich auch als denkender Mensch, ebenso wie

¹² Werk und Leben. S. 198.

¹³ Kantorowicz, Alfred: Der Einfluß der Oktoberrevolution auf Heinrich Mann, Aufbau-Verlag, Berlin, 1952, S. 8.

¹⁴ Bereits in dem Sammelband „Macht und Mensch“ (1919) schrieb der brillante Essayist Heinrich Mann: „Demokratie ist die Betätigung aller Begriffe, die wahrhaft menschlich machen. Sie ist der Wille der Mehrheit, der Völkerfriede, Freiheit im Innern, Ausgleich des Besitzes — und ist es in dieser Folge“.

In: „Heinrich Mann am Wendepunkt der deutschen Geschichte. Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß des 100. Geburtstages von Heinrich Mann im März 1971“, Deutsche Akademie der Künste, Arbeitsheft 8, Sektion Literatur und Sprachpflege, Berlin 1971, S. 78.

¹⁵ Werk und Leben. S. 238.

als arbeitender Zustimmung und guten Willen nur beim Proletariat finden kann.“¹⁶

5. ZUR BEDEUTUNG DES ROMANS „DER UNTERTAN“ FÜR DIE POLITISCH-MORALISCHE UND ÄSTHETISCHE BILDUNG UND ERZIEHUNG SOZIALISTISCHER LEHRERPERSÖNLICHKEITEN

Leben und Werk Heinrich Manns werden im Lehrplan (Klasse 9) der zehnklassigen allgemeinbildenden polytechnischen Oberschule, gültig ab September 1970, sowie im Lehrprogramm (Periode: 1917 bis 1945) für die Ausbildung an Universitäten und Hochschulen, die beide vom Ministerrat der DDR (MfV/MHF) als verbindlich bestätigt worden sind, gebührend beachtet.

5. 1. Die Aktualität des Romans „Der Untertan“

Mit dem Roman „Der Untertan“ gestaltet Heinrich Mann einen Ausschnitt der imperialistischen Gesellschaft im deutschen Kaiserreich. Der Autor schildert nicht nur einen konkreten gesellschaftlichen Prozeß, sondern deckt gleichzeitig die Einheit von Literatur und Politik auf, um die Wechselwirkung von Geist und Tat für eine Verbesserung der sozialen Verhältnisse einzusetzen. Dichtung als wirksame Waffe im Klassenkampf betrachtend, veranschaulicht Heinrich Mann mit seinem Roman „Der Untertan“ die gesellschaftlichen Gegensätze. Als Enthüllungsauteur, geschult am kritischen Realismus eines Balzac, betont der kritische Realist die Humanisierung der menschlichen Beziehungen. Er nutzt die Brauchbarkeit der menschenbildenden Kraft der Literatur beim Aufbruch zum sozialistischen Humanismus, indem er für die progressiven Kräfte Partei ergreift; weiß er doch, daß zum Verständnis der geschichtlichen Epoche seiner Zeit vor allem eines gehört: die Belange der Arbeiter! In dem Maße, wie die Schüler und Studenten — bei der Arbeit am Text — die gestaltete Figur Heßlings als Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse durchschauen, verachten sie ihn und distanzieren sich vom arbeiterfeindlichen Imperialismus. Darin liegt, vereinfacht gesagt, die Aktualität des Romans „Der Untertan“.

Von den fruchtbar zu machenden Hauptmotiven¹⁷ für die aleitige Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten sollen — in diesem Essay — lediglich zwei Motive für die politisch-moralische und ästhetische Bildung und Erziehung herausgehoben

¹⁶ Herden, Werner: Geist und Macht. Heinrich Manns Weg an die Seite der Arbeiterklasse, Aufbau-Verlag, Berlin 1971, S. 89.

¹⁷ Folgende Hauptmotive sollten bei der Behandlung des Romans „Der Untertan“ besonders berücksichtigt werden: Politik und Geschäftemacherei,

werden: die Funktion der rechten SPD und die Kunstfeindlichkeit im Imperialismus.

5. 1. 1. Die Funktion der rechten SPD

Die Schüler und Lehrerstudenten sollten besonders auf den SPD-Vertreter Napoleon Fischer, Maschinenmeister in der Fabrik Heßlings, aufmerksam gemacht werden; offenbart doch seine Loyalität beides: einerseits seine Kompromißbereitschaft gegenüber dem Ausbeuter Heßling um des persönlichen Erfolges willen, andererseits die Tendenz zum Verrat an der Arbeiterklasse. Der aufmerksame Leser erlebt bei jeder Zusammenkunft zwischen Heßling und Fischer eine abstoßende Szene nach der anderen. Der politische Kuhhandel, den die beiden betreiben, wird jedem als verwerfliche Eigenschaft vor Augen geführt, wenn Heinrich Mann den SPD-Vertreter Fischer zu Heßling sagen läßt: „Wir haben schon mehr Dreck zusammen verscharrt.“¹⁸ Fischers Haltung, das will Heinrich Mann damit sagen, ist nicht geeignet, dem Fabrikanten Heßling Respekt vor der Arbeiterklasse einzuflößen. Im Gegenteil, als Vertreter der SPD bekennt er sich ja indirekt zum Kapitalismus (Heßling), der die Arbeiterklasse politisch, ökonomisch, sozial und geistig-kulturell unterdrückt. Hier wird deutlich, und das gilt es mit den Lehrerstudenten und teilweise auch mit den Schülern herauszuarbeiten, daß von der konsequenten und schöpferischen Anwendung des Marxismus-Leninismus in zunehmendem Maße Umfang, Tiefe und Tempo der weiteren Verwirklichung des sozialistischen Charakters unserer Epoche abhängen.

Für Heßling jedenfalls sind die Sozialdemokraten, gespiegelt in der gestalteten Figur Fischers, geeignete Verbündete insofern, als man mit ihrer Hilfe der imperialistischen Politik größere Einflußsphären erobern kann. Da sie aber vom Kaiser als Umstürzler bezeichnet werden, sind sie natürlich auch nach Heßlings Meinung zu tilgen. Folgerichtig läßt er deshalb in seiner Antrittsrede als Fabrikherr, selbstverständlich in der Redediktion des von ihm vergöttlichten Kaisers, die Arbeiter folgendes wissen: „Leute! Da ihr meine Untergebenen seid, will ich euch nur sagen, daß hier künftig forsch gearbeitet wird ... Mein Kurs ist der richtige, ich führe euch herrlichen Tagen entgegen. Diejenigen, welche mir dabei behilflich sein wollen, sind mir von Herzen willkommen; diejenigen jedoch, welche sich mir bei dieser Arbeit entgegenstellen, zerschmettere ich. ... Denn für mich ist

Funktion der rechten SPD, Untertanengeist und Herrenkult, Barbarei statt Demokratie, Untertanengeist und Kunstauffassung (Kunstfeindlichkeit im Imperialismus); Heinrich Manns dichterische Waffen.

¹⁸ Untertan, 5. Kapitel, S. 310.

jeder Sozialdemokrat gleichbedeutend mit Feind meines Betriebes und Vaterlandsfeind.“¹⁹

Mit dem um die Jahrhundertwende verkündeten Kampf um eine Vorrangstellung löste das Monopolkapital zwei Weltkriege aus. Die kriegslüsterne Politik, die lehrt die geschichtlichen Erfahrungen, gab man demagogisch als nationale Interessen aus. Wir kennen die Positionen der rechten sozialdemokratischen Führer von 1918 und von heute. Das „Deutsche Reich“, das als einheitlicher Staat von 1871 bis 1945 bestanden hatte, existiert nicht mehr. Persönliche Repressalien, die sich aus Heinrich Manns Kampf gegen das „Deutsche Reich“ ergaben, hielten den Schriftsteller niemals ab, das als wahr Erkenntnis prinzipiell parteilich vorzutragen. So entlarvte er nicht von ungefähr die Innenpolitik der damaligen Regierung, die es dem Proletariat erschwerte, einen klaren Standpunkt zu beziehen. Den Versuch Bismarcks, die Kräfte der Arbeiterklasse durch seine sozialen Gesetze lahmzulegen, läßt er Wolfgang Buck seinem Vater gegenüber so charakterisieren: „Ihre soziale Gesetzgebung baut vor und korrumpiert. Sie sättigt das Volk gerade so weit, daß es ihm sich nicht mehr verlohnt, ernstlich zu kämpfen um Brot, geschweige Freiheit.“²⁰

Für die Mächtigen gelten eben jene Glaubenssätze, die Diederich Heßling in einer erregt geführten Auseinandersetzung mit Buck um das nationale Problem — ganz im Sinne Bismarcks — so formuliert: „Blut und Eisen bleibt die wirksamste Kur! Macht geht vor Recht!“²¹

Für Heßling ist nur der Erfolg entscheidend, alles andere spielt eine untergeordnete Rolle. Jener Materialismus, der sich mit der Reichsgründung ausbreitete, unterwarf die kulturellen und geistig-moralischen Werte der bourgeois Profitsucht. Diese Tatsache durchschauend und kritisierend, deckt Heinrich Mann den Zusammenhang zwischen dem Imperialismus (Heßling) und dem Opportunismus in der Arbeiterbewegung (Fischer) auf. Anlässlich der Enthüllung eines Kaiserdenkmals sagt Diederich Heßling, der Frankreich zu schildern glaubt, in Wahrheit aber die damaligen deutschen Verhältnisse charakterisiert, folgendes: „Der in leerer Religiosität versteckte krasse Materialismus hatte den unbedenklichsten Geschäftssinn großgezogen, Mißachtung des Geistes schloß ihr natürliches Bündnis mit niederer Genußgier. Der Nerv der Öffentlichkeit war Reklamesucht, und jeden Augenblick schlug sie um in Verfolgungssucht. Im Äußeren nur auf das Prestige gestellt, im Inneren nur auf die Polizei, ohne andern Glauben als die Gewalt, trachtete man nach nichts als nach Theaterwirkung, trieb ruhmredigen

¹⁹ Untertan, 3. Kapitel, S. 100.

²⁰ Untertan, 6. Kapitel, S. 437.

²¹ Untertan, 5. Kapitel, S. 306.

Pomp mit der vergangenen Heldenepoche, und der einzige Gipfel, den man wirklich erreichte, war der des Chauvinismus.“²²

In dem Maße, wie gegen die Demokratie polemisiert wird²³, öffnet man der Willkürherrschaft einiger Auserwählter Tür und Tor. Als Herrenmensch weist Heßling in seiner reaktionären Haltung den demokratisch gesinnten Wolfgang Buck in die Schranken: „Ihre Skepsis und Ihre schlappe Gesinnung sind nicht zeitgemäß. Mit Geist ist heute nichts zu machen. Die nationale Tat hat die Zukunft!“²⁴

Der Verteidiger Buck jedoch, und darin erkennen wir die unüberhörbare Mahnung Heinrich Manns, argumentiert seinerseits unmißverständlich und leidenschaftlich: „Dann kann es geschehen, daß über das Land sich ein neuer Typus verbreitet, der in Härte und Unterdrückung nicht den traurigen Durchgang zu menschlicheren Zuständen sieht, sondern den Sinn des Lebens selbst. . . Meine Herren Richter! Bei Ihnen liegt die unermeßliche Verantwortung, ob künftig Männer wie der Angeklagte die Gefängnisse füllen und Wesen wie der Zeuge Heßling der herrschende Teil der Nation sein sollen. Entscheiden Sie sich zwischen den beiden! Entscheiden Sie sich zwischen Streberei und mutiger Arbeit, zwischen Komödie und Wahrheit! Zwischen einem, der, um selbst emporzukommen, Opfer verlangt, und dem anderen, der Opfer darbringt, damit die Menschen es besser haben!“²⁵

Dieses offene Bekenntnis gegen eine vorweggenommene Fasisierung schwingt verpflichtend durch unsere Zeit. Angesichts der weltweiten Solidarität mit den Menschen, die für eine Gleichberechtigung aller eintreten, wird Heinrich Manns Werk, in dem gesetzmäßige Wahrheiten gestaltet sind, zum Bestandteil der sozialistischen Weltanschauung. Jedes Volk ist, ebenso wie jeder einzelne Mensch, dazu aufgerufen, im Sinne Heinrich Manns, nach besten Kräften dafür zu sorgen, daß es der Menschheit immer besser gehe.

²² Untertan, 6. Kapitel, S. 449.

²³ Übereinstimmend erklären Hornung und Heßling: — Gottlieb Hornung (Untertan, 6. Kapitel, S. 366):

„Herren und Knechte wird es immer geben. . . jeder muß über sich einen haben, vor dem er Angst hat. . . Wohin kämen wir sonst, wenn. . . alle gleich sind!“ — Diëderich Heßling (Untertan, 6. Kapitel, S. 450):

„Die vaterlandslosen Feinde der göttlichen Weltordnung aber, die unsere staatliche Ordnung untergraben wollen, sie sind auszurotten bis auf den letzten Stumpf. . .“

²⁴ Untertan, 5. Kapitel, S. 304.

²⁵ Untertan, 4. Kapitel, S. 229.

5. 1. 2. Die Kunstfeindlichkeit im Imperialismus

Überzeugend bestaltet Heinrich Mann die Kunstfeindlichkeit im Imperialismus, der sich nach wie vor an Nietzsches Lebensphilosophie klammert. Bereits als Knabe bekundete Heßling seinen Abscheu vor solchen Mitschülern, die einen guten Aufsatz schreiben konnten. Um die eigene Mittelmäßigkeit zu vertuschen, beschimpfte er sie als „verdächtig“. Dasselbe Prädikat erteilte er später den Romanen und denen, die sie lasen. Die Werke Friedrich Schillers hatte er bereits verkauft. Herrn Göppel gegenüber, der ihn auf die idealen Werte des Lebens aufmerksam machte, erklärt er: „Noch gestern hab ich meinen Schiller verkauft. Denn ich habe keinen Sparren und laß mir nichts vormachen.“²⁶

Für Heßling ist die Kunst unnötiger Ballast. Man kann sie eben nicht unmittelbar in klingende Münze umwandeln; mit ihrer Hilfe nicht viel für die „nationale Sache“ (Geschäft) tun. Nicht von ungefähr ist Richard Wagner für Diederich etwas anderes. So verschieden sie sonst auch sind, e i n e s haben sie gemeinsam: die Lust am rauschenden Gepränge! Und das läßt sich, wie Heßling meint, für die „nationale Sache“ nutzen.

Die reaktionären Tendenzen, welche die deutsche Ideologie bei bestimmten Zäsuren (1871, 1914, 1933) besonders stark beeinflussten, brachten nach 1848 auch Wagner von seiner vorherigen revolutionären Haltung immer mehr ab. Er ging den Weg des nachrevolutionären Bürgertums mit und stand der neuen Ordnung loyal gegenüber. Hervorragend versteht es Heinrich Mann, die Wirkung Wagners im Zusammenhang mit der reaktionären Entwicklung Deutschlands aufzudecken. Er läßt Diederich Heßling an einer „Lohengrin“ — Aufführung²⁷ teilnehmen und schildert nun die Gedankengänge des neureichen Kunstbanausen. Begeistert ruft Heßling aus: „Das ist die Kunst, die wir brauchen! Das ist deutsche Kunst!“²⁸ Naiv zieht er, von der Position des politischen Fanatikers, die Parallelen zum damaligen Leben. In Text und Musik erscheinen ihm die nationalen Forderungen erfüllt, denn das Legitime wird glanzvoll gefeiert. In Lohengrin sieht Heßling seinen unantastbaren Kaiser, in den Mannen erkennt er die Neuteutonen. „Überhaupt ward Diederich gewahr, daß man sich in dieser Oper sogleich wie zu Hause fühlte. Schilde und Schwerter, viel rasselndes Blech, kaiserteu-

²⁶ Untertan, 2. Kapitel, S. 80. Ebenda, S. 81, heißt es: Agnes Göppel „verführte ihn nicht mehr zu Träumereien vor Bildern, seit er einmal an einem Wurstgeschäft angehalten und ihr erklärt hatte, das sei für ihn der schönste Kunstgenuß.“

²⁷ Diese romantische Oper in drei Aufzügen wurde 1845/48 geschrieben und 1850 in Weimar — ein Verdienst von Franz Liszt — uraufgeführt.

²⁸ Untertan, 5. Kapitel, S. 338.

Gesinnung, Ha und Heil und hochgehaltene Banner, und die deutsche Eiche: man hätte mitspielen mögen.“²⁹

Besondern Wert legt Heßling auf das Verhalten des Volkes, das sich ihm als dumpfe Masse ohne eigene Meinung präsentiert. Es schwört beliebig dem Treue, der gerade die Macht in Händen hält. Wörtlich heißt es: „Gestern standen sie noch treu nud bieder zu Telramund, heute waren sie biedere, treue Untertanen Lohengrins. Sie erlaubten sich keine Meinung und schluckten jede Vorlage. 'Den Reichstag bringen wir auch noch so weit', gelobte Diederich.“³⁰

Auf dem Heimweg zieht Heßling, für den der Kunstgenuß aufs engste mit geistiger Mühelosigkeit verbunden ist, seine Schlußfolgerung: „Tausend Aufführungen einer solchen Oper, und es gab niemand mehr, der nicht national war!“³¹

So machte Heinrich Mann dem Volke klar, daß wahre Kunst und Imperialismus sich feindlich gegenüberstehen.

5. 2. Die künstlerische Gestaltung des Romans

Durch die Gestaltung einer Episode, eben der „Lohengrin“ — Aufführung, gelangt Heinrich Mann am Detail zur Einheitlichkeit der ästhetischen Kritik und zu fortschrittlicher Parteinahme. Das Komische als ästhetische Kategorie, dem wir die Fähigkeit zusprechen, Widersprüche der Wirklichkeit aufzudecken³², wird von Heinrich Mann als Einheit von Objektivem und Subjektivem aufgefaßt. Er weiß, daß die Mittel zur Darstellung in der Kunst vielgestaltig sind, ihre Wahl zur Darstellung vom Ziel des Ganzen abhängt. Der Nachweis, wahre Kunst und Imperialismus stehen sich diametral gegenüber, sowie die Verachtung des Chauvinistischen und Menschenunwürdigen, lassen ihn die scharfe Satire, die schneidende Ironie, die witzige Karikatur, die zuspitzende Grotteske und das parteinehmende Pathos als dichterische Waffen wählen. Der Leser, Student oder Schüler, der über die gestaltete Erscheinung, die immer eine konkrete gesellschaftliche Bedeutung hat, schmunzelt oder lacht, formt und erzieht seine Gefühle — hier vermag die überzeugende Analyse der geschickt ausgewählten Textstellen durch den Lehrer-

²⁹ Untertan, 5. Kapitel, S. 333.

³⁰ Untertan, 5. Kapitel, S. 335.

³¹ Untertan, 5. Kapitel, S. 339.

³² Vgl. Borew, J.: Über das Komische, Aufbau-Verlag, Berlin 1960, S. 185: „Komisch ist das, was seiner umfassenden gesellschaftlichen Bedeutsamkeit nach... eine besondere emotionale Form der Kritik verdient. Dabei kann die ästhetische Form der Kritik je nach ihrer objektiven Grundlage auf die Bejahung und Vervollkommnung der gegebenen Erscheinung, auf ihre Besserung oder, wenn sie ihrem Wesen nach fehlerhaft ist, auf ihre Vernichtung gerichtet sein.“

bildner oder Schulpraktiker sehr viel — auf unmerklich angenehme Weise.

Die Möglichkeiten der Überhöhung nutzend, deckt Heinrich Mann das Typische der Wilhelminischen Wirklichkeit treffsicher auf. Er gestaltet die Denk- und Verhaltensweisen Heßlings unter dem Gesichtspunkt des aktuellen Bezugs der Gesellschaftskritik an Untertanengeist. Da der Dichter die gesellschaftlichen Zusammenhänge durchschaut und die Position der fortschrittlichen Kräfte vertritt, kann er teilweise den bürgerlichen Klassenstandpunkt überschreiten. Auf diese Weise wird er zum geistigen und ästhetischen Wegbereiter des sozialistischen Humanismus. Er entwickelt einen schöpferischen Realismus, der die praktisch-gesellschaftliche Funktion der Literatur, die nach 1848 verkümmerte, zurückgewinnt. Hinzu kommt Heinrich Manns Fähigkeit, die menscheitsbildenden Probleme, wie er sie im Roman gestaltet, durch die Form zu aktivieren. Mit Hilfe einer ausdrucksstarken Volkssprache belebt er die Situationen und verlebendigt die Figuren. Sie sprechen so, wie es ihrem Charakter angemessen ist. Durch sprachliche Mittel porträtiert, gibt ihre Redeweise Auskunft über den Stand ihrer sozialen Herkunft sowie über ihre weltanschauliche Position. Eine gehobene Stilfärbung ist immer dann wahrzunehmen, wenn der Schriftsteller seine humanistischen Ansichten der Moral oder Politik zum Ausdruck bringt.

Kurz, in dem Maße, wie sich Heinrich Mann Klarheit über die gesellschaftlichen Verhältnisse verschafft, vervollkommenet sich auch seine gestalterische und sprachliche Meisterschaft. Seine dichterischen Waffen helfen ihm, typische Situationen mit wenigen Strichen zu erfassen und typische Charaktere am Besonderen, an einer geschickt gewählten Episode oder an einem gültigen Detail, grell zu beleuchten. Auf diese Weise gelangt Heinrich Mann zu einem Syntheseschaffen, dem die Typik der Situation, des Charakters, des Details und der Sprache zugrunde liegen; eine Synthese, welche die inhaltliche Aussage unwiderlegbar macht. Einige Beispiele, die seine Meisterschaft diesbezüglich veranschaulichen, sollen das eben Gesagte verlebendigen.

Erinnert sei an die Kanalisationsdebatte, in der es unter anderem darum geht, die stinkenden Abortgruben der alten Vorstadthäuser zu beseitigen. In dieser Debatte versteigt sich Heßling zu folgender Gedankenkombination: „Deutschum heißt Kultur! Meine Herren! Das hat kein Geringerer gesagt als Seine Majestät der Kaiser. Und bei anderer Gelegenheit hat Seine Majestät das Wort gesprochen: Die Schweinerei muß ein Ende nehmen... Ich kann nicht besser schließen. Seine Majestät der Kaiser Hurra, hurra, hurra!“³³

³³ Untertan, 5. Kapitel, S. 312.

So wie hier bedient sich Heinrich Mann an vielen anderen Stellen der grotesken, aber durchaus passenden Überspitzung. Jene Szene, die uns der Dichter in dem Augenblick erleben läßt, da Heßling vor seiner Hochzeitsnacht das Licht löscht, gehört auch dazu; sie wird von den Lehrerstudenten immer mit einem heilenden Schmunzeln quittiert, wenn sie Heßling reden hören: „Bevor wir zur Sache selbst schreiten, gedenken wir seiner Majestät unseres allergnädigsten Kaisers. Denn die Sache hat den höheren Zweck, daß wir Seiner Majestät Ehre machen und tüchtige Soldaten liefern.“³⁴

Wenn Heinrich Mann aber die politisch bewußten Demokraten zum Handeln aufruft, ihre historische Rolle hervorhebt und das ausdrückt, was sie einst als Avantgarde dachten und fühlten, kurz, wenn er sich zum direkten Sprecher des revolutionären Bürgertums macht, dann wird er bewußt pathetisch. In diesem Sinne ist z. B. seine Mahnung zu verstehen, die er — anläßlich einer öffentlichen Volksversammlung — dem alten Buck in den Mund legt. Er läßt ihn sagen: „Wir Bürger dürfen nicht immer aufs neue den Fehler begehen, der schon in meiner Jugend begangen wurde, daß wir unser Heil den Bajonetten anvertrauen, sobald auch die Arbeiter ihr Recht wollen.“^{34a}

Satire, Ironie, Karikatur und Groteske setzt Heinrich Mann zur Charakterisierung des Klassengegners ein; das Pathos dagegen verwendet er als Bekenntnis seiner Liebe zum arbeitenden Menschen. Eben darin ist auch die Massenwirksamkeit seines Romans „Der Untertan“ zu sehen. Er wurde zu einer Sache des Volkes, weil Heinrich Mann mit aller Konsequenz der Wahrheit nachging und so in der Herrschaft des Volkes auch das Dominierende des Geistes³⁵ fand.

6. DIE PARTEINAHME FÜR DAS GESUNDE UND PERSPEKTIVISCHE

Die Massenrezeption des Romans „Der Untertan“ ist nicht zuletzt auf jene ästhetischen Akzentsetzungen zurückzuführen, die es erlaubten, die Beziehungen des bürgerlichen Individualismus zur imperialistischen Gesellschaft differenziert zu gestalten. Durch die Plastizität seiner Milieu- und Sittenbilder, in denen sich Wortkunst und dichterische Waffen harmonisch vereinen, beteiligt Heinrich Mann den Leser visuell an der gestalteten Geschichte. Er macht ihn zum Zeitgenossen

³⁴ Untertan, 5. Kapitel, S. 346.

^{34a} Untertan, 6. Kapitel, S. 391.

³⁵ Mann, H.: Dichtkunst und Politik. In: „Essays“, Aufbau-Verlag, Berlin, 1954, I. Bd., S. 310: „Wir nennen Geist die menschliche Fähigkeit, der Wahrheit nachzugehen ohne Rücksicht auf Nutzen oder Schaden...“

der geschilderten Epoche und läßt ihn Partei ergreifen für das Gesunde und Perspektivische.

Es bleibt Heinrich Manns Verdienst, die Frage nach dem Sinn und Zweck der Literatur aus den gesellschaftlichen Forderungen, aus dem Bewußtsein des humanistisch denkenden und revolutionär handelnden Volkes abgeleitet zu haben. Was er über Lessing sagte, das gilt im besten Sinne des Wortes für ihn selbst. Deshalb sei seine Feststellung über Lessing hier abschließend zitiert: „Fruchtbar wurde er als Dichter aber nur, weil er den Sieg neuer Wahrheiten erkämpfen und in der bestehenden Welt etwas bewegen, etwas verändern wollte — ästhetisch, kulturell und sozial. . . Wir blicken auf. . . einen freien Geist und einen tapferen Mann, sofern wir wissen, daß Kultur kein beruhigtes Dahinblühen, sondern die Leidenschaft für das Rechte im Denken und im Leben ist.“³⁶

³⁶ Mann, H.: Lessing. Gesprochen im Berliner Rundfunk am 15. Februar 1931. In: „Essays“, Aufbau-Verlag, Berlin, 1954, 1. Bd., S. 450/52 und 458.

О РОЛИ И ЗНАЧЕНИИ ИДЕЙНОГО
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО АНАЛИЗА ПРИ ОБУЧЕНИИ
ПО ЛИТЕРАТУРЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ — ИССЛЕДОВАНИЕ
НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ГЕНРИХА МАННА
„ВЕРНОПОДДАННЫЙ“

Проф. д-р Максимилиан Якубиц

Резюме

Роман Генриха Манна „Верноподданный“ относится к литературным произведениям, в которых изображаются проблемные и волнующие картины общества и человеческих судеб. В настоящем эссе показывается убедительным образом, как Генрих Манн, диалектически сопрягая форму с содержанием с целью наглядного представления различных взглядов на жизнь, приводит внимательного читателя к правильным выводам. Особое внимание обращается на то, какими средствами Генрих Манн изображает типические человеческие и общественные проблемы Вильгельмианской эпохи и разоблачает ее антигуманистический характер. Так читатель становится сопричастным к описываемым событиям и обогащает свои знания; при этом у читателя создается эмоциональное отношение, чтение романа стимулирует его творческую активность. Указывая на взаимодействие идеологии и художественно-эстетического содержания, автор эссе делает выводы о художественном становлении романа, представляющие интерес не только для рядового читателя, но также имеющие значение для специальных литературных разработок (рассматриваются два метода анализа и поиски новых возможностей представления материала). В настоящем эссе раскрывается также единство литературы и политики (интеллект и действие; функция правых социалдемократов; враждебность империализма к искусству).

Сравнивая роман Генриха Манна „Верноподданный“ со значимыми произведениями мировой литературы, можно сказать, что этот роман имеет мировое значение, поскольку в нем выкристаллизованы в конкретном виде человеческие вождедения данной исторической эпохи, волнующие не только немцев,

но и народов других стран. Генриху Манну удалось извлечь новые знания из собственного жизненного опыта и из событий мировой истории, а также выразить национальные особенности (например возникновение типа верноподданного Вильгельминской эпохи).

ЗА РОЛЯТА И ЗНАЧЕНИЕТО
НА ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИЯ АНАЛИЗ
ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО ЛИТЕРАТУРА
В УНИВЕРСИТЕТА — ИЛЮСТРИРАНИ ЧРЕЗ РОМАНА
„ВЕРНОПОДАНИКЪТ“ ОТ ХАЙНРИХ МАН

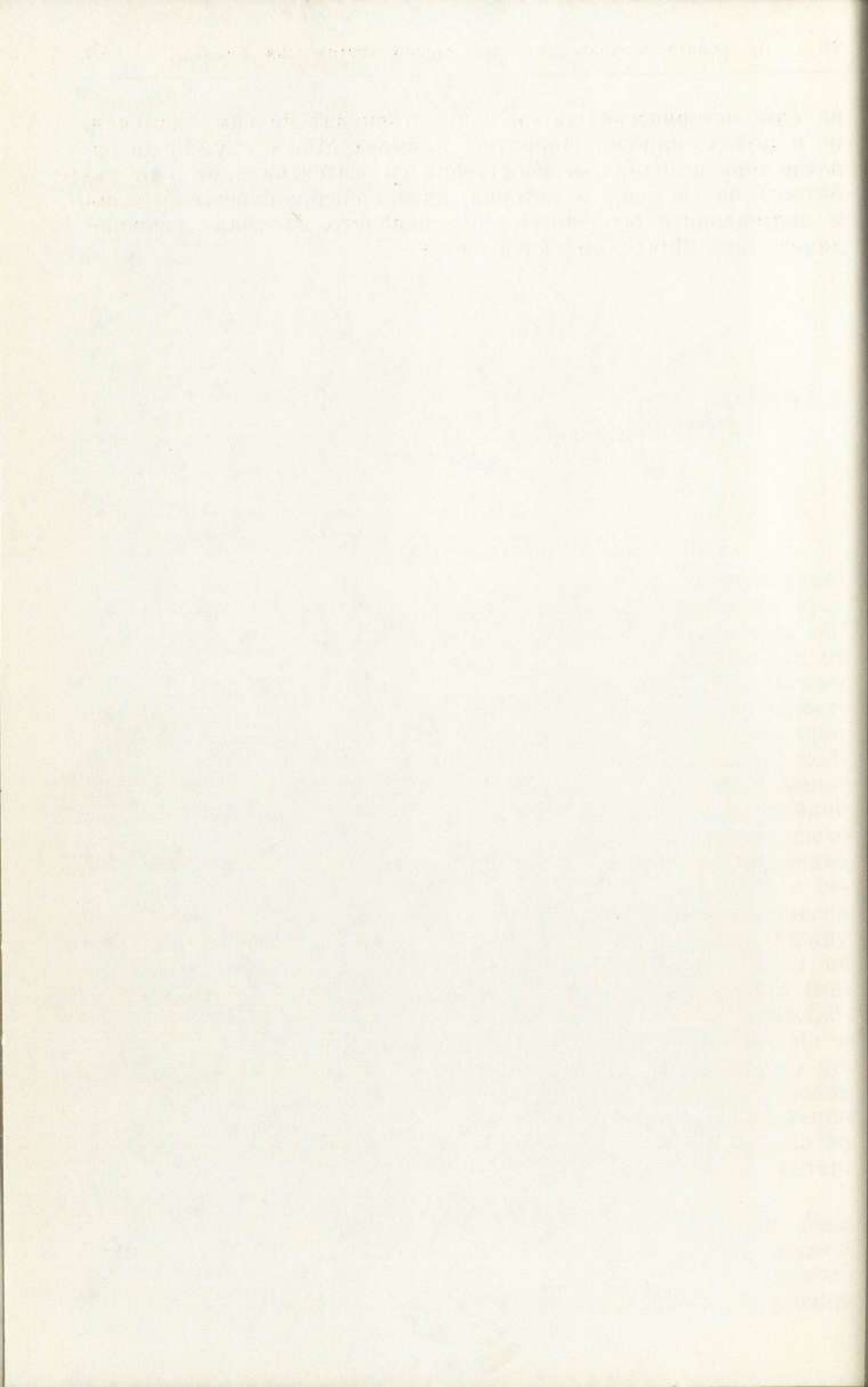
Проф. д-р Максимилиан Якубиец

Резюме

В настоящото есе се доказва, че романът „Верноподаникът“ от Хайнрих Ман се отнася към онези литературни произведения, които ни запознават с проблемния и вълнуващ облик на обществото и човека. На базата на избрани откъси от текста убедително се разкрива как Хайнрих Ман диалектически свързва вътрешни процеси и външни прояви, за да илюстрира възгледи за живота, които подтикват читателя към правилни изводи. Особено внимание се обръща на начина, по който Хайнрих Ман обхваща типично човешките и обществените проблеми на Вилхелминската епоха и разобличава нейния антихуманен характер. Така възприемащият произведението става съпричастен на пресъздаденото от писателя; получава възможността да обогати своите познания и да изгради в себе си емоционални установки, бива подтикнат към творческа активност. Концентрирайки се върху взаимодействието между идеология и художествено-естетическо съдържание, есето не само разкрива единството между литература и политика (интелект и действие; функция на десните демократи; враждебността на империализма по отношение на изкуството), но и прави изводи за естетическото изграждане на романа като художествено произведение. По този начин есето принася полза не само на широк кръг читатели, а допринася същевременно и за продуктивното развитие на специалиста (дава метода за литературен анализ, търсене на нови възможности за интерпретация на материала).

Ако сравним романа „Верноподаникът“ на Хайнрих Ман със значимите произведения на световната литература, можем да установим, че той е от световно значение, тъй като в него са отразени конкретно и всеобхватно човешките възжеления

на една историческа епоха, които вълнуват не само немския, но и другите народи. Накратко, Хайнрих Ман е съумял да извлече нови познания от собствения си житейски опит и от събитията на световната история, като същевременно е отразил и националните особености (възникването на типа „верноподаник“ през Вилхелминската епоха).



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XV, кн. I

Филологически факултет

1978—1979

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE V. TIRNOVO

Tome XV, livre I

Faculté des Lettres

1978—1979

ГЕОРГИ ПОПОВ

ВОЕННИТЕ РАЗКАЗИ НА МОРИС ДРЮОН
(Някои проблеми на структурата им)

GUEORGUI POPOV

LES RECITS MILITAIRES DE MAURICE DRUON
(Réflexions sur leur structure narrative)

Велико Търново, 1980

GENERAL INSTRUCTIONS TO THE JURY

IN THE TRIAL OF

THE PEOPLE OF THE STATE OF NEW YORK
VS.
JOHN J. BRADY
CHARGED WITH THE CRIME OF
MURDER IN THE SECOND DEGREE

THE VERDICT

THE JURORS HEREBY FIND THAT THE DEFENDANT IS GUILTY OF THE CRIME OF

MURDER IN THE SECOND DEGREE

AND IS SENTENCED TO

THE PENITENTIARY FOR A TERM OF YEARS

(To be filled in by the jury)

Le présent article a pour but de dégager certains traits caractérisant la structure¹ des récits militaires de M. Druon. Sept récits groupés autour du thème de la guerre serviront de base à notre étude.

Le récit comme forme littéraire épique ayant ses particularités caractéristiques présente plusieurs avantages²: les intrigues sont simples, les personnages peu nombreux, il y a des possibilités de récurrence. Si une structure se dégage, elle pourrait être facilement vérifiée et fixée.

Le choix des récits militaires de M. Druon est déterminé par les raisons suivantes: la plupart de ces récits sont écrits avant les premiers grands romans de l'auteur; les personnages n'ont pas de position privilégiée, tous sont confrontés à la guerre comme réalité. „La guerre a nivelé les vies et les espoirs“³, la guerre et le danger de mort sont révélateurs du caractère humain: ils démontrent des attitudes humaines inattendues et insoupçonnées. D'autre part, la technique narrative est l'élément le plus stable dans la démarche créatrice de l'écrivain — stable, mais non pas immuable. Dans une étude ultérieure sur les romans de M. Druon nous tâcherons de tracer l'évolution de l'écrivain — esthétique et éthique — nous comparerons la structure du récit proprement dit et du récit en tant qu'élément constructif de ses romans.

Les centres d'intérêt dans notre cas seront: le conflit, le dénouement et les personnages principaux des récits *La Patrouille de nuit*, *La Maison hantée*, *Le Chevalier*, *Mourlot*, *Le Coup de sang*, *Une fille blonde* et *Mon Commandant*.⁴

Dès le début de ses récits M. Druon prépare et annonce indirectement la situation qui mettra le personnage principal à l'épreuve. L'accent est mis manifestement non pas sur le caracté-

¹ „Для того, чтобы в основу типологических сопоставлений легли специфически литературные, в тоже время не локальные — признаки, необходимо обратиться к чертам и особенностям структурного характера... структурные отношения затрагивают не только форму, но и содержание“ — М. Храпченко, „Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы“, М., 1970, с. 264, 266.

² Voir Tzvetan Todorov, Grammaire de Décaméron, P., 1969, p. 11.

³ R. M. Albérès, Histoire du roman moderne, P., 1962, p. 61.

⁴ Les récits et les nouvelles de M. Druon sont réunis dans un volume intitulé „Le Bonheur des uns...“, Ed. Plon, P., 1967.

tère des personnages, mais sur la situation elle-même. Celle-ci est chargée d'une signification, alors que les caractères se présentent comme banals et sans grandes particularités. En principe, le conflit est déterminé par la motivation psychologique des caractères. Et la psychologie des caractères de son côté est engendrée par la psychologie sociale. Chose curieuse dans le cas des héros druoniens, le conflit et son dénouement dépendent toujours de l'intervention du *hasard*⁵. La dialectique des situations exige que le hasard se présente sous ses deux formes — *hasard-chance* et *hasard malchance*.

Le récit *La Patrouille de nuit* est composé de deux parties autonomes, deux micro-récits d'une importance égale, quoique développés inégalement. Le premier occupe la plus grande partie du texte et se résume en ceci: un soir, le lieutenant Serval, *seul* visite les avant-postes français. „Il était interdit aux officiers de se déplacer seuls entre les lignes après le jour.“ Il *refuse* („Les hommes sont assez fatigués comme cela“) *d'être accompagné* de soldats bien que le coin soit plein de patrouilles. Serval est courageux, se dit le lecteur, il n'a pas peur, il compte sur le *pistolet* que son père lui a donné pour la guerre. „J'ai mon colt“, se dit Serval, très sûr de lui-même. Donc dès le début nous prévoyons un affrontement entre le lieutenant et une patrouille ennemie, au cours duquel, il se servira de son arme. En effet, Serval se trouve face à une patrouille ennemie. Il est prêt à tirer à bout portant quand les soldats ennemis changent brusquement et inexplicablement de direction. Une force aveugle, un hasard inexplicable, le destin intervient et rompt la logique des événements. La collision extérieure n'a pas lieu, mais l'issue se laisse facilement prévoir, elle nous est suggérée par l'attitude du personnage central. Le conflit reste intérieur et est conditionné par des forces violentes opposées l'une à l'autre: *la vie* (Serval) affronte *la mort* (les ennemis). La confrontation est annulée par *le hasard* et la tension dramatique dans l'âme de Serval s'affaiblit et disparaît. Quel sens donner au hasard? A-t-il sauvé la vie du lieutenant ou celle des ennemis qui allaient lui tomber sur le nez? „Ils sont trois. J'ai neuf balles dans mon chargeur. Et l'avantage de la surprise.“ On ne pourrait nommer ce hasard ni *hasard-chance* ni *hasard-malchance*. Le lieutenant Serval croit avoir raté sa chance: „liquider la patrouille, faire au moins un prisonnier... et avoir une belle croix de guerre“. Donc Serval se croit malchanceux. Mais le coup de théâtre est dans la seconde partie du récit. „Quelques jours plus tard les officiers avaient installé une cible contre un mur...“ Serval tout comme ses collègues tire. A sa plus grande stupéfaction il comprend que „le ressort du colt venait de se casser“. Cet événement change diamétralement le sens du „vécu“

⁵ Balzac considère le hasard comme „le plus grand romancier du monde“.

quelques jours plus tôt. Ce qu'il considérait comme malchance est en réalité sa chance, et Serval mesure tout le drame de sa situation. C'est alors qu'il éprouvera „une de ces peurs d'après“. La seconde partie du récit détermine le sens objectif⁶ du *hasard* tout en bouleversant une nouvelle fois la logique des événements. Le conflit et le dénouement se réalisent sur le plan psychologique.

Un *hasard* qui est plutôt *chance* que *malchance* nous est décrit dans *La Maison hantée*. Un groupe de combat, composé de treize soldats, pénètre, à la nuit tombante, dans une maison d'un village abandonne, situé dans le „no man's land“. Il se trouve que dans le même village une autre maison est occupée par une patrouille allemande. Cette „coexistence“ inattendue, quoique possible, est ignorée des deux groupes jusqu'au moment où en pleine nuit les cloches de l'église se mettent à sonner. Attirés par le son des cloches Français et Allemands quittent „leurs maisons“ et se dirigent vers l'église. Ils se surprennent mutuellement et échantent des coups de feu. Finalement chaque groupe se retire dans „sa maison“. Peu après on comprend que celui qui a sonné les cloches est un soldat français... Quel sens donner à cette histoire? Un des soldats dit: „— Dans le fond, ... ils y étaient dans le village, les Allemands. Alors, sans Hourdou, (le soldat) peut-être bien...“ Peut-être ils seraient surpris et tués.

Le récit suivant *Le Chevalier* est composé également de deux parties autonomes. Dans la première, l'auteur brosse le portrait de cet étrange chevalier dont la profession (?) est... „Chevalier de l'Ordre de Malte“ (Ordre religieux militaire) et dont le sentiment de l'honneur est poussé à un tel point qu'il est prêt à envoyer ses témoins pour laver dans le sang une offense. Le personnage et le sujet sont extraordinaires. Le marquis de Bourcieux de Navoisie est un „fort bon chevalier“ qui s'est trompé de siècle; on dirait un compagnon de Roland sur un champ de bataille de la Seconde Guerre mondiale — tellement son honneur et sa vaillance paraissent surannés. Le Marquis, à cheval, s'élance au galop est pénètre dans... l'église, d'ou tire l'Ennemi. *Surpris* du bruit des sabots du cheval qui frappent les dalles et de l'éclat brutal du soleil éblouissant, *l'Homme à la mitraille* n'a pas le temps de se ressaisir et reçoit le coup mortel. La situation du départ dans le récit est contradictoire: le danger de mort est largement dominant, tandis que la chance de réussite, elle est minime. Le dénouement, lui aussi est contradictoire: Le Marquis réussit à triompher sur le danger. Si la fin est heureuse, c'est qu'elle est commandée par le *hasard-chance*. Cette chance est symboliquement exprimée par l'image de saint Georges, le protecteur de l'Ordre de Malte: au-dessus, le Marquis remarque une statue de

⁶ Du point de vue du héros.

saint Georges, „les éperons aux pieds qui de sa lance venait de percer le dragon“.

Mourlot, le personnage central du récit qui porte le même titre, est un paysan de Bretagne. Il est *d'une très petite taille*, „même au garde-à-vous, il n'arrive pas à grandir; il restait tassé comme une motte de terre“. A cause de sa petite taille le colonel Auvrey le chaisit comme conducteur de sa voiture. Quant au colonel lui-même il semble protégé par *une force surnaturelle*, il visite les avant-postes sans aucune précaution, se promène jusqu' à la ligne de feu: les obus éclatent, les balles sifflent autour de lui, mais il reste intouchable. Un jour les avions allemands se mettent à bombarder l'escadron motocycliste. Mourlot comme tous ses camarades enfouit le tête dans la terre cherchant à se protéger. Le colonel débout regarde le „ballet noir“ des escadrilles. Il est bien bizarre ce colonel qui au plus fort du bombardement crie aux soldats: „Couchez-vous sur le dos!“ On obéit avec peine. Les soldats regardent les avions piquer sur eux. „On ne mourait pas plus sur le dos que sur le ventre — se dit Mourlot. Et tout le camp s'habitue à regarder l'enfer dans les yeux“. Mourlot reprend courage et se met à tirer sur les avions. *Le hasard-malchance* veut que les mitraillettes ennemies dessinent „un collier rouge sur la poitrine de Mourlot“. Le *Hasard-diance* continue de protéger le colonel. La logique est ainsi renversée. Mourlot est *très petit, essaie de se protéger* mais *il est tué*; au contraire, le colonel reste tout le temps *debout*, sans être visiblement gêné des explosions, il est *indemne*. Lorsque la mort frappe, ce n'est pas la raison qui la guide. L'homme est-il impuissant à comprendre les lois du hasard qui marque son destin? „Le soldat qui se remettait debout ne comprenait pas très bien quel choix avait été fait, ni pourquoi son camarade à côté de lui ne remuait plus.“

Tout comme les récits précédents *Mourlot* est composé de deux parties de longueur inégale. Incontestablement, c'est l'un des meilleurs récits qu'on ait écrits sur la guerre.

Le héros du *Coup de sang*, le lieutenant-colonel La Marvinière, rappelle trop le colonel Auvrey du récit *Mourlot*. Ainsi il reste *toujours debout* quand les bombes éclatent près de lui, et cela à cause de ce qu'il est „un peu cardiaque“. Une torpille tombe près de lui, mais... n'explose pas. Militaire de profession, il a été plusieurs fois blessé. Au moment de l'annonce de l'Armistice La Marvinière reçoit un coup de sang et meurt. La mort suit immédiatement la nouvelle de la paix, qui elle-même l'exclut. Schématiquement ce cas s'annonce de cette façon:

La guerre —→ Danger de mort —→ Le colonel est vivant
L'armistice —→ Exclusion de la mort —→ Le colonel meurt

Une ambiguïté plane sur les possibilités d'interprétation de

la mort de La Marvinière. Est-il ému et troublé de la nouvelle de l'Armistice? N'est-elle pas équivalente à la mort pour lui?

Dans *Une Fille blonde* l'action se passe non sur un champ de bataille, mais dans une chambre d'hôpital. Les huit blessés qui l'occupent sont cloués aux lits. Leur monde est celui de la souffrance physique, des souvenirs, de l'attente, de l'espoir, des illusions. Seul Failleroy, dont le lit est près de la fenêtre, entretient le moral de ses camarades de chambre en leur décrivant la vie de la rue. Cette vie s'incarne dans l'image d'une jeune fille blonde qui passe régulièrement dans la rue. La mort invisible hante la chambre et frappe Failleroy, celui qu'on suppose moins exposé à sa grâce: *le hasard malchance* (la gangrène) l'emporte. La déception de tous les blessés dans la chambre est totale lorsqu'ils comprennent que la fenêtre ne donne point sur une rue, mais sur un immense mur gris et quelques monceaux de détritux. La jeune fille blonde n'était qu'une image inventée par Failleroy. Le conflit oppose deux mondes: l'un — réel, la guerre avec les souffrances des blessés, les malheurs et la mort, et l'autre — illusoire, celui des gens qui aspirent à la vie et au bonheur. Finalement c'est le monde réel qui a le dessus.

Il est évident que dans ce récit l'intérêt de l'auteur n'est pas tellement attiré par les souffrances des blessés, ni par les malheurs que la guerre sème à profusion. Une fois encore une constante apparaît — *le hasard*. On ne comprend pas très bien pourquoi la mort frappe là où elle est le moins attendue et même exclue.

Le dernier en date des récits militaires de M. Druon — *Mon Commandant* a une orientation différente. L'action se passe après la guerre et nous sommes contemporains de l'événement décrit. Le personnage principal — Etienne Desfourneau (Marceau) est un héros de la Résistance. Il a été chef d'un grand réseau clandestin, un vrai patriote qui après la libération mène une vie de misère. L'Américaine Mrs Hornby a travaillé avec Marceau dans la France occupée. Un jour Mrs Hornby rencontre par hasard Marceau. Celui-ci est très mal habillé, vit au jour le jour. La société est indifférente au sort de Marceau et M. Druon la critique ouvertement: ceux qui sont venus au pouvoir grâce au sacrifice des patriotes comme Marceau ne sont pas dignes d'être dirigeants du peuple français. Marceau vit dans une impasse, solitaire, profondément aigri et dégoûté de cette société. Mais le sentiment de dignité et d'honneur ne le quitte jamais. C'est parce qu'il est resté fidèle à ces hautes valeurs humaines qu'il est réduit à un état misérable. N'y a-t-il pas d'humiliation dans le fait qu'il recevra une décoration étrangère en signe de reconnaissance de ses mérites pour sa propre patrie? Marceau n'attend rien de la vie. Les déceptions qu'il a vécues tout le long des années étouffent les souvenirs du passé, ses espoirs, son amitié et le poussent à

l'irréparable, au suicide. Son acte est l'expression de la révolte ultime en lui. Une révolte contre les injustices de la société capitaliste. Le dénouement ne paraît pas inexplicable, quoique le *hasard* — la rencontre imprévue de Marceau et de Mrs Horaby — ne semble pas orienté négativement.

Le hasard fait éclater le cas Marceau. En principe, ce hasard aurait apporté une amélioration de son état social et moral. Mais contrairement à cette logique, au moment où il pourrait retrouver l'équilibre perdu, Marceau commet le pas tragique.

Les personnages de M. Druon ont une appartenance sociale différente: la guerre concerne toutes les couches de la société. Ainsi, Mourlot est un modeste paysan breton, Marceau est d'une famille de paysans aisée, Failleroy — tailleur, ses camarades de chambre — des gens du peuple. La Marvinière est un officier supérieur, militaire de profession, le Marquis de Bourcieux — aristocrate, sous-officier de réserve, etc.

La description extérieure des personnages ne préoccupe pas l'auteur, à la guerre l'uniforme uniformise les hommes. Pourtant M. Druon ne la néglige pas et il suffit d'un détail particulier pour que ses héros soient bien individualisés. Ainsi Mourlot est comme une motte de terre, De Bourcieux porte des éperons dorés et sa croix de chevalier de Malte, Serval — le pistolet de son père, etc. Dans *Une fille blonde* l'individualisation est faite par la description des différentes blessures des soldats.

Maurice Druon ne met pas l'accent sur la description psychologique de ses personnages. Elle est indirecte. En les plaçant dans des situations difficiles, il arrive à les caractériser sur le plan moral. Ses héros ont du caractère, ils sont actifs, dynamique et ne veulent pas attendre aveuglément les caprices du hasard. Ils agissent et c'est dans l'action qu'ils se précisent. „Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage? Qu'est-ce qu'un tableau ou un roman qui n'est pas une description de caractères? Quoi d'autre y cherchons-nous, y trouvons-nous?“⁷ Les personnages de M. Druon sont positifs, animés de qualités morales telles que le courage, la décision, l'abnégation, le sang-froid, la modestie, la compassion et surtout la dignité et l'honneur. Dans ce sens ses personnages sont unilatéralement développés. Cependant ils n'en restent pas moins humains.

Dans ses récits l'auteur évite de présenter nommément l'Ennemi — Les Allemands. Ce sont soit „trois ombres“, soit des „triangles noirs dessinés dans le ciel“ (les avions allemands), soit „l'homme à la mitraille“. Dans un récit l'Ennemi est nommé directement (*La Maison hantée*), dans les autres, il ne figure même pas. Ce sont les blessures des soldats, une torpille non

⁷ Henry James, Art of fiction, cité par Tz. Todorov, op. cit., p. 85.

explosée, un coup de téléphone à la feldgendarmerie qui nous renseignent de sa présence. Comment expliquer cette attitude de l'auteur? L'Ennemi introduit nommément aurait politisé les récits et aurait diminué leur qualité en les rattachant à une époque très limitée. Au contraire, la position adoptée permet à M. Druon de se prononcer non seulement sur une guerre qu'il a vécue personnellement, mais à porter un jugement sur la guerre en général. Ce jugement est indirect, suggéré et se fait par le lecteur lui-même, car les personnages de M. Druon ne réfléchissent pas sur la guerre. Dans *Mourlot* Druon la présente comme „une mauvaise volonté certaine des hommes, pris d'un vouloir meurtrier“. Un pessimisme pénètre les récits. Cela s'explique d'un côté par le fait que dans la plupart des cas les héros qui meurent sont innocents. D'autre part, ce pessimisme est conditionné par une certaine indifférence des héros pour la guerre. On a l'impression que la guerre ne les concerne pas. Failleroy et ses camarades de chambre, tous grièvement blessés, supportent les douleurs physiques, mais ne disent pas un mot de ceux qui les ont causées. Ils ne cherchent pas à comprendre la gravité de la catastrophe nationale. Ils ne voient ni les responsables, ni la responsabilité dans cette guerre. Le colonel La Marvinière témoigne aussi de l'indifférence à l'égard de la guerre („Le premier soin de l'ordonnance en arrivant dans un nouveau cantonnement était de trouver un récipient ou le colonel pût se tremper tout entier ce qui, vu la taille du bonhomme, n'était pas toujours facile“). Il la fait tantôt comme une obligation ennuyeuse, tantôt comme un jeu militaire d'enfant (... „j'ai continué ma petite guerre, pour moi tout seul“).

Les héros druoniens sont positifs et pourtant ils arrivent rarement à dominer l'action dans laquelle les différentes situations les entraînent. Une force aveugle dirige le destin de ses héros — telle est l'impression du lecteur. Mais „le destin individuel dépend du destin global de la société“⁸. Chercher à comprendre le hasard dans le destin individuel d'un héros, ce serait chercher à expliquer un „hasard pur“, abstrait, sans admettre le rapport du héros avec son milieu social. Les héros de M. Druon sont tout juste pour entretenir l'intérêt de l'action et démontrer la thèse de l'écrivain, à savoir que le cours de l'existence humaine est gérée par une puissance inconnue. Est-ce la Providence? La Fatalité?

Comment expliquer cette force qui conduit le hasard et contre laquelle les héros sont impuissants? La réponse dépend du système philosophique adopté et repose sur l'étude du rapport *Hasard — Possibilité — Nécessité*. „Mon Dieu, protégez moi“, se

⁸ Erich Köhler, in Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, Ed. ULB, 1974, p. 107.

dit chacun des cent-trente soldats flanqués au champ en plein bombardement. Ses cris lancés au Ciel restent sans réponse. La mort est infaillible. „Après chaque bombe ils étaient quelques-uns qui n'avaient plus à attendre la prochaine explosion.“ Un Dieu n'aurait pas permis cette boucherie, n'aurait pas témoigné une telle impassibilité: le Hasard détrône la Providence. Evidemment la conception providentielle ne tient pas.

... „Le hasard est une forme d'apparition du nécessaire... il est comme une manifestation du nécessaire.“⁹ Celui-ci dépend du rapport de cause et d'effet, et sa réalisation passe par le possible. Le nécessaire apparaît comme une abondance de possibilités et non comme une seule possibilité. Ainsi la rencontre Serval — les Ennemis, pourrait se dérouler de plusieurs façons différentes. Murlot, De Bourcieux auraient pu connaître le revers de leur sort. La dialectique du hasard et du nécessaire brise le principe mécaniste de causalité, en nous montrant „qu'une cause peut avoir plusieurs effets élus par le hasard“¹⁰. Si un „vague“ hasard guide le destin des personnages de M. Druon, la guerre, elle n'est pas due au hasard. En temps de guerre, la mort survit à l'état latent. Une élimination intensive d'individus s'opère (soldats, population). Cette élimination est implicitement nécessaire et justifiée par l'état de guerre. Le nécessaire pénètre la réalité et s'exécute à travers le hasard. Le hasard apparaît... „comme assistant du nécessaire, un assistant chargé de l'exécution“¹¹.

Dans ses récits M. Druon ne cherche pas à donner une conception totale de l'homme, mais un unique aspect, pourtant capital, celui qui détermine, change ou stoppe le cours de l'existence humaine.

La technique narrative de M. Druon nous montre qu'il continue les meilleures traditions du réalisme français. Sa peinture est souple et s'adapte parfaitement à la thématique choisie.

Tous les récits de Druon ont un caractère cinématographique nettement souligné. D'une rare habileté l'auteur manie plusieurs plans consécutifs ou simultanés. Prenons *Murlot* par exemple, où le lecteur a une position privilégiée: il a de nombreux points d'observation qui lui permettent de repérer sous de différents angles l'évolution de l'action. „On voit apparaître la gâtre claire et le calos (du colonel); et presque au même instant un petit triangle noir se dessina dans le ciel. Et derrière ce triangle, un autre et derrière cet autre un troisième. Les hommes s'entre-regardèrent les lèvres immobilisées dans un sourire de surprise.“ Dans ce cas, au premier plan la caméra fixe un fait ordinaire — l'arrivée du colonel, au seconde — le ciel et les avions en-

⁹ Op. cit., p. 107.

¹⁰ Op. cit., p. 115.

¹¹ Op. cit., p. 111.

nemis, et au troisième — l'anxiété des soldats. Tous ces trois plans servent de toile de fond. La démarche cinématographique est utilisée aussi dans l'évolution du personnage. Ainsi, un plan extérieur fixe Mourlot d'abord couché à plat ventre, la tête enfoncée dans la prairie; ensuite couché sur le dos et tirant sur les avions. Quant au plan intérieur — la conscience de Mourlot, elle est identique à la conscience de tous les soldats: „On va crever“, „Celle-la (cette bombe) est pour moi“, „Mon Dieu, protégez-moi“. Ces pensées se transmettent d'une manière télépathique chez le lecteur. Par deux files parallèles — la vision du „ballet noir“ des avions, le champ éventré des bombes d'un côté et par la transmission télépathique des pensées et des sentiments du personnage de Mourlot, M. Druon arrive à créer l'atmosphère angoissante du bombardement, tout en faisant vivre le lecteur au même rythme que son héros. Comme nous l'avons vu, l'élément spectaculaire domine et ne permet pas la réalisation en profondeur des personnages. Cet aspect rappelle le fait-divers, car l'appel principal de l'auteur repose en grande partie sur l'extériorité. Ce n'est que dans *Mon Commandant* que cela est évité.

Les personnages de M. Druon ne parlent pas beaucoup. Quand ils prennent la parole, on entend la langue de leur milieu social. L'auteur les caractérise surtout par l'action. Si M. Druon essaie de garder une neutralité, c'est qu'il ne veut pas jouer sur la sensibilité critique du lecteur. Celui-ci réfléchit seul sur les cas décrits.

Les sujets traités dans les récits ne mettent pas en cause la vraisemblance. Les différentes scènes décrites sont tellement vivantes qu'on a l'impression d'y assister réellement.

On observe deux démarches concernant le déroulement temporel de l'intrigue:

a) L'intérêt réside dans l'avenir du héros. L'auteur comme le lecteur ne sait quel sera le destin de son héros. Auteur et lecteur sont témoins oculaires de ce sort.

b) L'intérêt réside dans le passé du héros. On sait que le héros est mort, mais on ignore les circonstances de sa fin tragique. Le lecteur suit seul l'auteur.

Les récits militaires révèlent Maurice Pruson comme un écrivain original et annoncent le grand écrivain réaliste des cycles romanesques *La Fin des hommes* et *Les Rois maudits*.

ВОЕННИТЕ РАЗКАЗИ НА МОРИС ДРЮОН (Някои проблеми на структурата им)

Георги Попов

Резюме

В статията се разглежда една важна особеност в истинката на разказвача М. Дрюон — случайността. Тя е пречупена през призмата на човешката представа за *Добро* и *Зло* и се явява в две противоположни разновидности — случайност-шанс и случайност-малшанс. В разказите за войната случайността подчертава абсурдността на човешките стойности пред едно замислено от антихуманни подбуди въоръжено съревнование. Правят се разсъждения върху взаимодействието възможност-случайност.

Разглеждат се и другите характерни идейно-композиционни особености на военните разкази на Дрюон: отношението между конкретно историческото и общочовешкото съдържание, нарочната анахроничност, кинематографичността в стила на автора.

ВОЕННЫЕ РАССКАЗЫ МОРИСА ДРЮОНА

(Некоторые проблемы их структуры)

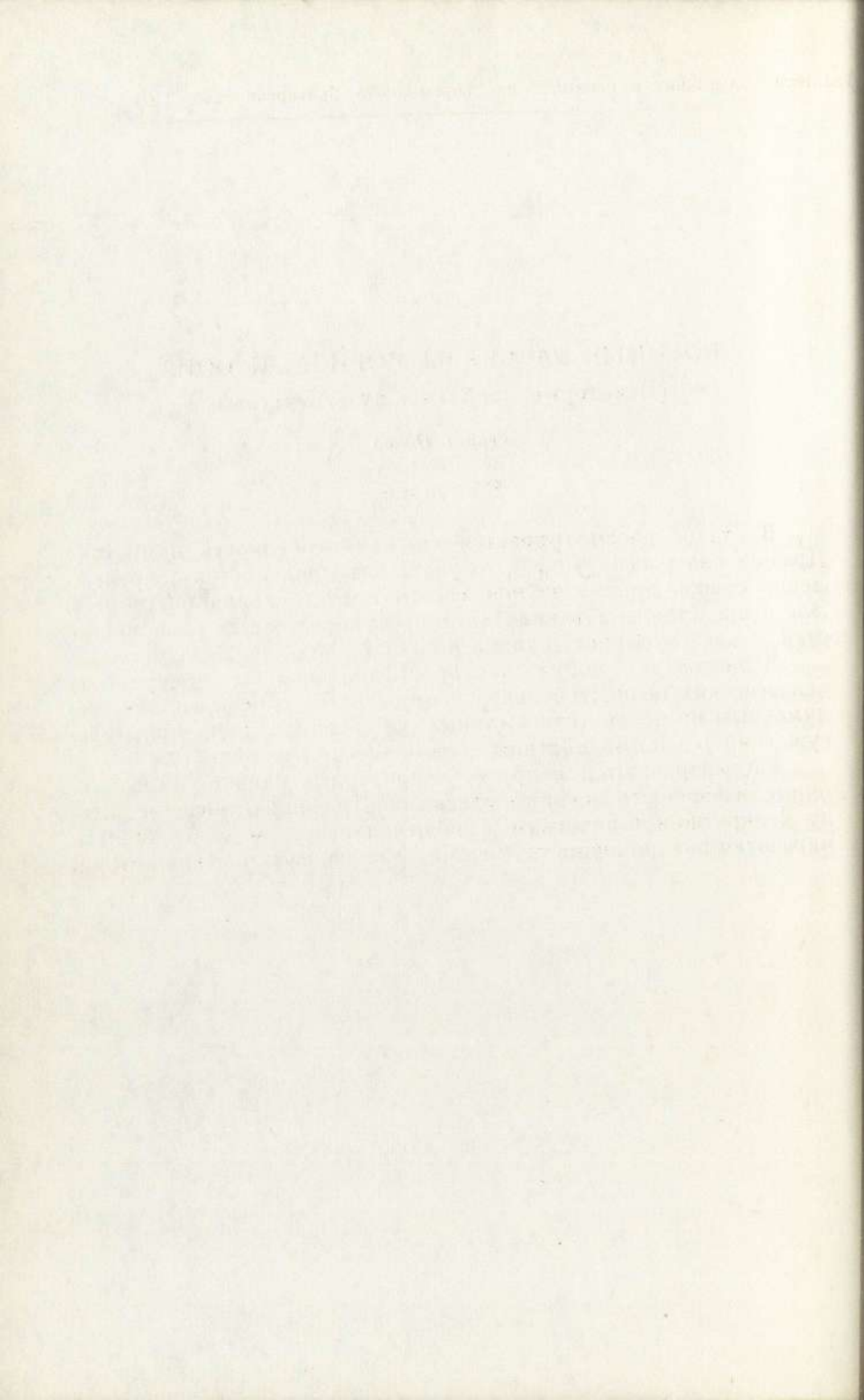
Георги Попов

Резюме

В статье рассматривается важная особенность в поэтике Дрюона как рассказчика — случайность. Она дается в преломлении сквозь призму человеческого представления о Добре и Зле и представлена в виде двух противоположных разновидностей — как случайность-удача и случайность-неудача.

В рассказах о войне случайность подчеркивает абсурдность человеческих ценностей перед вооруженным соревнованием, задуманным на почве антигуманных побуждений. Здесь даны рассуждения о взаимодействия „возможность-случайность“.

Рассматриваются и другие характерные идейно-композиционные особенности военных рассказов Дрюона: отношение между конкретно-историческим и общечеловеческим содержанием, нарочитая анахроничность, кинематографичность в стиле автора.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“
Филологически факултет 1978—1979
Том XV, кн. I
TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ „CYRILLE ET METHODE“
DE V. TIRNOVO
Faculté des Lettres 1978—1979
Tome XV, livre I

ЛЮБЕН БУМБАЛОВ

ТАЛАНТЛИВ ХУДОЖНИК И ПСИХОЛОГ
НА СЪВРЕМЕНОТО БЪЛГАРСКО СЕЛО

LUBEN BOUMBALOV

PEINTRE DE TALENT ET PSYCHOLOGUE
DU VILLAGE BULGARE CONTEMPORAIN

Велико Търново, 1980

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Един наш литературен критик наскоро в стила на своите категоризации определи Радичков като „най-селският писател, който сме имали и който успява да завърши една епоха в нашата проза, да стане последният прозаик на българското село“.

Разбира се, всичко това е достатъчно несериозно, за да бъде предмет на едно подробно отричане. Интересното и оригиналното в статията на Кръстьо Кулумджиев, публикувана в книгата му „Силуети“, е друго и то е откритие на критика: гротескно-карнавалната форма при Радичков сполучливо представя сложността и историческата простота на процес, в който се отразява драмата на събитието, силата на обществената амбиция, динамичността на политическите отношения. В тази диалектика именно се ражда социално значимото, чиито плодове се напълват с живите сокове на революцията — революцията в битата, революцията в съзнанието. Такова е „състоянието на нещата“ и на фона на това вярно доловено състояние парадоксално звучи констатацията, че „след Радичков е вече трудно да се пише за селото“. Защото заедно с него, пък и след него дойдоха други писатели, и то не по-малко талантиливи, които също умеят да се надсмиват над патриархално-отживялото, да обличат в дрехите на иронията историята на селския мантилитет, да улавят талантиливо философията и социологията на онава, което само селото можеше да съдържа в себе си независимо от големите промени, извършващи се в неговите недра. Бих споменал такива имена като Н. Хайтов, Ив. Петров, Д. Вълев, В. Попов, Г. Мишев, мислейки си за по-младите Д. Яръмов, Л. Петков, Ат. Тодоров, К. Атанасов, Д. Кралев и др., които се утвърдиха през последните десет години.

Човек, който добре познава литературната ни история, не може да не знае, че още в самото утвърждаване на тая „селска традиция“, дълбоко в нейната социално-философска и художествено-естетическа природа се пораждат различни явления, че всеки автор влиза в нея със своето своеобразно творчество и дава живот на герои, в които се оглежда неговият начин на виждане, способността му да остава верен на истината, устройството на неговия талант и т. н. Не е съществувал и не може да има автор, който ще е способен да овладее напълно, да изчерпи една толкова обширна и с толкова много „тайни“ материя като селото, като селянина с неговия бит, с неговото дви-

жение във времето и в пространството, с неговото съзнание. И това е така, защото традицията не се затваря в един автор, нещо повече — тя не се създава от един автор, колкото и талантлив да е той. Каквито и да са заслугите на Радичков за нашата социалистическа литература, колкото и да е значителен талантът му, той не може да бъде нито началото, нито краят на тази традиция. За „последния мохикан“ би могло да се говори само когато се прекъсне „родовата линия“. Самият Радичков е част от тази традиция, както е част от своето време, без обаче да изчерпва цялата негова сложност и същност. Наивно е да се смята, че определена социално-историческа категория като селото ще спре да съществува в литературата ни сто-зи автор. И самият писател, предполагам, никога не би имал подобна амбиция.

Начената още в дълбините на народното творчество, „селската тема“ завоюва своя собствена територия с творчеството на такива големи писатели като Ан. Страшимиров, Т. Влайков, Елин Пелин, М. Георгиев, П. Тодоров и поети като П. К. Яворов, Ц. Церковски и др. След Първата световна война се утвърдиха Й. Йовков, Г. Райчев, Г. Караславов, К. Петканов, Ил. Волен, Ан. Каралийчев, Ст. Ц. Даскалов и др., както и поетите Ас. Разцветников, Н. Фурнаджиев, С. Румянцев и др. С тях именно започна едно динамично и в същото време изключително драматично движение вътре в тази традиция, като септемврийските ни автори влязоха в открит спор с критикореалистичната посока, спор идеологически, естетически, философски, политически, спор, в който творчеството на Караславов се оказа решаващо, защото той пръв успя да улови най-пълно и дълбоко психологически историческото съдържание на революционния процес, извършващ се в българското село.

Селската тема се наложи като една от най-разработваните и след Девети септември, защото селото стана арена на остри противоречия, на сложна социално-политическа борба, която бе естествено продължение на целия исторически цикъл от общественото ни развитие.

Разбира се, всичко това е доста общо казано, но мисля, че не е нужно да се убеждаваме в цялата сериозност на събитията непосредствено след 1944 г., както и на явленията, които е трудно да се определи още колко време ще протичат през живота и постоянно изменящата се плът на селото. Ето защо селски писатели е имало преди Радичков, има и сега и съм сигурен, че ще има и в бъдеще, както съм убеден, че техническата революция не ще затрие границите на селото: може да го измени икономически, може да формира нови елементи в неговия бит и менталитет, може да го приближи до града, но ние още дълго ще говорим за българското село, за селската тематика, за големите, талантливи писатели с умението им да откриват

видимите и скритите движения в него, неповторимостта му, красотата му, силата му.

Мислех си всичко това, когато започнах да пиша за един от талантливите художници и психолози на съвременното българско село, който няма популярността на Радичков или на Хайтов, но заедно с такива писатели като Ив. Петров, В. Попов, Г. Мишев създава съвременната художествена история на българското село.

* * *

Още с първите си художествени книги — сборниците разкази „Покрайнини“ и „Ние величествата“ Димитър Вълев представи в оформен, цялостен вид непосредствеността на своя талант, своеобразието на творческото си виждане. Пред читателите застана писател, който не се стреми да учудва, да изненадва с модерните конструкции на изложението. Строгото придържане към фабулата, постепенното ѝ разгръщане и обогатяване при него се подпомагат от вродения усет към лиричното, както и от изострената сетивност, способна да улови и най-скритите черти на грозното и на красивото.

Тези две книги откриват и предпочитаната територия на писателя — селото, което познава много добре, бе живял там и го носи като нещо съкровено в себе си; в тях оригинално се преплита настоящето със спомена, емоционалният изблик с успокоеното поетическо описание. Те ни дават и една точна представа за творческата амбиция на Вълев да „напише хроника на своето време“, в която да се долавят извивките на изменящия се живот, да се усещат топлите багри на Юга, където „небето потъва дълбоко и се разтваря в сини вировете, а по платото през ментовите ниви бягат безплодни пътища и се спират в едно бозаво петно — село Армудово“.

Сюжетът на двете книги се простира във времето на ония трудни движения, на които най-голямата сила и опора бе вярата, стремежът към доброто, към социално и политически значимото, а сред враговете им можеше да се открие незнанието и увлечението, което най-често имаше благородни, чисти подбуди, но трагични последици. Разбира се, не пораженията на онова време стават основна цел на Вълев, той се стреми да постигне преди всичко историческото величие на мъчителното раждане. Ето защо в основата на книгите стои обемачият цялото битие на селянина морално-политически проблем за смисъла на един или друг факт, събитие или постъпка в живота на човека, на оня човек, върху чиито плещи ляга трудната и необикновена задача да измени света.

Усетът към невидимото в личността, способността да разтваря в една или друга сентенция особеностите на своите герои

успешно насочват художественото изложение към точната психологическа оценка за света и за хората, за събитията и за индивидуалните човешки състояния. Затова присъствието на постоянен персонаж — стария Постолов, секретаря Сашко, старшината Яшов и др., в двете книги е резултат не само от стремежа на Вълев към цялостност на художествената действителност, към обемност на внушението, но най-вече от спецификата на творческата, идейно-художествена задача — стремеж да улови основните посоки на скритото дълбоко във всекидневното на селското битие историческо движение, неизменното и постоянно изменящото се, стабилността на социално-политическото и нравствено-психологическото.

Именно поради това динамиката и естествеността на анализа се отразяват и върху общата социална природа на героите, които винаги са обикновени хора от народа, редниците на живота и на революцията. Обикновени и искрени, те се извисяват преди всичко с неспокойствието си и отвращението си от бездействието, от дребнавите амбиции и от предателството. Това са герои като Лудото Маре от „Армудовският Соломон“, Мирон от „Хълмове на юг“, откриващ се с гротесковия свят на своята амбиция да освободи „Юга от гадта“, Мемекера с неговото живо чувство за справедливост, Малият Втори, Драгойчо с остроумието и с практичните резултати на неспокойното му въображение и много още други, чиято душевност е обикновена като дните, през които преминават. Тяхната обикновеност обаче не се свежда до елементарното живуркане, до духовната и политическата ограниченост. Това са все възлунващи се за нещо личности, стремящи се постоянно да доказват себе си и да застават открито срещу „неправдите в света“.

Така устроени, те не само стават своеобразен ориентир в тая на пръв поглед опростена структура на живота, но и изнасят основния мотив на художественото изображение — човек се ражда, за да остави нещо на другите и после умира, недоволен, че не е могъл да направи всичко, което е искал. В това отношение Вълев още в самото начало на творческия си път показва една изумителна изобретателност и богатство от портрети и психологически решения. От една страна, той успешно овладява диалектиката на смешното и на тъжното, събира ги в образи на герои, които умеят да се смеят над себе си, но и не забравят да преценят недостатъците на другите и да не бягат от директния сблъсък с тях. В „Грешка на историята“ един от героите изповядва: „През целия си живот не можах да изпълзя навън. И сега не само изпълзях, ами и по небето хвърча. И едни възли се заплетоха, не иска питане. Как ме обхвана туй грамадно желание да си вра нося навред!“

Но Вълев не се увлича по оригиналните обрати на комичното, не се стреми да изненадва читателя с остроумието си, не-

говата творческа страст е друга: в тази изненадваща съвместимост на смешното и на тъжното да открие критичната самопреценка на героя, която се разгръща като активно отношение към света. И това е съвсем логично, защото творчеството на Вълев не излиза от забележителната за прозата ни от 60-те и 70-те години критически утвърждаваща тенденция, която с дълбоките промени в политическия живот след Априлския пленум възстанови естествените граници на своите художествени и идейно-философски възможности. При това този автор, нека използваме думите на П. Зарев, казани по друг повод, „притежава тенденциозен поглед, произтичащ едновременно и от миогледа, и от един „инстинкт“, от една способност да се вижда и съзнава смешното и комичното като човешко качество“. В неговите герои пулсира родовият, българският инстинктивен критицизъм, формирал се в мигове на драматични исторически ситуации, в многовековната борба за собствена територия, за единство и за своя вяра, в непресъхващия порив към самопознание и самоутвърждаване. Откъде идва тази смелост у съвременния български селянин да застава не само срещу другите, но и срещу себе си? Това е въпросът, който така силно занимава автора. Ето защо в голяма част от разказите, съставляващи двата сборника, фронтът на доброто и злото, на старото и новото се разполага в самия герой. И воювайки със самия себе си, той не се облича в дрехите на един съвременен Хамлет, раздиран от противоречия и бягащ от възможните решения на своите дилеми, а динамично и съвсем естествено се включва в неспокойния ритъм на обществения живот. Силата и смелостта на този герой не е фалшива поза, зад която умело се прикрива отчуждението от задачите и целите на социалистическата действителност, а плод на дълбоко и трайно познание за собствените възможности; техен сигурен източник е здравата връзка между личност и общество, чиито революционни амбиции укрепват духа и го издигат на висотата на новото. Именно поради това смехът тук е смях на здрав душевно и физически човек, станал господар на себе си и на земята си, способен да взема самостоятелни решения и самостоятелно да ги реализира в живота.

Смешното, комичното при Вълев можем да открием в няколко посоки, които сочат различните страни от социалната и индивидуално-характерологическа преценка за личността и нейното време, за личността и нейните амбиции. Не случайно при този автор навсякъде смешното се търси редом с трагичното, с многообразните му героични и грозни измерения. Така комичната ситуация не само прави героите по-земни, но и скъсява дистанцията, представя като нещо естествено и съвсем обикновено и най-изумителното, най-невъзможното. В това отношение Вълев успешно съчетава сюгестивната определеност на Елин

Пелиновото изображение, където смешното и трагичното сочат същностни черти от народната душевност с възвисяващата нравствено-естетическа императивност на Йовков, императивност, която въвлича художественото действие в последователното и сдържано съзерцание на всмуканата в историческото ни битие идея за народността.

Откъде идва активизирането на критическата струя (характерен момент впрочем и в творческото развитие на голяма част от съвременните български писатели), която в художественото изображение се свързва така тясно с диалектиката на героичното и смешното, на трагичното и обикновеното? Явно това не е отглас само на пост-романтичното отношение към изобразявания материал, отношение, което органически следва желанието на съвременния автор да улови сложните извивки на историческото ни развитие; това е и реакция срещу издигнатата в догма през 50-те години графическа конструкция на художественото обобщение, както и стремеж да се видят нещата от нов ъгъл в тяхната индивидуална неповторимост; това е отговорно сверяване на творческите възможности и постижения с високите върхове на родната и на световната литература, както и способност да се акумулира социално-политическата енергия на социалистическото общество. Затова е толкова многообразно взаимодействието на тези естетически категории в творчеството на съвременния български писател. Като остава верен на своя натюрел, Вълев успешно се включва в тази, станала вече традиция на социалистическата ни литература. Трагично-героичното при него минава през пречистващата сила на смеха, за да достигне извисените достойнства на народа, на обикновения човек. Героично-прекрасното се открива откъм всекидневната му проява; поради това трагическото състояние и оценката за прекрасното не се генерализират в „естетически модуси“, единствено в сферата на които художественият герой може да се издигне на върха на романтичeskото обобщение.

Героите на Вълев не са метафора на героически, на прекрасни, на трагически и на комически характери, а само една част от сложната и постоянно изменяща се мозайка на епохата. Тук писателят защитава старата и проверена от обществения опит максима — човек е такъв, каквото е неговото време. Ето защо, за да бъде близо до това време, за да не приглуши и най-тихите звуци на неговата мелодия, той не излиза извън границите на всекидневното. Това придържане на повествованието до обикновения факт често пъти е съпътствувано от трудността „да се направи“ от него художествен образ, който да въздейства и да увлича въображението на читателя. От друга страна пък крие опасност от фотографичност, от фактологическа буквалност, от елементаризиране на сюжета, което в подобни случаи е не само израз на маниерничене, но и творческо безсилие да се

синтезират, да се обобщават жизнените наблюдения. Тази е може би една от причините, която кара автор като Радичков например да прибегва често до гротеската. Не случайно при него гротеската се появява там, където се присрещат традиционално-назадничавото и модерно-съвременното. Творческата интуиция на Радичков му е подсказала, че тяхната конфликтност не изисква максималистично отричане, а смях, в който съобразяването с неутралната за човека и за неговите възможности да се освобождава от негативното и да усвоява перспективно-революционното се контролира от историческото движение на обществото с характерните за това движение социални и политически амбиции и противоречия. Така при Радичков в гротеската се преливат по опосредствен път (изразен най-често чрез художествената алюзия) смешното и тъжното; в нея авторът „снема“ диалектиката на живота, единството на противоположните стойности и естетическата енергия на отрицанието, като обединява двата полюса на движението — отричането и утвърждаването.

При Вълев тази диалектика намира друга художествена форма, което и определя някои особености в структурата на нейното протичане. В неговите разкази тя се простира върху откритите отношения между старото и новото, върху повествователно аналитичното тълкуване на онова, което е отживяло, и онова, което идва да наложи себе си в сложния поток на човешките, т. е. на социалните и на нравствените отношения. Той се интересува предимно от видимата практика на смешното и тъжното; това синтезирано извличане при Радичков на трагическото в един или друг герой, явление, постъпка, действие и неговото представяне в деформиран комически контекст е чуждо за Вълев. При този автор принципът „тъжното е и малко смешно“, звучи другояче — „смешното е нещо твърде сериозно, понякога и малко тъжно“. За Вълев смешното и тъжното са две лица на живота, а не различни черти в образа на живота.

Вълев за разлика от Радичков или Ив. Петров има едно своеобразно романтично отношение към трагическия момент на своите герои. В този смисъл той стои доста близо до Хайтов, с когото успешно продължават Йовковата традиция на възторжено преклонение пред красотата, пред силата и духовната енергия на личността.

Необходимо е обаче да отбележим, че емпирическият характер на образната система при Вълев никога не извежда художествено-психологическия анализ до разтегливите линии на коментара (подобна опасност е предусещал и самият писател, затова и създава образа на старчето Оклов и стареца философ, които със своите сентенции предпазват повествованието от скучна обяснителност, а, от друга страна, определят без излишна и натрапваща се поза „страната“ на писателя), нито пък до дидактизирано изказаната алтернатива, която героят трябва да

избере. Комичното най-често се реализира или като опосредствено, чрез рецепцията на разказвача представяне (случаят например с героя на „Червен вятър“ Качето — „той вървеше по жилите на мотиката, вилите, брадвите и стигаше в древността. Бе открил, че каците за зеле не са помръднали и сантим, а другите сечива толкова са отскочили, че свят да ти се завие. В това и в много други науки се криеше начетеността на Качето“) като непосредствена изява „Пък съм и оратор, туй политиката като бонбон я премятам в устата си. Викат ми Оонето. Как се събра в мене туй огромно познание!“, или като оценка на настоящето, което се утвърждава по обратния път на отричащата съпоставка, легнала в основата на комическата ситуация („Тогава се живееше леко — мърмореше Гроздьо — колко бяха? Във Враница — аз и лекарят Джон Бул, хм, какъв европейски прякор му бяха лепнали селяците. Той с една парна машина унищожаваше въшките на Юга. От 1934 година до 1944 ги унищожи 70%. Имаше всичко на всичко десетина учители. Само поповете, бирниците и екзекуторите бяха множо. Но те не пречеа. А сега просто не можеш да се разминеш от учени магарета. Само фелдшери сме над двадесет парчета. По животните учени, по тютюна учени, по житото учени, по хората учени.“ — „Ревматизъм“)

Смеейки се над недостатъците на своите герои, над техните грешки, Вълев постоянно съпоставя, без обаче това да извежда тенденцията на разказа до поучителното налагане на оценката за тези хора. Така съпоставката израства като сигурно и убедително обобщение на историческото време с всички негови особености, към които смешното се оказва най-краткият път.

Тази констатация с пълна сила важи и за ония произведения, в които основният тип на трагическо-сериозното определя цялостното звучене на творбата, характера и социално-естетическата природа на нейната образна система. Показателен в това отношение е разказът „Виелица“. Както останалите разкази в книгата, и този има за сюжетна фактура случка, около която се завързва специфичното за Вълев асоциативно изложение. През един зимен ден се прекъсва телефонната връзка на Враница. Старият Постолов тръгва с телефониста Минчо, младеж, чиято житейска съдба се отличава твърде много от живота на стария и преживял тежестите на борбата комунист. В скритото противопоставяне на героите Вълев се стреми да улови сложните закони на обществените отношения и на индивидуалните действия. Постолов е човек „на непосредствения жест“, честен, безкомпромисен и силен със своите идеи и със стремежа си да бъде полезен винаги на другите. Минчо за разлика от него носи в себе си меките линии на всеопрощението, чийто източник най-често е липсата на точен и строг критерий за истината. На пръв

поглед това са две диаметрално противоположни личности, между които стои възрастта и начинът на мислене и на отреагиране. Ето защо художественото действие е насочено от писателя именно към оная точка, в която двата характера ще открият своята близост, общността на своите най-съществени, определящи гражданската позиция качества. В дългото и драматично пътуване към живота на затрупания от снега селянин двамата герои изминават още веднъж своя път. И в това пътуване старият Постолов открива нежността и силата на младеж, който дотогава не е познавал, а Минчо разбира, че вътре в суровия и постоянно намръщен човек се крие искрената и всеотдайна любов, готова да се жертвува за всичко, което е честно и добро. Така съпоставителният психологически анализ успява да усвои възстановената комуникация между двамата, да уточни природата на техните човешки противоречия и на социалната им общност.

Този разказ ни дава точна информация и за начина, по който Вълев гради повествованието. При първия контакт с писателя изглежда, че той е от този тип художници, които гледат на сюжета и на композицията като на средство за постигане на по-голяма занимателност. Или както находчиво се изразява П. Зарев, за които „творбата е верига от събития със специфично действено предназначение — да задържи вниманието на читателя“. Наистина повествованието на Вълев е наситено винаги със случки, които присъствуват или обстоятелствено-анекдотично, или описателно във фабулата; но те идват най-често да уточнят някоя особеност в личността на героя, предугаждайки неговите действия, като мотивират онова, което ще бъде извършено — какъвто е случаят с Постолов и младежа. Това е интерес, изцяло насочен към съдбата на човека, интерес, който се простира върху широк параметър от социално-политическата действителност — тук са партизанинът, сега селски ръководител Постолов („Виелица“, „Яр“ и др.), старият майстор зидар Тодор Кехайов, съдбата на когото е крачела „все по покривите на живота“ („Четири часа след смъртта“), капитан Раков („Капитан Раков“) и много други. Пътят на тези хора за Вълев представлява едно постоянно утвърждаване на мисълта, която Постолов изповядва пред д-р Мишо, преди да умре: „Човек, както и комунист не се става ни в понеделник, ни в сряда, ни в неделя, а през целия живот.“ Техният живот е една постоянна борба за красотата, и доброто, една жива и сурова мисъл за света, но не мисъл абстрактна, а конкретна и търсеща реалните очертания на нравствено-полезното, на социално необходимото. Затова те не умират за изключителни и поради това малко или много отвлечени цели и идеали; миг преди смъртта си не изговарят велики сентенции, а правят последен опит да уловят нерва на онова, което е изтекло в тяхното всекидневие,

да преценят трезво какво са успели и с какво са останали длъжници пред другите. В такива моменти Вълев показва завидното майсторство да предава невидимото, промъкващо се покрай нас незабелязано като много други неща, които винаги са се оказвали необходими и значителни, след като сме ги загубили.

Тук Вълев много напомня Горкиевия начин на повествование, където композицията се организира около няколко случки, обединени в системата на спомена. Миналото, изживяното при героите на Вълев има доуточняваща функция — това разгръщане на ставащо и на минали събития и преживявания няма съзерцателен характер, то подсказва активното отношение към всичко, което е *във* и *извън* героя — този герой действа и е възможен именно чрез своето минало и настояще, той е немислим без своята биография, без историята на своя характер. Оттук може би идва и впечатлението за близки, да не кажа едни и същи, сюжетно-композиционни решения в произведенията на автора, за повтарящите се черти у неговите герои. И това не е в никакъв случай слабост на творческата инвенция на автора — тази повтораемост е художествено функционална, тя има своя идейна и естетическа задача — да открива живота в неговата постоянна повтораемост и в същото време индивидуалната неповторимост на човешкото, което идва да докаже общността на социалните източници и нравствените стимули. Ето например в новелата „Яр“ и в разказа „Два часа след смъртта“ лесно можем да открием еднаквото композиционно разполагане на отделните части от сюжета, повтаряне на определящите черти в характера на героя, почти един и същи начин на отреагиране и което е най-забележителното — еднаквите и в най-малките детайли финални сцени на двете произведения. При „Яр“ и при „Два часа след смъртта“ събралите се около леглото на умиращия стават своеобразно огледало, в което се оглежда неговото битие, красотата и трагичността на неговите амбиции. Както Постолов, така и Тодор Кехайов носят в себе си една дълбока рана — сина, който тежи върху чистата съвест на бащата с отрицанието на всичко положително. Болката е стократно по-голяма, защото приемствеността губи своя полезен смисъл на делото, което е започнато от по-възрастните. И двамата искат да видят в синовете си продължение на най-доброто, което те са дали на времето, тяхното дело, идеалите и целите си. Творческата цел на Вълев е била не само да открие възможните социални граници на едно явление (приемствената връзка между бащите и децата), а и да обедини двете посоки на художественото повествование — личната биография на героите и историческия смисъл на събитията, в които те са непосредствени участници. Авторът успешно събира в характера, в събитието (като, разбира се, запазва самостоятелността на всяко едно от тях) разнородни знаци на човешкото и на обще-

стеното и създава стройна, свързана с органичната логика на темата мозайка, в която се оглежда самият живот в цялата му простота и сложност. Затова, както вече споменах по друг повод, анекдотичното при Вълев изпълнява особена роля — то обединява и в същото време прави по-релефни наблюденията върху действителността и хората. Този способ на изграждане впрочем е типичен за него — той ляга в почти цялото му творчество, обединява разказите и прави от тях хроника на живота, открита от художника като обширна територия, върху която сгурната му ръка нарежда разноцветните фигури на радостта и страданието, на щастието и на скръбта, на достойнствата и особеностите на един край, в който могат да се забележат историческите белези на социалистическото ни общество.

И нещо друго. Още в първите си сборници писателят се стреми да не подчинява характера на фабулата, а, обратното — цялото действие с всичките му перипетии да излиза и да се връща в героя. Линеарното разположение на художествения текст е нарушено от амбицията на Вълев „не да прави разкази“, а да изгражда личности с богата житейска биография, в която именно се отразява най-същественото и най-забележителното от историческото битие на народа. Ето защо творческата задача на писателя да улови неизменните или зараждащите се в социалната действителност качества, да се намери най-точният и най-обемният образ на очакваните и на изненадващите ходове на историята не се свежда до затваряне сложността на явленията в една опростена схема на примитивното, която бихме могли да открием в освободените понякога от философското им съдържание (каквто е случаят например с „Коженият пълеш“ и „Свирепо настроение“) пародийни елементи на Радичковата проза, или в романтичното моделиране на съвременните достойнства, така характерно за Хайтов. Трябва да се каже обаче съвсем определено, че на Вълев не е чужда абстрактно обобщаващата функция на гротеската, но при него тя изпълнява други задачи, без да използва необичайното, хиперболизираното, деформираното. Когато например ни въвежда в историята с вмисаната риба и странното, несъответстващо за случая облекло на четник от Ботевата дружина, с което Руската продава наред селото тази риба, Вълев ще я опише така, че всичко ще се възприеме като едно от естествените състояния на неговите герои, застанали срещу света със своите чудачества, напомнящи много за някои от героите на Йовков.

Както случаят с Руската, който реагира по този необичаен начин на отрицателното, така и Дечо, синът на стария Постолюв, с неговите несъобразяващи се с никакъв морал амбиции; както Топал Добри и Михо, чиято съвест се утвърждава през скептицизма на свикналите да оглеждат всяка дума селяни, така и Лудото Маре, за когото е непосилно наказанието „да бъ-

деш приличен, когато си роден за неприличен“ сочат художественото съдържание на гротеската при Вълев — нейната дедуктираща природа, чрез която точно и жизнено убедително се открива как естествените и законообразни норми на социалистическото общество могат да бъдат деформирани в една абсурдна позиция, в nihilистично отношение, в неправилно адресирана реплика или жест. Социално-философската натовареност на гротеската тук успешно „снема“ единството на човешката същност, като по сложните извивки на нейните състояния достига до индивидуалната неповторимост на един свят, в който противоречията не рушат идеала, а, обратното — правят го по-сигурен, издигат го през конвулсиите на дребнавото и консервативното до височините на подвига или го разтварят в обикновените неща на живота. Впрочем в поетическия спектър на Вълев няма дребно и значително, малко и голямо. Това обаче в никакъв случай не означава естетическа уравниловка на идеално-възвишеното с всекидневно практичното. Активността на авторовия критерий отразява стремежа на Вълев да се вглежда във видимите и невидимите очертания на човешката сложност, отразила в себе си диалектиката на времето, да я обяснява, без да приема безкритично или да отхвърля с лека ръка нейната всекидневна мимикрия. Нравствената сфера, в която най-често са въведени героите, се простира извън индивидуално-практичното, извън частните състояния на доброто и злото. Тук йовковският императив за нравственото се обогатява от действено-то начало, заложено в селянина на Вълев. „Ако бях съзрял и капка озлобление — разсъждава водещият повествованието герой в „Капитан Раков“, — бих помислил, че той е престанал да сътворява света. А човек престане ли да опложда природата, застива, озлобява се и се извъжда лют враг на всичко живо в света. Той живее със спомени и илюзии и всяка промяна, всяко усилие да се тикне животът напред, всеки вик срещу несправедливостта го ожесточават и той се отдава на коварство и интриги.“

Затова в странностите на някои негови герои се отразяват естествените състояния на живота, върху тяхната доброта и честност не ляга отпечатъкът на библейския алтруизъм, а активното отношение към социалната и политическата действителност.

С тази водеща роля на характера в повествованието можем да си обясним защо разказът не излиза извън границите на лирично-фрагментарното, защо стилът му не може да се определи като епично-изобразителен, защо лирическото присъствие в повествованието много често определя както атмосферата, така и композирането на сюжетните пластове. Дори в новелите и в романите, които публикува по-късно, епическото платно е заменено от тънкото, невидимо преливане на драма-

тичната ситуация в лирическият контекст на художествения материал, а обемната и детайлна психологизация измества обстоятелствения рисунък. Но това в никакъв случай не означава съзнателно подтискане на епическото внушение, което при един Радичков например (особено в излезлите през последните години творби) следва психологическото опростяване на героя, неговата естетическа дегеронизация, туширане на прекрасно-възвишеното в характера му — все „състояния“, които не трябва да се възприемат като резултат от идейната мутация на метода при този автор, а най-вече като стиллов похват, чрез който е възможно да се постигне идентифицирането на човешкото всекидневие. Вълев държи твърде много на епично-героническото, което съпътства човешките мигове, за да не го има пред вид, когато характеризира определен герой. Но за него то не е кристализация на изключителни качества, безсмъртна съвместимост на достойнства и добродетели, нито пък преграда към обикновения живот на човека. Епично-героническото за Вълев притежава способността да се разположи и в най-елементарните човешки действия, да не се затваря в самозадоволяващата се природа на ореола и най-вече да не прекъсва живите си сокове в един жест, в една постъпка, в едно събитие, а да се развива в продължаващата перспектива на живота, в неговата циклична повтораемост. Може би именно поради това за Вълев особено важно се оказва запазването на единството на мястото и на действие, при което честата смяна на темпоралните граници служи като сигурна и точна преценка за ставащото с героите. Фабулата най-често е така разгърната, че да създава представа за открито и постъпателно развитие на събитията при един в общи линии неизменящ се мизансцен. Това обаче не прави от разказа статично описание, в което има малко свобода за инвенцията и се подтиска многозначността на художествения образ, както и богатството от възможни интерпретации, които предлагат събитието, факта, постъпката. Вълев не се затваря в маниерния текст на художественото изображение, а още в първите си книги показва уменията си да съчетава убедителността на спокойната, мъдра повествователност с непосредственото въздействие на лирическо възторженото, драматургичната напрегнатост на диалога с психологическата дълбочина на ракурса.

Разбира се, Вълев не подчинява цялото повествование на този похват драматургично да свива и с това да опростява действието. Той предусеща (пък и на това го учат автори като Горки, Елин Пелин, Йовков, Караславов и др.), че така съществува опасността да ограничи житейските си наблюдения, да не може да „стане“ страна в художественото изложение, което ще му попречи да наблюдава героите си от различни позиции. Още в началото на творческия си път Вълев ни убеждава, че

според него действието трябва да следи не толкова развитието на една или друга интрига (разбира се, без да игнорира ролята ѝ в произведението), колкото сложните извивки на определено мисловно и емоционално състояние, да очертава различните по големина и по цвят фигури на живота.

Но е необходимо веднага да подчертая, че тази предразположеност на автора към модерните за нашето време похвати и принципи на изображение, които измениха в значителна степен естетическата структура на повествованието, подсилиха ролята на психологическия анализ и на философските рецепции, не го отдалечава от родната и от световната класическа традиция, по-точно казано — от традициите на селската белетристика. Какво имам пред вид? В творчеството на Вълев от първата до последната книга ляга като основен проблемът за нравственото устройство на човека, за неговата етика в отношенията му със земята, с хората и с животното. И в това няма нищо необичайно, защото самата природа на художественото отражение възприема нравственото като една от същностните форми на човешкото битие. Но именно в областта на нравственото, в трактовката на някои човешки състояния, в конкретността на определени негови състояния Вълев се отличава от такива съвременни автори като Радичков, Хайтов и Ивайло Петров. Той стои по-близо до един Йовков, Елин Пелин, Ил. Волен, с тази разлика, че при него анализът се обогатява от идеологическото преместване на социално-политическия акцент върху трансформирането на психологическата и на нравствената енергия в обществено-историческа.

Героите например на Йовков, Елин Пелин и Волен в повечето случаи се срамуват открито да се изповядват помежду си, подтикат дълбоко в себе си свободата на интимните отношения. Явно е, че този феномен отразява някои черти, съществени и характерни за времето, в което живеят и се реализират героите. С развитието на социалната и на културната обстановка се развиват и изменят много комплекси, което естествено се отразява и върху индивидуалните отношения към някои нравствени и социално-естетически стойности. Но тези процеси иридират по различен начин, с различна скорост и в различна степен поради историческата съпротива и етнографската самостоятелност на някои черти в народната психика. Разбира се, тук определено значение имат и такива фактори като информацията, откъсването от регионалната и компактна среда, начина на живот и ред още неща, които в различна степен можем да открием опосредствено в творчеството на един или друг автор. Ясно е, че тук не може да става дума за неправилно разбирано пуританство или за прекалена свобода на нравите, за липса, най-общо казано, на един съвременен критерий към проблемите на нравственото, в който бихме уличили даден писател. Но без да

се стига до крайности, без да се генерализират някои констатации, мисля, че в изображението на определени интимни състояния автори като Хайтов („Диви разкази“) и Ив. Петров („Преди да се родя и след това“) привнасят елементи, придобити в друга среда, далече от автентичното битие на това, което е обект на техните наблюдения. Те оперират в някои случаи с неприсъщ за средата материал и това наистина е доста анекдотично занимателно, провокиращо въображението на читателя, колоритно и само толкова — в регионално-етнографския смисъл на думата то не е правдоподобно, не отговаря на нравствения комплекс, характерен за онова регионално, което занимава Хайтов или Ив. Петров.

Докато при Вълев случаят е съвсем друг — при него регионално-етнографското измерение на нравите не позира със своята „мъжественост“, със своята свобода на изказа, чрез която читателят ще има възможност да види и да се научи как „може да се отъркаля цяла една поляна“ или да се будувa цяло едно денонощие, показвайки своята сила и способности. С други думи, от него няма да разберем, че има едно поле, където така категорично и безкомпромисно си дължен да докажеш себе си, че има едно време, в което няма място за хамлетовски дилеми, а просто трябва да си вършиш работата. Това обаче в никакъв случай не означава, че героите на Вълев са някакви стерилизирани идеалисти, срамежливо затварящи очи пред нежната игра на човека или на животното. Всички те са хора, които не крият своите чувства, воюват за тях, но свободни към всичко друго, в интимните си жестове и постъпки те стават изключително деликатни; любовните чувства могат да легнат в основата на един разказ, новела или роман, но те най-често присъствуват опосредствено, а в мимикрията на героите лесно бихме доловили чистотата и сваяна на преживяното, така характерни за родния фолклор (отличаващ се твърде много в това отношение от румънския, гръцкия и сръбския!). Този феномен се налага както по линията на естетическата приемственост, вкрепила се в многовековния художествен опит на народа ни, така и като резултат от непосредственото въздействие на ония страни от неговите нравствени норми, които нито времето, нито постиженията на цивилизацията са успели да унищожат и към които самият писател изпитва необходимостта да се връща постоянно и да прави от тях свой и за героите си категорически императив.

В този случай Вълев стои много близко до разбиранията, до вкуса и амбициите на един Йовков, за когото допреди няколко години се смяташе, че възстановявайки нравствения императив на народа, на неговите разбираня за доброто и за злото, за красивото и за грозното, проявява консерватизъм, покрай който тихомълком се прокрадва аполитичността и въздиш-

ката по „доброто старо време“. Но се забравяше, че всяко общество има нужда от голямата сила на такова чисто и хармонично състояние, каквото е любовта. И че неговото опорочаване става първият предупредителен сигнал за онова, което ще последва в социалното и политическото устройство на обществото. Защото като в малка клетка то „снема“ цялата „физика“, „химия“ и „философия“ на обществената история, без, разбира се, да може да я замени. Ето защо в тази близост между Йовков и Вълев можем да открием не само константните белези на традицията, но и смисъла на един социален, бих казал дори на един гражданско-политически жест — един народ, един човек, когато е нравствено достоен, с други думи, когато е доказал чистотата и силата на своите нравствени качества, през каквито и исторически проверки да мине, в каквито и политически ситуации да се окаже, нищо не е в състояние да го направи друг; той остава неизменен именно в същността на тези добродетели. И няма да прозвучи грубо тенденциозно, ако кажа, че перспективността на един строй, на определени обществени отношения се определя и от възможностите, които предлага на тези добродетели да изявят себе си или да ги обогати с нови качества. Не случайно тази обществена особеност на нравственото интересува така живо и двамата писатели, в нея може би най-ясно се откроява политическата зрелост на Вълев и политическият идеализъм на Йовков — отлика, която лесно можем да си обясним както с възгледите, така и с времето, в което живеят и творят двамата. Но в крайна сметка отношението на Вълев към нравствено-етичните проблеми, вярата му в чистата и хармонична същност на човека ни убеждават в неговото постоянно и активно общуване със света на големия художник и психолог на селската душевност.

Тази близост впрочем между Йовков и Вълев има и една друга страна, в която се отразяват някои особености от творческия натюрел на двамата талантливи познавачи на българското село. Нека се спрем накратко върху разказите „Последна радост“ и „Малкият Втори“. Сюжетът на Йовковия разказ се простира върху „състоянията“ на една личност, която привлича вниманието на своите съграждани с чудаществата си. Писателят тук не се стреми към проследяването на пълния събитийен текст на действието; неговата амбиция е да открие скритият механизъм в човешките отношения, в отношенията между отделната личност и средата, която я заобикаля. Люцкан е човек, на когото всички се смеят, но без когото не могат да си представят нито едно събитие в сивото и почти елементарно провинциално всекидневие. Така както се развива в повествованието, той е своего рода съзнанието, моралът на малкото и незабележимо с нищо градче, будното чувство за красивото и за доброто. Но неговата реалност е само потенциална — тя не се откри-

ва в онова непосредствено изменящо въздействие, което може да формира и промени оценките и реакциите на другите. И това според автора се дължи не на слабостите и недостатъците които героят притежава, нито пък на неспособността, която се издава в напъните на нравствено поучителното, в неубедителността на естетическия максимализъм. Трагизмът на този чудак лежи в нарушената комуникативност, в неспособността на героя да се приспособи или да измени света. Докрай, дори и в последния порив към красотата на цветето той остава неразбран — и вината реалистът и тънкият психолог не търси в самия герой, защото тя се оказва изцяло в социалните и нравствено-историческите обстоятелства на едно общество, което руши всичко и заедно с това унищожава себе си. Това абсолютизиране на човешката обреченост много напомня фатализма на романтичния герой, но тук тя не е определена от знака на съдбата, а от действията на нещо съвсем реално и исторически зримо — обществото. Съдбоносно в живота на един човек според Йовков е преди всичко неспособността му да се откъсне от обществото и в същото време да е чужденец, несретник в него. Тук лесно бихме могли да открием известни волунтаристични моменти в творческите импулси на автора. Не случайно при Йовков често пъти се налага едно своеобразно освобождаване на отделната личност от историческата ѝ отговорност (изключения правят само „Индже“, „Юнашки глави“ и още няколко произведения), което идва като резултат от липсата на осъзната, социално обмислена и аргументирана политичност. Голям реалист и дълбок душевед Йовков в тези случаи не издържа на сложната идеологическа проверка, на която е подложен не само той, но и цялата ни национална литература.

Действието в разказа на Вълев се върти също така около един човечец, който притежава дарбата в празнични дни да весели с гъдулка съселаните си, а през останалото време да е обект на техните насмешки, на грубите им закачки. Негова единствена опора, както и за Люцкан, си остава способността да усеща и да открива красотата; сигурност той намира в удоволствието да бъде полезен винаги с нещо на другите. В тази именно посока Вълев следи развитието на разказа. Изчезването на гъдулката поставя на изпитание не само способността на героя да твори красотата и доброто около себе си, но и самата подготвеност на другите да я разбират и да осъзнават нейната стойност в обществения и в личния си живот. Ето защо срещата, която Вълев инсценира между геронте, става своеобразен съд над човешките отношения, над човешките недостатъци. Писателят така построява тази среща, че винаги да остава нещо недоизказано, нещо съзнателно премълчано. Той не оголва нерва на отношенията, не опростява съзнателно изречените и премълчаните реплики, а постоянно се стреми

да следва емоционалната кардиограма, събитийната логика при оценката на едно или друго обществено отношение. Близостта до Йовков, влиянието, което изпитва от него, личи най-вече в общността на някои принципи и средства на художественото изображение — като например антиномичното представяне на доброто и злото, на красивото и грозното и тяхното жизнено покритие. Както в „Последна радост“, така и в „Малкият Втори“ личността, която символизира определени нравствено-естетически стойности, няма кой знае какви открояващи се сред другите хора външни белези. Но идеята на Йовков, че в повечето случаи красивото и доброто не се забелязват не защото сами по себе си са нещо незначително или защото са носени от хора, които не правят впечатление, а поради нарушената, подтисната от социалната действителност способност да бъдат забелязвани и оценени по достойнство. При Вълев красивото и доброто стават своеобразна опозиция на идейното осмисляне и преценка на жизнения материал. С други думи — това, което е цел при единия, при социалистическия реалист е средство за постигане на по-обемно в социалния и политически смисъл художествено обобщение. При него основна цел става практически въздействащата функция на тези категории, но преди всичко с нейната идеологическа значимост, т. е. като нещо полезно за цялата социална и политическа система, без, разбира се, това да вулгаризира художествения разказ, да прави от него гола норма на обществено държане. Вълев не търси като Йовков общото философско-естетическо съдържание на красивото и на доброто, определило скритата дидактическа тенденция в произведението, както и стилизацията на образната система, така характерна за големия класик на българското село, а бня обикновен, всекидневен смисъл на комплекса от връзки, чувства и действия, с които се представя един герой в територията на разказа, комплекс, който може да бъде разтълкуван правилно само в контекста на колективното съзнание на селянина от социалистическото общество. И затова, ако в крайния акорд на повествованието („Сега им стана ясно, че без този човек, който им се виждаше смешен, несретен и когото не винаги зачитаха, селото ще осиротее“) можем да открием Йовковата мисъл за неосъзнатите често пъти функции на доброто и на красивото в живота на хората, то в цялостното звучене на идеята, в самата конструкция на героите, в целия нравствено-естетически подтекст на действието застава сигурно съвременната позиция на Вълев, както и типичното за този автор интерпретиране на темата за човека и за същността на неговия социален живот. Така идеологическият спор на автора с критикореалистическата традиция се простира както в сферата на общочовешкия проблем за доброто и злото, така и в конкретното историческо отношение към детерминиращата връзка между личността и

средата, в която живее. Постъпката на Иван Църковния сочи нарасналото самочувствие на българския селянин, което се определя не само от живото чувство за чест, достойнство и личен престиж, но и от признанието на другите, от постигнатото със собствен труд благоденствие и щастие. В репликите на героя се долавят както вроденото, силно изразено за нашия народ гостоприемство, така и онова ново чувство за социално достойнство на имащия, на постигналия с честен труд своето обществено и индивидуално равновесие. „Артистичната душа на Малия Втори съзира как Църковния и жена му празнуват сами, как поспират да дъвчат и се ослушват с пълна уста за стъпки по стълбището, но никой не идва и трапезата горчи. Той разпочава шубата си. Горещо му е от съчувствие.

— Вичо, тия хора не ядат крадено!

— Чичо Мале, жената оскуба две пуйки, едри колкото шилета. Две собствени пуйки.“

* * *

Новелите, които Д. Вълев събира в сборника „Ярост“ (1969 г.), романите „Жега“ (1973) и „Брод“ (1974), както и разказите от „Късни плодове“ (1972 г.) задълбочават творческото му майсторство, обогатяват с нови качества и стойности художествения му натюрел. Историческият поглед на писателя, неговият психологически анализ се простира върху трите пласта на битието — минало, настояще и бъдеще. Но ако например Й. Радичков или Ив. Петров правят опит да определят точните граници на всеки един, точката на тяхното диалектическо преливане чрез пародирания епически план на повествованието и с това излизат от „стиловото статукво“ на селската белетристика, то Вълев (можем да цитираме също и имената на Г. Мишев, В. Попов, Д. Яръмов, К. Атанасов, Ат. Тодоров, Д. Кралев и др.) не е така радикално настроен към нейната поетика и естетически настроения. Оригиналноста на този автор трябва да търсим преди всичко по посока на идейно-психологическите решения, както на художествената тема, така и на самия персонаж. Какво имам пред вид? Когато такива автори от старата генерация като Г. Караславов, Ст. Ц. Даскалов и Ан. Гуляшки се интересуват от диалектиката на трите обществено-исторически корелации на времето в територията на селския бит и душевност, това означава улавяне на живота в системата на епическото социално-политическо изображение. Тяхна цел се оказва преди всичко планетарната обемност на идеята за революцията, епохалната настъпателност на нейните обществени сили. И за тази цел са били необходими по-обемни мащаби и форми, способни да поберат в себе си непрекъснатостта на процеса, динамичността на събитията. Така се раж-

дат епическите платна на „Обикновени хора“, нравствено-политическият обзор на „Път“, интимно-общественият рисунък на „Златното руно“.

Вълев не е могъл да използва тези идейно-естетически решения, нито пък тяхната художествена форма. Това не отговаря нито на неговия натюрел, нито пък съответствува на новата тенденция в развитието на социалистическата ни литература през 60-те и 70-те години. Но той не ги отхвърля така рязко, както правят Радичков и Ив. Петров, не се опитва да се измъкне в стремежа си за своя територия от тяхната гравитация. Може би Вълев е един от тези съвременни автори, у когото най-безболезнено стана търсенето и откриването на свой път, на ония художествени форми, способни да отразят образа на новите отношения, на новите състояния в обществения и в индивидуалния свят на човека. Не случайно в неговото творчество, особено в това, което създава след сборника „Ярост“, странно, но напълно обяснимо се впитат традиционните похвати на българския реализъм с модерните решения на европейската психологическа проза, непорочната суетност на родната романтична традиция с разкъсващата сила на оня драматически порив към неизвестното и свободното, което можем да открием в класическите образци на съвременната световна литература.

Разбира се, това все още не ни дава точна представа за оригиналността на този писател и затова, преди да се спра върху издаденото от него в периода между 1964 и 1975 г., бих искал да кажа следното: Докато споменатите писатели въвличат съдържанието на изобразявания факт или взаимоотношения в общите измерения на идейното, обществено-историческото, като правят от него символ с всички особености на художествената стилизация, Вълев се стреми да използва въздействената сила на непосредственото наблюдение, да постигне буквалното значение на една хроника, като тези наблюдения се разлагат на всичките им възможни индивидуални стойности, които идейно-естетически се парафразират и така остават възможността на читателя да събере от разноцветните стъкълца на разказаните епизоди мозаечният образ на живота.

Драматичният път например на момчето, юношата, младежа и зрелия мъж Петър Кирията (структурата на този образ впрочем е тъждествена на онова съдържание и функция, която носи в себе си образа на Андрей Кехайов) „снема“ в конкретността на една личност всички увлечения, смелостта и силата, грешките и трагичността на политическата действителност в първите години на социалистическото строителство у нас. В сборника „Ярост“ новелата, която дава и заглавието на книгата, се откроява както с интересната си композиция, така и със сложността на социално-психологическия и философско-политическия анализ, който Вълев прави на епохата. „Ярост“ е

организиран около фактура, разположена изцяло върху разговора между двама герои — дядо Иван и „мнимият бандит“ Герге. Този разговор привлича много често изживяния, реализирания материал на спомена, който и попълва основните сюжетни линии на произведението. И тук Вълев държи много на фактологичната точност, на жизнено конкретните посоки на действието в разказа, стреми се да ги очертае върху случки, събития, преживявания, имащи обществено-историческа адекватност, без обаче да оставя стилизаторската способност на художественото въображение да ги трансформира в символните значения на един или друг гротесков образ (както става това в творбите на Радичков или Ив. Петров). Той се придържа към този принцип дори и тогава, когато символът отразява в себе си отделните исторически „подробности“ на определени обществени явления — каквато например е алюзията за младежката възраст на грешките, направени по времето на кооперирането, алюзия, която се субективира в постъпките на младите Петър Кирията и Андрей Кехайов. Впрочем при Вълев психологическият ракурс има винаги уточняваща функция, произтичаща от самата тема на произведението. Ето защо не трябва да се възприема като недостатък това, че в другата новела „Оран“ дисекцията не достига оная дълбочина и обемност, защото за автора е било достатъчно да ни убеди в максимата за омразата, която трябва да следва своето основание, да има свои граници и свой вътрешен човешки и обществен смисъл. Функцията на психологическия детайл в този случай е да дешифрира скритите импулси на яростта, която откъсва личността от другите, изолира я и я прави по-слаба и по-уязвима. Докато в „Ярост“ комплексът от взаимоотношения между героите е вече много по-сложен, по-многозначен (двете новели впрочем откриват интересна особеност в художественото изображение на Вълев — да развива и уточнява в едно произведение онова, което е загатнал или поставил като проблем в друго и така да се разкрият скритите връзки между тях, представяйки ги като единно и многостранно анализиране на определен индивидуален и обществен факт). Тук може да открием частно човешкото в неговите мигновени преливания от доброто в злото, от злото към искреното желание да бъдеш полезен на другите — диалектика, която, както ще видим, отразява разбиранията на автора за нравствено и естетическо. Тук ще проследим деформацията на една страст, когато тя прекъсва естествените си връзки с потока на общественото развитие; ще станем свидетели на това, как в топлите пазви на Тунджаляка бавно и мъчително, но непрекъснато израства съзнанието на един младеж, в което се оглежда истината за един регион и за неговото динамично развитие. Така навлизането в дълбините на човешката душевност за Вълев става възможност да се достигнат социалните, нравствени-

те и философските стойности на битието, в което определящо се явява съзидателното начало.

Димитър Вълев обича да психологизира отделните човешки състояния чрез синтезираната енергия на антитезата. И това е напълно обяснимо за автор, който има слабост към острите стикове на драматичната и противоречива същност на времето и на хората в него. Скрит в обора на ханджията Марко, дебнеш социалния и политическия си враг, Петър Кирията премисля живота си и това прави злобата към този тип хора по-остра и по-безкомпромисна, злоба, която в максимата на класовата борба е изисквала пълно отричане на личните интереси и обикновените човешки желания. Но Вълев не затваря героя си в схемата на идеалната представа за човека на новото. Нещо повече, той открива в него слабости и увлечения, които, без да принижават героичното в характера, го правят жизнен и убедителен. В един такъв момент на пълно отричане от „ласките на живота“ в Петър Кирията се прокрадва топлина и искрено съчувствие, но писателят не оставя много място за тези чувства, не дава свобода на тяхното движение в интимния свят на героя, не ги стилизира и не прави от тях метафора на човешкото страдание. С помощта на антитезата Вълев успява да изравни едно подобно състояние, в което се оказва неговият герой, до нивото на изненадващите често пъти парадокси на живота, изненадващи не по своето съдържание, а по начина, по който те протичат около човека. Това, от една страна, подтиска възможния в подобни случаи мелодраматизъм, а, от друга, приближава героя до читателя чрез тази пулсираща дистанция на смеха. А цялото произведение се насища с разбиращата слабостите на човека ирония, в която не е трудно да се доловят и някои тъжни нотки за така сложилата се съдба на човека. „Марковица остана на двора. Като улови с ръце главата си, тя зариде без глас. Младежът я съжали, обзе го нежност и тая нежност не го изплаши. Той закопня за топло легло, за прани ризи, за женски ласки и блажено се облегна на стълбата в студения и вонещ на фашкии обор.“

Способността на Вълев да улавя бързите преходи в душевния строй на героя от омраза към съчувствие, от безрезервната идейна всеотдайност, от стоицизма, стигащ понякога до унищожителния фанатизъм към естествения копнеж по обикновените човешки преживявания укрепва авторовата гледна точка в повествованието, без да се изгражда в една ненужна и фалшива дидактика, както това става в произведенията на някои съвременни автори. В една друга новела „Товар“ читателят става свидетел на непривичната „гонитба“ между младия шофьор — участник в престъпните деяния на Каракозови, и случайно оказалия се свидетел старшината Бомбалов. Желанието на престъпника да помогне на истината се подтиска от нещо,

което не е названо съзнателно от автора, защото има много лица и е способно да се явява в различни обществени ситуации. Така се получава абсурдното положение, което Вълев уточнява в гротесков сатиричен план — престъпникът да търси сам разобличаването си. А в постъпателното откриване смисъла на станалото Вълев находчиво успява да психологизира своите герои и да ни насочи към някои деликатни страни от социалистическото битие на нашия съвременник.

Критико-изобличителният нюанс на повествованието в този случай се носи от тенденциозното разместване на позициите — похват, често срещан при Вълев, но за разлика от Радичков той не го развива по посока на художествената деформация, изпълнена като подтискане на едната страна от оценката за онова, което извършват героите и пародиране на другата страна. Вълев оставя равностойни двете страни на тази оценка, като обаче ги освобождава от задължението да категоризират доброто и злото, красивото и грозното. За него няма точна граница, която да ги разделя, защото понякога онова, което е добро при една ситуация, става зло при други обстоятелства. И най-вече защото едно добро желание при определени обстоятелства може да породви лоши последици. Това обаче не означава, че на Вълев липсва идеологически критерий за нравственото и естетическото. Той просто се стреми да избяга от едноплановото, графическо решение на тая сложна система, каквато изглежда в представите на автора и каквато е в действителност човешката същност.

Така Вълев събира двете посоки в една точка, свързва в една цялост естествените състояния на нравственото, на човешкия характер въобще. На фона на това машинациите на Каракозови, техният груб практически егизъм, подчинил всяка етика, гражданска и политическа съвест на своите цели, стават скритият опонент, антином на старшината Бомбалов и на младия шофьор. Това оригинално взаимодействие на двете страни на оценката успешно нюансира трагическите съставки на смешното, а в същото време открива големи възможности за пулсиращата дълбоко в тъканта на произведението гледна точка на автора, в която не е никак трудно да се улови постоянното преливане, характерно за Вълев, на смешното в сатиричното и от сатиричното в тъжното. Понякога този принцип е определящ и при композирането на повествованието, какъвто е например случаят с героя от „Голямото Доброутро“ — тук действието се простира върху ситуацията, в която се е оказал Танас Увалията и върху всички възможни преценки на онова, което би могъл да направи и за което не би му стигнало смелост и гражданска настойчивост. Така в този сложен възел от човешки и от обществени отношения комичното органично се свързва с

тъжното и открива в дълбочина нерадостния живот на един човек, който не може лесно да се прости с миналото си.

Димитър Вълев е овладял до съвършенство диалектиката на този процес, в който света се прелива в личността, процес на кондензиране — визуално, разсъдъчно и експресивно — на общественото и индивидуалното в един детайл. Това особено убедително се налага при пластичното изграждане на образа, което винаги се постига в три талантливо изпълнени реализации: пасторална или природно-рисунъчна, нравствено-сентенциозна и психологическо-оценъчна.

Ето няколко примера:

А. Пасторално-рисунъчна пластика: „Тревата в дефилето беше росна, остра. Овците не я пасяха и послушно вървяха подир мулето. Кучетата линкаха по хребета сред храстите, дето се белееха и димяха полянки. В дефилето течеше сянка и овцете, бели, тъчаха шарена черга в сянката покрай рекичката. Звучите работеха весело, не звуци, а музика.“

Б. Нравствено-сентенциозна пластика: „Друг човек, гад или някой, чиято миризма не понасяме, не може да ни обиди и накара да хабим топли сълзи. А с приятеля, с другаря ние се сливаме, както реките; и ако някой стори отлив, вътре в нас едно кътче пресъхва и там всякаква животинка, всякаква тревца умира, както животът в едно езеро, когато източат водата му“ („Голямото Доброутро“).

В. Психологическо-оценъчна пластика: „Преди търпях самотията, ама тая зима тя ме обиждаше. Денем времето минаваше как да е, а работата ме залъгваше, но нощите не си отиваха лесно. Друга година се забавлявах, като се изкачвах нощем на върха на могилата и слушах село Аланово. Вятърът ми докарваше свирки и женски песни. Най-важното поглъщах аз, а останалото се прецеждаше и умираше далече в снега. Понякога вятърът тъй тъничко ще ми отреже било звук от гайда, било женски припев, че се виждах в топла стая, пълна с мъже, насядали на възглавници, и с жени, които предат. Тая зима не ми се ходеше на могилата.“

И трите случая съдържат едно от най-специфичните за поетиката на Вълев качества — постоянния съпоставителен план, който се гради върху лирическо-емоционалното и епическо-утвърждаващото начало на художественото изображение. Този съпоставителен план сочи герои, които умеят да съзерцават, но които не остават никога при съзерцанието, защото са натура активни, динамични, умеещи да наблюдават, да оценят и да градят, силни с неизменната и пълноценна мисъл за красивото и за доброто. Ето защо при тях максимализмът не крие в себе си догматизма на едно ограничено политическо съзнание; това е такова социално-психологическо състояние на активност, на стремеж към голямото, което ни дава пълна и убедителна инфор-

мация за личност, формирала се и утвърдила се в социалистическото ни общество. Не случайно при Вълев чувствата са не само едно емоционално поведение, те отразяват и диалектиката на социалните, нравствените и политическите отношения. „Човек не може да живее, без да майстори“ — изповядват често героите на този писател.

Един подобен способ на опоектизиране човека и неговото време налага на автора да осъществи даден мотив не само в територията на определено произведение, но и върху целия сборник. В такива случаи самият сборник е съставен по принципа на разгърнатата опозиция — като пример мога да посоча свързването на новелите от книгата „Ярост“; това определя впрочем и своеобразната структура на романите и повестите, която кара някои критици на Вълев да го обвиняват неправилно в нехомогенност, в неуспешно овладяна композиция. В романите „Жега“ и „Брод“ опозицията синтезира характеристиката на героя и на неговото време в няколко идейно-тематични ядра, върху които ляга цялото повествование. Ето защо те в никакъв случай не представят събрани на едно място няколко новели, тъй като в тях авторът съзнателно децентрализира композицията, оригинално е разбил последователния ход на романното повествование с цел не само да постигне мозаичната адекватност на живота, но и да обособи, като активизира самостоятелната цялост на няколко гледни точки, различните възможни посоки, които водят към истината за едно събитие, за един факт, за една постъпка. Но може би в сборника си „Ярост“ Вълев най-убедително доказва, че всичко това не е плод на неовладяната стихия на изображението, нито пък дилетантство, резултат от творческата неспособност, въвеждане на нови принципи на композиране. Тук именно можем да открием едно завидно богатство на форми, в които се реализира скритото противопоставяне на оценките, на гледните точки, на линиите в художественото действие.

Новелите „Донос“ и „Паметник“ например се налагат в книгата като диалог за смисъла на човешката дейност и утвърждават по противоположни пътища мисълта, че човешките грешки могат да имат своето историческо и индивидуално оправдание само когато са направени в името на нещо добро.

„Голямото Добрутро“ — „Нож и ножница“ са също така спор за личното познание, за неговите социални граници, както и за това, че силата на един характер се формира в сложните извивки на колективното общуване.

„Ярост“ и „Оран“ ни въвеждат във видимите и невидими очертания на една полярност, чрез която се доказва, че омразата трябва да има морално основание и граници, свой социален, човешки политически аргумент.

Впрочем сборникът „Ярост“ е особено показателен за стре-

межа на Вълев да изгражда повествование с една изключителна подвижност, която се налага чрез динамиката на самите художествени образи, чрез бързо протичащата комуникация и постоянното преливане на авторската оценка в сюжета и в психологическия ракурс. Дори и там, където действието е затормозено от бавния ход на събитията, какъвто е случаят с новелата „Донос“, талантливият художник успява да улови мигновените превъплъщения на човешката подлост, на перфидното лицемерие. Защо личността понякога се разминава със собствената си природа? Защо нейните амбиции в някои случаи достигат собственото си отрицание? Кое прави човека егоист, подлец и карьерист? В разплитането на този сложен възел Вълев подчинява естетическата подвижност на художественото изображение.

Поради своята особеност реалното съдържание на подобни въпроси винаги създава опасност за писателя да изпадне в позата на поучител, на стерилен морализатор, на фалшив със своите принципи пуритан. Може би затова Вълев избира такъв похват на психологическо разчленяване на възможните състояния, в които ще се окажат героите. Всичко, каквото прави героят от „Донос“, на пръв поглед е правилно и нравствено оправдано. Но дълбоко в изповедните думи на Каракозов авторът успява да очертае потенциалните грешки на този човек, да насочи вниманието ни към егоистичната комбинативност на неговия характер, която „се развихря“ винаги там, където има безкритичност или идеологическа самонадеяност. С усета на писател психолог Вълев деликатно следи трагичното превръщане на голямата сама по себе си идея в унищожителна сила, която потъпква обществения и индивидуалния морал, социалната и политическа откровеност и ги деформира в злокачествени състояния. Причините за това той търси преди всичко в намеренията на Каракозов да използва идеята не при отбраняването на един колективен модус, а за да оправдае собствените си амбиции. Така Вълев успешно достига до великата логика на живота, в която фактите играят определена роля, но те все още не са същественото, определящото — главното е тяхното тълкуване и основа, на което ще ги подчиниш. Да говориш за фактите според него означава да мислиш за живота, а това вече те задължава да го познаваш добре. Именно в територията на това тълкуване героят открива своята безнравственост, ограничените от прагматичното му отношение към революционния процес възгледи за човека и за обществото. Вътре в неговия донос битува личност, която се е откъснала от бързия поток на действителността, изостанала е от своето време, но няма смелост и достойнство да признае това пред себе си и пред другите. А такава личност е опасна за обществото, защото се опитва да го подчини на своите възгледи и цели, да представи своите греш-

ки като негов, на обществото недостатък. В това именно се състои оня механизъм, овладян талантливо от Вълев, при който социално-психологическият анализ диалектически преминава във философско-политическото обобщение.

И няма да бъде пресилено, ако подчертая, че укрепването на художественото майсторство при този писател върви по възходяща линия на философското интерпретиране на някои основни проблеми за общественото битие на съвременния човек. Устроен да възприема живота в неговите видими и невидими форми на движение, Вълев е склонен още в самото начало на своя творчески път да изгражда картини, в които пластиката на образа винаги се укрепва в индивидуалните движения на неговата душевност, в богатото разнообразие от социални прояви. По-късно вече това движение, което за Вълев съдържа не само личната биография на героите, но и връзката между нея и света на вещите и на историческите събития, се натоварва с философско-политическата задача да изрази характера и същността на процесите в съвременното социалистическо село, драматичното разместване на пластове в него.

Сборникът „Късни плодове“ (1972 г.) започва с един показателен и силен разказ „Великото преселение“, в който съвсем сбито, без фабулни подробности се следи сложността на типичния за нашето време феномен — мъчителното движение на селянина към града, тема, която е занимавала впрочем българския писател още в края на миналия век и която е легнала в произведенията на почти всички класици на родната критикореалистична литература. В творчеството на Ан. Страшимиров, Ел. Пелин, Т. Влайков, М. Георгиев, а по-късно на Йовков, Райчев, Петканов, Чилингиров и др. това идва като резултат от активния интерес към социалната проблематика и открива стремежа на критическия реалист да потърси корените на злото в сферата на нравствено-социалните противоречия, а не в разрушените класически стойности на селото, на класовите и на човешките отношения в неговия бит. Ето защо при тях спорът между града и селото има като единствен двигател трагически унищожителната сила, която идва от града с цялата му безнравственост, антитрадиционност и nihilизъм.

Социалистическо-реалистичната литература за селото, която вече има своите значителни постижения между двете световни войни в творчеството на писатели като Г. Караславов, Кр. Велков, Г. Белев, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников и др., изобразява този мотив в открит и идеологически изразен, опониращ на критикореалистичната традиция план. За тези автори историческият диалог между селото и града е не само нравствено-социален, а и политически, като именно градът става източник на новото, на революционното съзнание и *гражданската смелост*. Тенденцията на подобна интерпретация се запазва и след

Девети септември, като към нея се включват Ил. Волен, Кр. Григоров, Ан. Гуляшки, Ст. Ц. Даскалов и др.

Такъв, разположен в сюжетната тъкан на произведението мотив и такава тенденция не можем да открием в творчеството нито на Радичков и Ив. Петров, нито на В. Попов и Г. Мишев. Няма да го открием и при Д. Вълев, макар от време на време съвсем епизодично, но в никакъв случай безпричинно да проблясват сатирични реплики, реализирани във формата на сравнителния парадокс, като например: „Чиновници скиторят на вятъра по селата, но кочът не може да си позволи тоя луке! То е работно животно!“ („Голямото Добрутро“)

Това са все автори, които са се формирали при съвсем други исторически условия. Тяхното време не познава нито социално-политическия фронт между селото и града, нито големите различия в културно-идеологическия потенциал между тях. Общественията условия са такива, че в значителна степен изравняват непосредствената социална характеристика на селянина и на работника. Но заедно с това те стават свидетели на събития, които писателите преди Девети септември не биха могли дори и да си представят, че ще съществуват някога. Пред тях се извършват бързите процеси на икономическото преустройство на стопанския живот, на революцията във всекидневните порядки, в семейно-битовите представи за живота, за човека и за границите на неговите възможности, амбиции и права. Приобщаването на селянина към същността на социалистическата революция минава през разрушаването не само на социално-икономическата бариера, но и през разплитането на сложните възли на човешката съвест, на човешкия дълг, на човешкия морал, които и именно синтезираха в себе си динамичното движение на политическия живот. Всяка епоха има свой непосредствен обект, чрез който постига реалността на една или друга историческа цел. Двигателят на революцията в нашето съвремие е пролетариатът, но неин главен обект стана селянинът, на него именно му предстоеше драматизмът на едно пречистване, без което не би било възможно единството на социалистическото общество.

Тези именно условия определиха и особеностите на темата за селото и града, развита в разказа „Великото преселение“ на Д. Вълев. Разказът не е богат откъм събития. Фабулата има съвсем опростена структура, ограничено е и времето, в рамките на което се развива художественото действие. Но вътре в това пространство и време Вълев успява да събере сложността и продължителността на една епоха, която си отива, на отношения, които съдържат и нещо красиво и добро, на една скрита връзка, на която е отредено да стане последната опора на болката за близкото, за преживяното. Защо човек страда за изминатото, за миналото си? Защо си спомня с тиха тъга за него? Това са въпросите, които вълнуват писателя и в техния отговор

той се стреми да открие логиката на ставащото с героите. Така мотивът за историческото отношение между града и селото преминава в общочовешки, философско-психологически проблем, който обаче не е представен абстрактно, а се разполага в конкретните измерения на битата на всекидневието, на обикновените човешки преживявания. Следейки своите герои Агов и Аговица, Вълев талантливо се добира до психологическия еквивалент на човешката драма — в това пътуване към града героите постоянно се връщат назад към миналото, което е впило здраво корените си в тяхното съзнание. И това не е поплак по доброто старо време, а естествена човешка болка за един отминал живот, в който хубавото и лошото, доброто и злото са така органично влетени едно в друго, че изчезва между тях оная откъряваща се граница, която в действителност може да привлече или да отблъсне симпатията, одобрението, сигурността.

Както този разказ, така и повечето произведения от сборника подсказват убедително къде Вълев търси достойнствата на селото, какво се стреми да открие в мълчалливата, непоказна селска любов между хора, които се познават добре и това познание ги е свързало така здраво, че те са започнали да мислят и да чувствуват по един и същи начин, с една и съща мисъл да пътуват през света. И тази общност се е формирала не в компромисните състояния на духовното нивелиране, в безпаметното съгласие с практично-еснафската алтернатива, а в непрекъснатата борба със земята, с времето, с живота. Това са хора, които рядко, почти никога не са си казвали нежни думи, които са стояли учудени пред този тъмен свят — любовта, но които винаги са оставали чисти и светли. Източникът за всичко добро и красиво Вълев търси и открива в начина на живот, в неунищожимата сила и привлекателност на един морал с неговата естественост и непосредственост, с които този морал може да бъде винаги доказателство за това, че историческата перспектива на някои неща е в тяхната неизменност.

Ние трябва да се съгласим и с мисълта на Вълев, че най-трудна и най-сложна се оказва революцията в селото и в съзнанието на селянина. И че със своя технически прогрес и с новите социални структури тя предизвиква някои непредвидени ситуации, които поставиха на изпитание селската душевност, нейната рефлексия, тясно свързани с природата и с непосредствения характер на земеделския труд. Тези ситуации са трагични по своята същност, защото откъсват личността от нейния корен, изменят радикално стойностите и качества на живота и още преди тя да се е подготвила за това. Но като отчита трагичното в положението на своите герои, Вълев не ги затваря в омагьосания кръг на безизходното, на песимистичното примирение. Маркар Агов и Аговица да изпиват последната бъклица на своето минало, те пътуват не към непозната цел, чужда и далечна на

тяхната човешка същност. Макар и да не разбират дълбокия исторически смисъл на ставащото с тях, тези хора инстинктивно чувствуват, че ако те не принадлежат на новото, то в новото е силата на техните синове, в чиито жили неунищожима пулсира кръвта им и остава вечен техният род. Ето кое се оказва същественото, определящото за героите, пък и за самия писател Димитър Вълев.

То се оказва съществено още в първите му книги, можем да го открием в специфичността на неговата поетика и на психологическия анализ, в композирането на повествованието и в системата от социални и политически наблюдения. Разбира се, в следващите произведения нито поетиката, нито средствата на психологическия анализ, нито сюжетната структура остават неизменни — запазвайки основните си черти, те се обогатяват, развиват и с това сочат неспокойната природа на този талантлив художник и психолог на съвременното българско село. И мисля, че именно в психологическото транскрибиране на героите си, както и в начина, по който се използват поетическите средства, Вълев в най-ясен вид представя своеобразието на своята дарба, динамичната, но в същото време дълбоко устойчива природа на философско-естетическите си възгледи. А това сюжетно-фабулно освобождаване на повествованието от събитийност и натоварването му с развити до най-малката подробност психологически пластично-изобразителни детайли, още веднъж трябва да кажа, определя особено звучене на неговия разказ, изграден както от рефлексии, така и от отделни случки, без обаче те да се разгръщат в едно цялостно епически представено събитие. Това според някои критици подпомага бързата четивност на изложението и е следствие от амбицията на автора да изглежда интересен и най-вече да „не отчайва съвременния читател с раздутия обем на книгите си“. Може би ще бъдем убедителни, ако приемем, че Вълев, който е толкова чувствителен към законите на традицията, но неостанал чужд и на модерното, на големите находки в съвременната световна литература, се стреми към синтетична проза и най-вече към активизирането на психологическия анализ и натоварването му с основните функции на художественото отражение. Талантливото използване на психологическия анализ при него се подпомага от собственото му разбиране за съвременно и модерно интерпретиране на човешката душевност чрез многообразните форми на вътрешния монолог, чрез естетическото равновесие между пластичния рисунък със скулптурната релефност на изображението и размисъла, в който удобно ляга философията на писателя. Това впрочем определя и своеобразната функция, която изпълнява предметния свят в художественото изображение, както особено място, което заема сетивно възприетото в творчеството на Вълев. Вещта не е само опорна точка на живописца, на

визуалното описание, а един от ония необходими елементи, които стилизират контрадикцията на пластичния рисунък и психологическия ракурс. Тя представя „определеното състояние“ на душевното преживяване, защото не е просто част от интериора, а конкретизира материално изразено отношение, чрез което именно се достига релефността на човешкото придвижване в обективния свят.

От друга страна, Вълев показва удивителна способност да укрепва индивидуалната неповторимост на образа чрез такива класически средства и в такива класически ситуации, познати още от народнопесенното творчество, като пряката портретна характеристика, която следн визуално мимикрията на героя, неговите етнографско-битови особености. И един такъв например момент като „напиването на водата“ при Вълев не се налага в неговата външна атрибутивност, нещо, което доказва убедително творческото отношение на автора към традицията, а влиза в повествованието естествено и психологически мотивира запазените в региона особености на народния бит и душевност.

Тези „старомодни“ състояния, в които се оказват понякога героите на Вълев, са следствие не само от романтичното отношение към една или друга страна от човека и неговия бит, а и от съзнателния избор на такива характери и такива ситуации, чрез които може най-убедително да се представи реалното съдържание на хармоничното, човешкото и обществено единното. Това хармонично и човешко единно започва от здравата сигурност на нравственото и стига до историческата перспективност на обществено-политическото. И ако в сферата на индивидуално-психологическото авторът често се стреми да улучи не-обичайното, да го насочи към върховите състояния на определено чувство (новелата „Ярост“, разказите „Вода“, „Плет“, „Да разменим жените си“, „Крачна хармоника“, романът „Жега“) или размисъл (новелата „Донос“, разказите „Пет минути“, „Цял човек“, „Побратим“, романът „Брод“), то при обществено-политическото съдържание на изобразяваното творческият поглед търси успокоените анализи на историческите събития и мястото им в живота на личността. Така при Вълев, най-общо казано, „странното“, „изключителното“, „необичайното“ е конкретното, а типичното, общото е онова естествено, обективно възможно, исторически съществуващото, в което се отразяват многообразните прояви на живота. Тази представа на Вълев за художествения герой като една самостоятелна и богата с информация посока към истината за епохата съответствува на общата тенденция в съвременната българска литература — психологическо дезунифициране на личността, и на нейната историческа роля в обществения процес; не създаване на индивидуалисти, а на живи хора, близки един до друг и в

същото време толкова различни по своята съдба, по своя подвиг, хора, като че ли незабележими в бурния поток на времето, а в същност удивително богати и способни да дадат облика на нашата епоха, хора на делото, тласкани не от ония егоистични частнособственически импулси, които ограничават духа, подтискат съзнанието, а от една висша комуникативност, извираща от здравата им връзка с живота и с идеите, в името на които раздават себе си и изгарят в доброто си дело или в погрешната си стъпка. Хора, които изцяло покриват изповедта на героя от „Пет минути“: „Ако ние, рече си Дражев, само се любиме на прекрасния свят, само го ядем, без да го вардим, без да унищожаваме отровите, които той като всеки организъм отделя, един ден ще се нахвърлим срещу неговите създатели и бранители и ще се намерим в една компания с враговете му.“

* * *

Можем определено да кажем, че с последната си книга „Кардинал“ (1976 г.), в която е събрал три новели, Вълев затваря кръга на една проблематика, на една определена система от художествени похвати и принципи. В този смисъл книгата завършва продължителен и богат на произведения етап. И именно като такава тя отразява в себе си ония значителни постижения, които представят Вълев като оригинален художник и психолог на съвременното българско село. От друга страна пък, подсказва посоките, по които ще се развива по-нататък неговият талант.

Както и при другите си книги, така и тук, в „Кардинал“, авторът остава верен на творческата си амбиция да постигне фрагментарната подробност на едно събитие, което в представата на читателя се налага като хроника на определен период от живота на човека и на обществото. Това той постига не само чрез повтарящия се персонаж, но най-вече чрез оригиналното по своята естетическа природа композиране на повествованието — постоянно пресичащите се житейски съдби на героите, едновременното функциониране на няколко гледни точки и т. н.

По начало Вълев оперира с малко герои — Петър Кралов, Понко Дерментски, Недьо Камбуров, Бачов („Дервишка могила“), Йордан Бабиндженин, Петър Кралов, Иван Миларов, Мария („Булевард“), Иван Миларов и Ташуна („Кардинал“). Останалият персонаж, който участва в събитията, уточнява постъпките и преживяванията на главните действащи лица. Именно с това своеобразно структуриране на персонажа сборникът „Кардинал“ ни въвежда в една особеност на Вълев, която е нова и стара за неговия творчески натюрел. Той така е по-

строи книгата си, така е подредил новелите, че още в началния досег с нея читателят да се окаже в свят, където властвува невидимото присъствие на доброто, което няма натрапващата сила на злото, но постоянно съпътствува човека, присъствува в неговите решения, в действията и преживяванията му. Не случайно върху трите новели е легнала светлата сянка на Иван Миларов, тя е, която определя съдбата на герои като Петър Кралов, Камбуров, Бачов и дава смисъл на онова, с което идват и се налагат в света хора като Йордан Бабиндженин и Ташуна.

Символична е организацията на новелите, символични са началото и краят на тази книга — в първата новела героите се подготвят да унищожат доброто (Иван Миларов), а в последната Иван Миларов самокритично обглежда своя път на ръководител и на обикновен човек и така затваря сложния цикъл на обществената диалектика, която ни сочи метаморфозата на амбициите, подвижните пластове на социалното съзнание, слабостта на един идеал, на един стремеж, когато се унищожават връзките между него и тези, на които е посветена неговата реалност. Това впрочем обяснява защо Вълев не се отказва от обобщено-символичната образност. Но ако в първите книги този тип образност се разполагаше върху фрагментарната завършеност на случките и на постъпките, то тук Вълев дава значителна свобода на описателния ракурс, в който не е трудно да се долови по-голямата обемност на художественото изображение, подчертаната епичност на неговите форми. И това се дължи не толкова на разгърнатия план, в който се следи развитието на действието, нито пък на последователността, в която няколко групи герои откриват характера на събитията, станали в района Гигант. Причината трябва да търсим най-вече в присъствието на няколко сюжетни ядра, които откриват едно и също събитие от различни страни, преценено по различен начин. Така всеки герой става един от многото критерии за света и за всичко, което се реализира в него и при това този герой не запълва цялата истина, а като част от нея е в постоянен спор, в една неспокойна връзка с всекидневните ѝ прояви. А писателят успешно овладява подвижния и динамично изменящия се образ на истината; за него тя не е в спрелия ход, а в движението на нещата. Истина е онова, което се движи, което се изменя.

Този интерес към сложните метаморфози на човешката психика, към трагичните протуберанси на човешката амбиция, на човешката неудовлетвореност в „Кардинал“ не остава при морално-психологическото интерпретиране на живота, а прераства в една по-сложна и драматична преценка за човека, за неговите индивидуални и обществени качества и недостатъци. Целта е не само да се обяснят ония „слаби страни“ в човека,

в които се оглеждат „грешните стъпки“ на социалното и политическото движение, а и да се обясни, да се разбере дали само времето е пречело на личността да се изяви напълно, да постигне себе си или самото движение е имало нужда от тези „страни“, от тези „погрешни стъпки“, чието присъствие е правило класата по-силна, държало е съзнанието будно и усета за доброто и за злото по-сигурен, по-верен. Ето защо Иван Миларов стига до физическата болка на сърдечния удар — между мъчителните атаки на сърцето той разбира, че е спрял да се бори, че е затворил сърцето си, притъпил е ума си и така се е отдалечил от себе си, загубил е връзката с другите. Това е впрочем и оригиналната находка на Вълев, която може да си обясним с цялото ни развитие, с ония нови прояви в съвременната ни литература — обществото ни е стигнало до този етап, когато антагонизмът е изчезнал, когато острите класови противоречия са заменени от друг тип борба, може би много по-сложна и по-трудна и по-драматична. В тези си констатации обаче Вълев не изчиства текста от политическото му звучене, а като се стреми постоянно да държи връзка с най-актуалните, с оперативните събития в нашата съвременност, издига високо идеологическия смисъл на ставащото с неговите герои. Човек трябва да се бори за човека, а не за идеята, защото идеята това е човекът — ето коя е основополагащата мисъл на цялата книга. В много от разговорите на героите от трите новели ще доловим с какво внимание писателят следи подвижните граници на доброто и злото, с каква страст се стреми да открие скрития двигател на това преливане на доброто в злото и на злото в доброто — този сложен механизъм, на който са подчинени човешките амбиции, намерения и постъпки. В такъв смисъл са и честите вмъквания на коментарите, които се правят на едно или друго събитие, оттук присъстващите скептикът философ и старчето Оклов. Това и определя избора на композиционните принципи, които организират новелите и ги обединяват в сборника „Кардинал“.

Като пародира библейската конструкция на „Тайната вечеря“, Вълев се стреми в първата новела „Дервишка могила“ да открие пред читателя ония сили, които тласкат хората един срещу друг или ги обединяват в името на общата цел. Интересно в случая е и още нещо. Подготвителната атака на Кралов срещу неговия неприятел Миларов не е нищо друго освен едно доста подробно описание на слабите и силните страни на всички, които участвуват в събитието. Бихме могли да очакваме при тази репетираща се проява на случката, на жизнените факти, които запълват разказите и речите на изказващите се в нощите „на скрито дебнене и мрачна решителност“, прогресиращо подтискане на интригата, повествователна скука, преиграване на герой като Кралов, който трябва да се яви пред чита-

теля в три различни и така приличащи си ситуации на „сбирките“ при Камбуров, Бачов и при Дерментски. Бихме могли да очакваме и претъпяване както на аналитичния поглед, така и на критичната оценка на автора. Получава ли се обаче всичко това? В разказа на тримата се споменават почти едни и същи неща — подготовеното бягство зад границата, случаят с Анушка Полковникова, с дъщерята на вахмистъра, някои факти и събития от живота на Петър Кралов. От подтискащата гравитация на монотонността Вълев успява да се измъкне не само с помощта на такива „хитрости“ като недоисказването, недоизясняването на един или друг епизод, но и чрез това бързо и понякога ненадейно преминаване на хвалебствията в преки обвинения, което наблюдаваме в речите на героите. Когато следи например патетичните изповеди на Камбуров, Бачов и Дерментски, авторът оставя неизменен един факт, върху който те имат особено мнение и който предизвиква странната реакция на Кралов. С този именно случай за парализирания селянин Йовчо Вълев успешно провокира любопитството на читателя и в същото време оригинално решава своята творческа задача, като изяснява характеристиката на персонажа чрез скритата преценка на неговите действия. Прави също така впечатление, че и тримата, говорейки за битието на Кралов, винаги изместват разказа към собствената си съдба. Това активизирано състояние на разказващия герой не е случайно при Вълев, то се определя от авторското разбиране за природата и динамичната позиция на художественото отражение. За него няма пасивни и активни герои — всички са равностойни по отношение на една цел — властта, която сочи обществените стойности на техните постъпки. Така разграничаването между всеки герой става не толкова върху основата на темперамента или на нюансите в личните качества (разбира се, това също има известно значение!), колкото чрез начина и средствата, с които се постига тази обща цел. И когато Камбуров, Бачов и Дерментски използват случая с парализирания селянин, то те го правят, за да предизвикат собствената си съвест, да докажат на себе си, че няма да останат послушни изпълнители на своя водач. Оттук, както и от постоянното връщане към собствената им съдба, идва впечатлението за тяхната неудовлетвореност, която за Вълев се явява двигател на амбициите им и на скритата борба срещу „съюзника“, чието поражение те подготвят в миговете на самопознание и на трагичната игра с истината. Какво ще остави човек след себе си — ето въпроса, който ги вълнува и ги тласка към доброто и към злото. Такава е впрочем и алтернативата на Кралов. Ето защо всички постъпки и помисли на героите от „Дервишка могила“ имат един и същ източник — будното съзнание, обществената енергия и социално-политическите амбиции на съвременния човек. В този именно аспект истори-

ческите грешки добиват друг смисъл, имат други значения и към тяхното обяснение е насочил творческото си умение Димитър Вълев.

Сборникът „Кардинал“ затваря кръга от ония проблеми, които са вълнували автора в неговото творческо развитие. Къде са границите на човешката всеотдайност и човешката злоба? Дали в страстта на Петър Кралов да доведе благоденствието в района Гигант, или в неговата безпаметна борба да го владее? Дали в незаспалата мечта на Анушка Полковниковата да извърши героично дело, или в омерзената ѝ страст да zlepостави Иван Миларов? Дали в тихата, но силна съпротива на Иван Бабиндженин или в спокойното до апатичност приемане на лошото и на доброто като „знаци на съдбата“? Дали в трезвата преценка на Иван Миларов за човешките качества или в драматичното лутане на Ташуна между илюзията и това, което е необходимо, за да бъде щастлива?

При отговора на тези въпроси Вълев често се вмъква в повествованието или оставя на героите да определят характера, стойностите и целесъобразността на всичко, което протича в живота. Тази активност на автора и на неговия персонаж прави социалния и психологическия анализ по-подробен, запълва го с интересни хрумвания и в същото време заменя ония случки и факти, които биха разширили прекомерно обема на фабулата. Тук Вълев показва завидно майсторство при взаимодействието между авторския ремарк, страничните констатации и вътрешния монолог на героите.

Ето защо епичното протичане на действието в трите новели се отличава от това, което сме свикнали да срещаме при класическите образци на родната и на световната литература, където широтата на художествения изказ идва от богатството на събития. При този писател има не толкова събития, колкото една сложна, често пъти съзнателно заплетена система от оценки на ставащото. Стремещът да се открие не толкова историята на едно събитие, колкото неговото значение в живота на личността, на определен район поставя отпечатък (както бе и в сборника „Ярост“ и романа „Жега“) върху композирането на произведението, върху изобразителните средства и върху подбора на оня жизнен материал, който ще бъде използван в повествованието. И ако в първите произведения все пак можем да открием жизнената адекватност на разказването, постигната чрез насищане на разказа с обективните данни на действителността, чрез въвличане на всекидневното с калейдоскопичното разположение на събития, случки, факти, постъпки, отношения, то в книгата „Кардинал“ тя идва от постоянното движение на това живо и чувствително огледало — човешката душевност по разнопосочните пътеки на живота.

В трите новели Вълев събира голяма част от темите, кои-

то го интересуваха още в първите му произведения — тук е амбицията на селянина да се изравни с новото, да опознае света и да се покаже на света, страстният, почти инстинктивен стремеж към подвига, към голямото, което ще го издигне до историята, стремеж, зад който не е трудно да се открие нараналото самочувствие на съвременния човек. Тук е и оня страх от самотата, от отчуждението, което може да породри имането, задоволяването на материалните нужди и което най-често се изразява в разминаването не между възможности и цели, а между целта и средствата за нейното реализиране. „Хора, не можем да се намерим в собствения си двор“ — изплаква Йонковият баща от „Дервишка могила“ и насочва вниманието на читателя към една от най-големите опасности, на които е подложено социалистическото ни общество.

Сборникът „Кардинал“ прави впечатление и с това, че значителната част от изложението е разположено върху миналото на героите. Техните разкази най-често се въртят около това, което е било. Постоянното ретроспектиране на персонажа е лесно обяснимо, защото Вълев се стреми не толкова да открие степента на социалните и на политическите промени, колкото генезиса на онова, което можем да срещнем в нашето съвремие. Първата светла пролука в съзнанието на селянина е неговото самочувствие, но това самочувствие предизвиква и съда на трезвата самопреценка. Един район може да се укрепни икономически, да се постигне онова социално равновесие, което преди е било само далечна, почти неосъществима мечта, но има неща, които остават от миналото или най-непредвидено се появяват по-гъвкави и по-опасни и тяхната природа, конкретните им прояви се стреми да разтълкува авторът на „Дервишка могила“, „Булевард“ и „Кардинал“. И когато героите на тези новели постоянно ни занимават със себе си, Вълев никога не пропуска да подчертае, че някои от тях не са пътували към своето време, а постоянно са бягали от него, че те не са могли да постигнат себе си, не са намерили своето място в този сложен и задъхан свят. Ето защо Петър Кралов остава сам в борбата си срещу Миларов. Той просто не е могъл да усети, да разбере какво е било необходимо, за да се включи в бързия поток на историческото движение, не е успял като Миларов да прецени, че не светът, а той е който изостава, който забравя основното изискване повече да твориш, отколкото да консумираш. А такава личност според талантливия художник и психолог, ако не отстъпи, може да направи големи подлости. Слабостта на Кралов идва от подтискането на човешкото у него, от изкуственото изолиране от доброто и злото, от това измамно стоене над света в името на една идея, която е загубила своята стойност, защото е унищожила жизненото си покритие. Ето каква характеристика прави Вълев на своя герой, ко-

гато следи движението на неговите връзки със средата: „Кралов изпита гордост на аристократ, на она особен сорт български аристократ, без потекло. На черното му лице се изписа надутият израз тъкмо на тоя никъде несрещан другаде по света аристократ, който еднакво презира мерзавците и техните противници и който измамно смята, че няма грехове, че с някакъв свой неземеен морал стои високо над дребния свят. Старчето Оклов нарича тоя тип хора илюзионисти, повярвали, че са по-добри и от себе си дори.“

До подобна истина стига един есенен ден и Миларов, който в увереността си, че раздава само правда, се е отдалечил от хората, от човешкото (с всичките му слабости и достойнства) в себе си и така е ставал по-слаб и по-уязвим, докато разбере, че силата, способността на всеки е в това богатство от качества, най-вече от тази естественост, която се постига, когато си приел нещата такива, каквито са, но е будно съзнанието, че могат да бъдат по-добри и по-красиви. Оттук идва именно и идеята за изпиталия много неща, т. е. опозналия света с неговите видими и невидими, дребни и значителни качества. Да простиш на някого значи да познаваш добре и него, и времето, и самия себе си. С други думи, да е жива и пълна връзката между тебе и хората, тебе и времето, в което се живее. Така опрощаването за Вълев не е една обезсилена от социалната и политическата апатия преценка за човека и за неговото общество, а, обратното — активен интерес и борба за този човек, постоянно атакуване на неговите недостатъци в името на това пълно съвършенство, което в никакъв случай не означава идеализиране. „Човекът, опърлен в огъня на живота, няма нито жестоката невинност на детето, нито злостта на фанатика и умеє да прощава на хората“ — констатира един от героите в книгата. Не случайно в „Дервишка могила“, „Булевард“ и „Кардинал“ всички се борят със себе си и с другите, без обаче да изпепеляват докрай страстта да изменят света. Границите на техните съпротивителни сили, на тяхната социална енергия са неограничени и в това Вълев открива историческата перспектива — защото това са все хора, които не бягат от себе си, а се стремят да изменят света, да го направят по-добър и по-сигурен.

Прави впечатление, че и в трите новели основната нишка на художественото действие се простира върху противоречията между героите, като обхваща преди всичко отчаяната борба на Петър Кралов срещу Иван Миларов („Дервишка могила“), трагичното разминаване между Йордан Бабинджиев и Мария („Булевард“) и измамното самочувствие, затворило сърцето на Миларов за „болките на света“ („Кардинал“). Така онова, което определяме като социално-политическо съдържание, като обществено функциониране на икономическия апарат

в историческата система на епохата, като че стои извън вниманието на автора. И ако в голяма част от разказите и новелите, публикувани по-рано, това бе съществен елемент в структурата на повествованието, то в тази книга Вълев отделя не само повече място, но е и по-задълбочен и с повече детайли анализира човешките отношения в аспекта на социално-политическото управление. Това, което преди бе синтезирано описание на „материалното“ и на „политическото“ производство, сега вече е следене на зародилите се и протичащи отношения, най-общо казано — психология на тези отношения, в които се обглежда идеологията на съвременното ни общество, на нашето време. Основният персонаж на цялата книга, около който се организират действието и постъпките на останалите герои, включва само личности, които управляват района, станал територия на художественото действие. Дори и в „Булевард“, където разказът следи съдбата на Йордан Бабиндженин, всичко се пречупва през отношенията между Петър Кралов и Иван Миларов. Тази особеност при избора на личности и на жизнени обстоятелства може да си обясним преди всичко с търсенето на такива върхови ситуации, в които най-пълно и най-отчетливо ще се открие „характерологията“ на политическия живот. А това вече само по себе си означава едно активно ангажиране, една отговорност и гражданска смелост при изобразяване на някои деликатни страни от нашата съвременност.

От друга страна, устройството на герои като Иван Миларов и Петър Кралов на пръв поглед изглежда твърде схематично. Тяхната характеристика се организира около една определяща черта (всеопрощаването на Миларов, борбата за голямата идея на Кралов) и това като че ли не позволява по-комплексен и по-задълбочен анализ на индивидуалното в героя. Мисля, че този схематизъм е търсен от автора и съзнателно той го е извел на преден план, защото това е било една от основните му задачи — затваряйки кръга от проблемите, които са го вълнували, Вълев е трябвало да изведе идеята до символичната представа за определени социални и политически конфликти, породили се в определен исторически етап от развитието на социалистическото общество. Ето защо тези подчертано еднопланови открития на идеята не опростяват индивидуалната информация за героя — те не загубват своята характерологична определеност и в същото време представят в увеличен вид достойнствата (Иван Миларов) и недостатъците (Петър Кралов), силата (Петър Кралов) и слабостта (Иван Миларов), трагичността (Петър Кралов) и реалните възможности (Иван Миларов) на съвременния човек, на неговата епоха, на неговата историческа съдба. Ето защо не бива да ни учудва „слабостта“ на Вълев (забелязана впрочем и в първите му книги) да „създава“ сентенции, с каквито е наситено неговото по-

вестование. Тези форми на кондензирано наблюдение и преценка сочат посоките, по които се развива таланът на този автор, успешно навлязъл в сложната диалектика на човешките и на обществените отношения. Те, разбира се, не изчерпват същността на Вълевата проза, но могат да бъдат достатъчни, когато се мъчим да си обясним защо при него търсенето на свой слог, на свои творчески принципи не стига до маниерничене, до онова лековерно приемане на всичко модерно, с което най-често се представя бездарникът, епигонът, конюнктурният писач. Спомнете си сентенциите на старчето Оклов („Човешките достойнства са продължение на недостатъците при други условия“; „Поклонът на човека пред човек има цената само на поклон пред хляба и розата“; „Гневът на добрия и лекомисления човек е много по-опасен от отмъщението на един закоравял злодей“), на Миларов („Великодушното стои над справедливостта“; „Обикновено човек в беда се сееща да обича хората“) и ще разберете, че това не е едно обикновено кокетирание със словото, а качество на таланта, зад което се долавя напрегнатото мислене на автор, за когото светът е нещо повече от сбор на очевидни неща — за него очевидното е синоним на неуставност, на неточност, на нестабилност.

Така, ако трябва да се върнем назад към казаното досега, ще можем да отбележим, че Вълев не изостава от ясно очертаната тенденция в съвременната българска литература — психологическият анализ да подпомага не само задълбоченото откриване на индивидуалността на героя, но и да укрепва истинността, реалността, убедителността на общото, на типичното, като не подтиска художествения характер, нито пък страда от амбицията да представя диалектиката на универсалното и единичното, на общовалидното и исторически конкретното. Като Емилиян Станев („Иван Кондарев“, „Легенда за Сибин, преславският княз“), Андрей Гуляшки („Седемте дни от нашия живот“), Васил Попов („Времето на героя“, „Корени“) и много други Вълев успява да улови генералната посока, по която се придвижва нашето време, и да ни я открие в нейните частни случаи. Ето защо, когато казваме, че Иван Миларов е символ на всеопрощението, това не значеше в никакъв случай една късна проява на постромантичното (с неговата двойствена следственост — да останеш извън злото и да победиш злото). Защото при Вълев тази позиция сочи преди всичко възможността да се открият недостатъците и способността да бъдат отстранени. Това е в същност активно отношение към човека и към неговото време, борба не за идеята чрез човека, а за човека чрез идеята. Не случайно перспективата в тази книга принадлежи на Иван Миларов, а не на Петър Кралов, който в борбата си за идеята винаги забравя човека. Тук Вълев проявява задълбочено историческо виждане, като акцентува

върху това, че в определени ситуации тази борба за идеята може да се изроди в борба срещу човека. И подобен акцент не ни представя един загубил вярата си творец, песимистично настроен към дръзките пориви на своя съвременник. Защото преценката за света и за личността се прави от съзнание, което се съобразява не с мимолетни хрумвания, с мимолетни настроения, а със собствените си идеологически възгледи, за които е характерно трезвото премисляне на постигнатото през трудните години на социални и политически преобразования. И на такъв автор ние можем да вярваме, такъв автор ние можем да разберем дори и когато е прекалено зъл и прекалено критичен. И да ни вълнуват неспокойствието и трагичността на неговите герои, усетили красотата на „един свят, дошъл да лекува раните на земята и да я опложда“.

ТАЛАНТЛИВЫЙ ХУДОЖНИК И ПСИХОЛОГ СОВРЕМЕННОЙ БОЛГАРСКОЙ ДЕРЕВНИ

Любен Бумбалов

Резюме

Творчество Дмитра Вылева дает повод не только для детального анализа поэтики и психологического мастерства одного из популярных современных писателей, но и для открытия новых существенных моментов в развитии „деревенской беллетристики“. Для этой цели в исследовании привлекается такие имена, как Йовков, Елин Пелин, Караславов, Радичков, Хайтов, Г. Мишев и др., благодаря творчеству которых делается попытка рассмотреть историю одной традиции и новаторское отношение современного болгарского писателя к ней.

Наряду с этим в исследовании значительное место уделяется и некоторым социалистическим и философским проблемам, в которых отражается структура нашего общественного развития после 9 сентября 1944 г. Такие вопросы как региональное и его реализация в рамках общенационального, динамика нравственно-эстетического в сознании современного болгарского крестьянина, устойчивость, некоторых сторон социальной морфологии болгарского села и т. д. становятся специальным предметом критического анализа, причем используется активно художественный материал из творчества этого оригинального автора.

Проследившая весь творческий путь Дмитра Вылева, исследование логически приводит к выводу о непрерывном характере нашего литературного развития после 9 сентября 1944 г., об органичной преемственности между традицией и новаторскими стремлениями современных болгарских писателей, а также и о талантливом изображении невидимого и явного в происходящем с исключительно быстрыми темпами историческом развитии нашей социалистической действительности.

Исследование является частью в серии критических очерков, в которых на примере творчества отдельных авторов будет раскрыто региональное своеобразие и национальная сущность современного литературного процесса в нашей стране.

PEINTRE DE TALENT ET PSYCHOLOGUE DU VILLAGE BULGARE CONTEMPORAIN

Luben Boumbalov

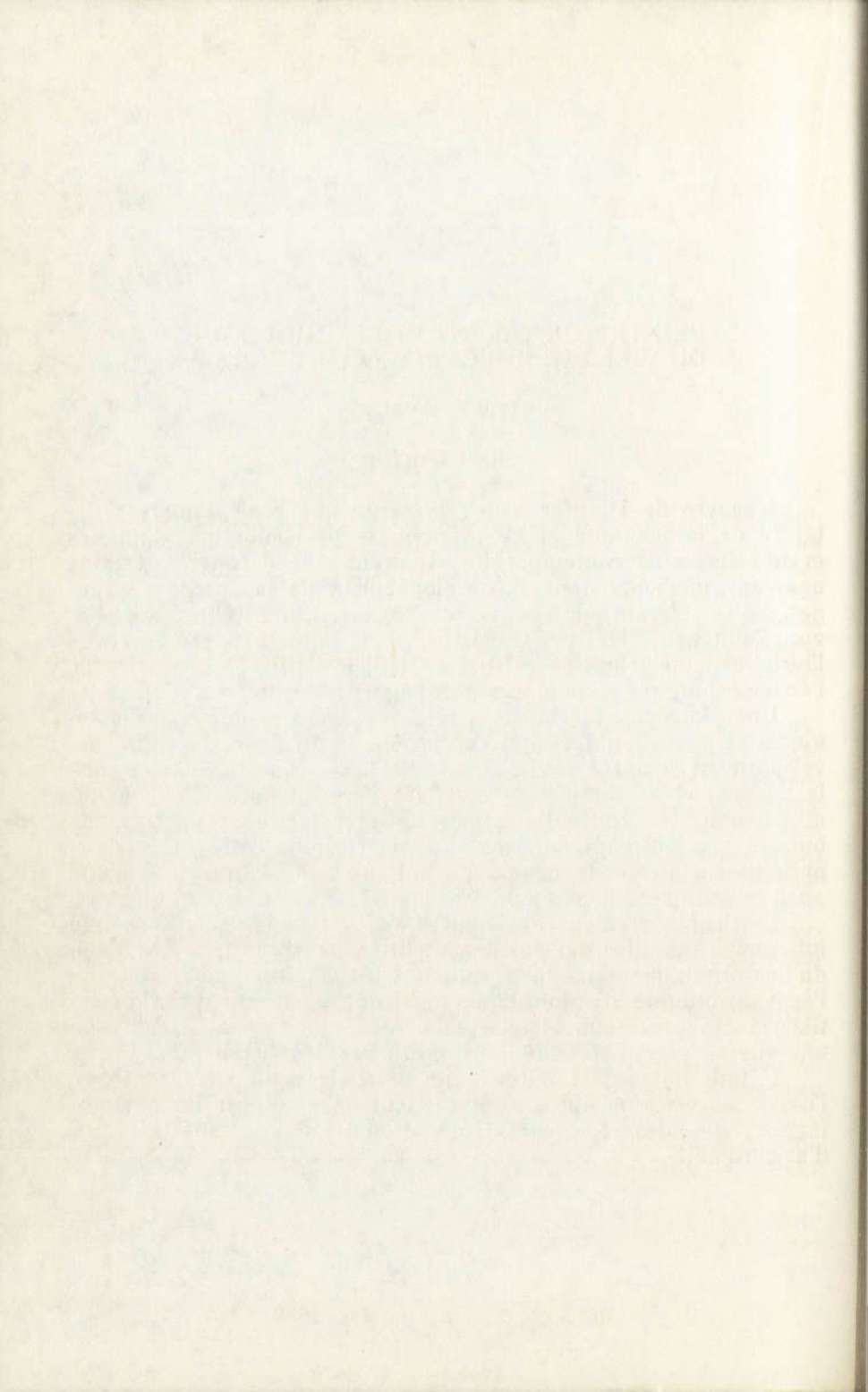
R é s u m é

L'oeuvre de Dimitar Valev présente une base d'analyse détaillée de la poétique et de la maîtrise psychologique d'un des grands écrivains contemporains. Il permet de découvrir certains nouveaux moments dans le développement de la „prose paysanne“. En se référant sur l'oeuvre de Yovkov, Eline Péline, Karaslavov, Raditchkov, Haïtov, G. Michev, etc., l'auteur passe en revue l'histoire d'une tradition et met en valeur l'attitude novatrice de l'écrivain bulgare contemporain à l'égard de cette tradition.

Une place considérable est réservée à des problèmes sociologiques et philosophiques qui concernent la structure de notre développement social après le 9. IX. 1944. Des questions telles que le régional et sa réalisation dans le cadre du national, le dynamisme dans les conceptions morales et esthétiques du paysans bulgare d'aujourd'hui, la constance de certains côtés de la morphologie sociale de la campagne bulgare, etc., font l'objet d'une analyse critique qui s'appuie sur l'oeuvre de cet auteur original.

Le chemin créateur de Dimitar Valev témoigne du caractère interrompu de notre développement littéraire après le 9. IX. 1944, du lien organique entre la tradition et les ambitions novatrices de l'écrivain bulgare d'aujourd'hui, ainsi que de la reproduction artistique des processus visibles et cachés qui se produisent avec une vitesse exceptionnelle dans notre réalité socialiste.

L'étude fait partie d'une suite d'articles qui, se basant sur l'oeuvre de certains auteurs, permettent de découvrir les particularités régionales et le caractère national du processus littéraire d'aujourd'hui.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XV, кн. I

Филологически факултет

1978—1979

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

Tome XV, livre I

Faculté des Lettres

1978—1979

ДИМИТЪР КЕНАНОВ

ЗА ЛИТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ
И СТИЛНО-КОМПОЗИЦИОННИ ПРИНЦИПИ
НА ЕВТИМИЙ ТЪРНОВСКИ

DIMITAR KENANOV

LES PRINCIPES LITTERAIRES ESTHETIQUES,
STYLISTIQUES ET COMPOSITIONNELS D 'EUTHYME
DE TIRNOVO

Велико Търново, 1980

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH CAMPUS DRIVE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

RESEARCH REPORT
NUMBER 1000
BY J. H. GOLDSTEIN
AND
R. F. STEIN
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO, ILLINOIS 60637
1964

В научния анализ на феодализма като обществено-икономически строй Фридрих Енгелс посочва „господството на богословието“ в областта на духовната култура през средновековието,¹ което обяснява властта на трайни стилови и композиционни канони в официалното изкуство. Този извод се потвърждава и при внимателния прочит на Евтимиевото творчество. Глава на българската църква през последната четвърт на XIV в., Евтимий създава литература, която подкрепя християнската доктрина. Но както всеки голям творец, на места той обективно надхвърля религиозната форма и съдържанието на съчиненията си и пряко утвърждава или само подсказва важни идеи, наложени от социалната и политическата обстановка на Балканите по това време (необходимостта от държавно и идеологическо единство през трудни исторически моменти, централизиране на властта, зависимостта между народност и вяра, личната бойна храброст, нравствената чистота в семейството и т. н.).

По жанрово предпочитание и нравоучителен замисъл, по композиционно изпълнение литературното наследство на Евтимий Търновски се отнася към религиозната култура.² Във философските си възрения той е привърженик на обективния християнски идеализъм.³ Теологията за него изчерпва всички фи-

¹ Фр. Енгелс, Селската война в Германия, С., 1953, с. 34.

² За нейните особености и функции вж. А. Тэнасе, Култура и религия. Перев. с румын., М., 1977, с. 37 и сл.

³ Вж. Л. Вайсиров, Социално-етични и философски възгледи на дейците от Търновската книжовна школа, „История на философската мисъл в България“, С., 1970, т. I, с. 93 и сл. Разрешавайки идеалистически основния въпрос за битието и съзнанието, християнството нанася удар срещу наченките на научно познание дотогава. Човешкият прогрес се забавя със столетия — до Европейския ренесанс; теологическата гносеология се узаконява за единствено признато направление, оформено под влиянието на неоплатонизма. Идеализмът се приобщава в ортодоксален вид от Псевдо-Дионисий Ареопагит: „Познавая сущее чрез умозаключение от следствия к причине и таким образом сводя многообразия сущего к единству, человеческая мысль приближается к способу познания ангелов.“ Цит. По И. В. Попов, Идея обожения в древневосточной церкви, „Вопросы философии и психологии“, кн. II (97), 1909, М., с. 202. За И. В. Попов източната мистика, към която принадлежи и Евтимий, има „изключително отношение към безплътното“ в тълкуването на евангелистките сказания за Исус, докато на Запад понякога се стига до стигмат (с. 203). Забелязаната особе-

лософски въпроси. Цялата му дейност е въплъщение на Енгелсовата мисъл: „Средновековието прибавило към теологията и превърнало в нейни подразделения всички останали форми на идеология: философията, политиката, юриспруденцията.“⁴

Ученик на исихаста Теодосий Търновски, Евтимий отхвърля езическата („външна“) философия, макар че сигурно познава творчеството на някои от именитите философи на Елада. В стигналите до нас негови жития, похвални слова и послания съжителствуват ред позовавания от Псевдо-Дионисий Ареопagit, Макарий Велики, Григорий Богослов, Григорий Нисски, Йоан Дамаскин и други деятели от патристическата епоха,⁵ оставят следи полемическите трактати на Теодор Студит, Петър Сицилийски, патриарх Фотий (някои чрез посредничеството на Евтимий Зигавин), по-ранната византийска и Метафрастова агиография, писанията на Симеон Нови Богослов, творенията на исихастите Григорий Синаит, патриарх Калист, Филотей Коккинос и други. Изказвано е мнение, че в Евтимиевите исихастски възгледи е легнало онова старо патристическо разбиране, изразено още от Григорий Богослов вдумите: „ Πραξις ἐπιβουλοῦς οὐκ ἐστὶν ἀρετὴ“ (Добрите дела, поведение, довеждат до истинското знание).“⁶

Наред с апологията на отделянето от света (безмълвното пустинничество) в личния живот на Евтимий най-продължителен период е неговата обществена дейност като патриарх. Тогава се проявява страстният му „филологически“ интерес към словото, съучастието във всички бедствия на народа, но винаги от позицията на феодалния правов ред.

Патриарх Евтимий постоянно поставя в житията си откъси от „Свещеното писание“ или създава алузия за събития оттам. Да приближи изложението си до този първообразец, до „откровението“ на божеството е „сверхзадача религиозно-духовного совершенствования и искусства. ... Отсюда основной принцип средневекового доказательства — ссылка на первоисточник, на „писание“, как главный и непресекаемый аргумент, иными словами, принцип цитирования“.⁷ Приеманото за над-

ност е едно от обясненията за дематериалността на геронте и обстановката в житията от Евтимий Търновски.

⁴ Фр. Енгелс, Лудвиг Фойербах и краят на класическата немска философия, С., 1970, 4 изд., с. 56.

⁵ Ст. Цанков, Патриарх Евтимий, С., 1906, с. 72.

⁶ Пак там, с. 83.

⁷ И. Данилова, От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто, М., 1975, с. 9. Вж. П. Русев, Стилистиката, поетиката и естетиката на исихазма и творчеството на търновските книжовници (Евтимий Търновски, Киприан, Григорий Цамблак), „Проблеми на изкуството“, 4, 1976. Кр. Станчев, За някои основни принципи на средновековната естетика (Върху материал от житийната литература), „Литературна мисъл“, 8, 1977, с. 53. За задачата на библейските ци-

лично съдържание на Библията⁸ не позволява на християнския писател античното чувство за миметично отражение на действителността, отхвърля пластическо-обективизиращото описание в изкуството, налага поучението и повествованието за единствени методи на художествено отражение.⁹ Говорител на божественото слово, средновековният автор сякаш винаги остава в сянката на известна анонимност.

Писанието е препълнено със символи — тяхната енигма е една от причините за висок стил да се смятат неяснотата и свръхлогическият синтаксис: „Слово о боге тем совершеннее, чем непонятнее“ (Гр. Богослов); стилът на библейската реч е еталон, вдигнат още от Ориген: Писание „выразило в загадках, образах, аллегориях и так называемой *темной речи* высокие истины, относящийся к созерцанию“¹⁰.

И при Евтимий Търновски най-важният композиционен принцип е да следва стила и да цитира от Писанието и признатите авторитети на православната църква: отдава се безусловно предпочитание на *провиденциализма*. Идеино-стиловата целенасоченост на успоредниците с каноническите книги може да се типологизира в няколко разновидности, които са неделими една от друга:

1. Обща функционално-емоционална стойност. От приповдигнатия стил на староеврейските сказания прозвучава величествената мелодика на части от житията („Се дньесь начинаѣ възнести та ѿт сынѡвъ Израилевъ (Пс. 88, 19)“ и нататък — по Изх. 42, 6—7. Житие на Иларион Мъгленски, с. 32 по изданието на Ем. Калужняцки).

тати вж. А. Л. П. Каждан. Книга и писател в Византии, М., 1973, с. 111.

През месец април 1368 г., когато Евтимий е във Византия, там се провежда събор срещу атонския монах Прохор Кидон, привърженик на Варлаам и Акиндин. В акта от съда се отрича правото на независимо лично мнение и се отправя критика към Кидон за това, че не цитира каноническите книги: „... И все это он доказывает не местам священного писания, но собственными соображениями и доказательствами, основанными на аристотелевских силлогизмах.“ Цит. по Ф. И. Успенский, Очерки по византийской образованности, СПб, 1891, с. 357.

⁸ Създадено през периода — от 13 в. пр. н. е. до 2 в. от н. е., „Свещеното писание“ на юдеите и християните включва ритуални и юридически кодекси, хроники, митове, легенди, притчи, сказания, народни песни, любовна лирика, фрагменти от героически епос и др.“. Религиозно-мистическите представи за мирозданието в тях са платформа за „оправдаване“ на класовия гнет при феодализма и капитализма. „Карманный словарь атеиста“, М., 1975, с. 33—34. Срв.: Ем. Ярославский, Библия для верующих и неверующих, Л., 1975, с. 6. М. С. Беленький, О мифологии и философии Библии, М., 1977. З. Косидовский, Библейские сказания, М., 1975. З. Косидовский, Сказания евангелистов, М., 1977. Св. Игов, Високо при извора, С., 1974, с. 29.

⁹ Вж. С. С. Аверинцев, Греческая литература и ближневосточная „словесность“ (Противостояние и встреча двух творческих принципов), „Типология и взаимосвязи литератур древнего мира“, М., 1971, с. 224—225.

¹⁰ Двата цитата са по И. В. Попов, Идея обожения..., с. 200, 201.

2. Естетико-етическа функция. Библейските събития или лица, с които се сравняват героите или животът им, са висша хармония, висш стадий на красотата и етичност, към които средновековният човек по предписание трябва да се стреми (Йосиф, Анна Самуилова, първомъченик Стефан и т. н.).

3. Доказателствена функция. Приликата със сказанията е еталон за неприкосновената правдивост на идеята, която авторът изказва пряко или чрез подтекста.

4. Теологическа функция. В житийните събития и герои присъствието на библейското е знак за тяхната божествена предпоставеност в изхода — напр. братът на Ив. Рилски постъпва по внушение на демона Денница срещу отшелника, затова неговата най-голяма радост — детето, бива отнета.

5. Идеологическа функция. Тя е следствие от предходните стойности и се съдържа в тях. Евтимий проповядва на читателите си (слушателите) законите и догмите на феодалната държава и църква. И всяка от изброените функции има идеологическа насока — изгражда се определено мирогледно съзнание.

Библейските реминисценции се вливат незабележимо в тока на речта или със съобщение („по^а съ Давидомъ“). В най-общ вид начините на цитиране са следните:

I. Точни цитати. Те съответствуват дословно на източника.

II. Допълнени цитати. За да се усилит експресивността, текстът се попълва с думи от писателя.

III. Цитати-перифрази. Мотивът от сказанията се преразказва на стил, близък до първоизточника.

IV. Цитати-символи. Авторската мисъл достига крайна степен на абстрахиране: от библейското присъствие остава само дума или словосъчетание: Втори Йосиф, Предтеча.

Тук се набелязва една от формите за „реализация на символите“¹¹. Символичната насока в художествения метод¹² на Евтимий Търновски е засилена главно чрез иносказанието в случките и събитията, в поучителните и поетичните пасажи. С това преносно-художествено съдържание на контекста непосредствено се свързва отношението към словото. Речевата способност на човека обуславя у него мисленето и познанието. Както е известно, християнските богослови се възправят против рационалното опознаване на действителността и се опитват настойчиво да използват словото само за схоластично преподаване на идеи от „Свещеното писание“. Скептицизмът към емпиричното познание е ранен — него споделя през IV в. и един от

¹¹ Д. С. Лихачев, К изучению художественных методов русской литературы XI—XVII вв., ТОДРЛ, т. XX, М. — Л., 1964, с. 5—28. Сра. К. Мечев, Към тълкуването на два въпроса из историята на старобългарската литература, сб. „Старобългарска литература“, I, 1971, с. 201.

¹² В. В. Кусков, История древнерусской литературы, М., 1977, с. 11.

основателите на монашеството — Антоний Велики: „Увещание за нравите човешки и благия живот“:

„Слово оумное и дшеполезное, бжїѣ даръ есть: ꙗкоже и слово, блꙗдословїꙗ исполненное, и изыскивающее мѣрдѣ и разстоꙗнїе и земли, и величинѣ солнца и свѣздъ, челоуѣка всѣхъ трѣждающаго сꙗ изобрѣтенїе есть. ни малѣ бо неполезныхъ всѣхъ хваласꙗ ищетъ, ꙗкѣ рѣшетоу водѣ хотꙗ щїи черпати. сего бо людемъ не возможно обрѣсти.“¹³

Подялбата на интелектуалната дейност е насочена срещу античните рационалистически занимания и целї да подчини философията и частните науки на теологията.¹⁴ В същия дух основоположникът на исихазма Григорий Синаит отделя „среднощта на страстите“ очертанята на словесните и умствените „умныꙗ“ (влечения в душата: неверие, хула, лукавство, коварство, доедушне, клевета, кощунство, лицемерие, лъжа, сквернословие, наругание, човекоугodie, клетвопрестъпление, празнословие, мнение, велехваление, разпри, самоугodie, пререкание и други.¹⁵ Синаит поднася и идеала за книжовния деятел:

„Книжникъ же есть, иже въ царствїи бжїи наѣчивыйсꙗ, всꙗкъ, иже дѣꙗнїемъ въ видѣнїи ѿ бжїи трѣждает сꙗ и въ безмолвїи претерпѣваетъ, иже износить ѿ сердечнаго своего сокровища новаꙗ и ветхаꙗ, сирѣчъ Евꙗльскаꙗ и пророческаꙗ, или ѿ новаго и ветхаго завѣта, или поѣчительнаꙗ и дѣятельнаꙗ.“¹⁶

Без съмнение Евтимий Търновски е радетел на такива схващания — като писател той изпълнява теологически задачи и олицетворява идеалния книжовник по разбиранята на Антоний Велики и Григорий Синаит. В житията си изобличава много от „словесните“ страсти. По съвета на Синаит, препоръчващ да се четe Симеон Нови Богослов,¹⁷ слага откъси от негови творби в житието на Иван Рилски.

Исихазмът възприема от предходните теолози неоплатоническата идея за непознаваемостта на божествената същност: както тя е неизречима, така и словото трябва да бъде свръхвъзвишено, непостижимо за разума — свръхразумно, да коди-

¹³ Добротолюбие, ч. I, 1887, изд. 6, л. VI.

¹⁴ По-гъвкава позиция към познанието и за отношението на богословието към езическата философия заема Йоан Дамаскин: „И царнице свойственно пользоваться услугами служанок. Поэтому мы занимаемъ такие учения, которые являются служителями истины, но отвергнем нечестие, жестоко владевшее ими.“ „Източник на знанието“, I, „О познании“. „Полное собрание творений св. И. Дамаскина“, I, СПб., 1913, с. 50.

¹⁵ Добротолюбие, I, л. ЧС, Гр. Синаит, Главы. . . Слово полезныꙗ.

¹⁶ Пак там, гл. РКЗ, л. РИ.

¹⁷ Пак там, л. РК, гл. В от „ ѿ безмолвїи и ѿ двообразъхъ молитвы“.

ра подстъпите към екстаза и „енергията“. Според Прокъл названието е енергия на същността.¹⁸ Само доброто слово е „божествено“, то може да доведе до съзерцаване на „енергията“, изпратена от божеството. Затова при категорията на доброто се търси точно да ѝ съответствува словесната форма (преосмисля се реторическият принцип за уместност на речта). По този начин Евтимий, както след време класицизмът, налага йерархия на стиловете в зависимост от предмета на речта. Той разработва само „високите“ жанрове — агиографията. Схващанията му могат да се възстановят накратко така: за „земните“ неща (по начало — отбягвани) да се говори с „грубия“ „земен“ език, за теологическите проблеми и категории — със свръх „лепота“, с „небесен език“ (словосъчетание на Евтимий), непостижим в пълнотата си от човешкия разум. Той предпочита словото пред живописата. Картината е свързана със сетивата, с „чувственото зрение“, а словото — с ума и мисленето, с „духовните очи“. Чрез тях и с аскетични подвизи исихастите дирят пътя към „умната красота на душата“ (Калист. Житие на Гр. Синаит). Освен това идеалността на словото като висша богословска категория също довежда до това Евтимиево становище (срв.: „В начало бе Словото...“ Йоан. 1, 1).

За изясняване на йерархната идея допринасят съответните места в житията за цар Петровото идване в Рила: Народното житие отразява говоримия синтаксис (напр. етимологическата фигура „ловь ловити“ се среща и в новобългарския език)¹⁹. Но за Евтимий темата за царя е от висш разред. И той титулува владетеля, отхвърля разговорната лексика и синтаксис, които не хармонират с богопоставеността на царската особа, прибавя дативно-причастни конструкции, специални термини („хоръжви“). Целият критичен подбор усложнява речта, придава ѝ изкуственост и внушение за висша идейна значимост:

Народно житие:

„Бѣше бо тогда Петръ црь въ
Срѣдци градѣ и прочю сѧ слово

Евтимий Търновски:

„БлагочестивомѸ бо тогда
црю Петроу българскаго црѣва

¹⁸ Д. С. Лихачев, Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. Сб. „Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике“, М., 1960, с. 113; Д. С. Лихачев, Развитие русской литературы X—XVII вв., Л., 1973, с. 87. С Евтимий Търновски е свързано налагането на стила „плетение словес“ в югоизточните славянски литератури и Румъния: „Понски слова, нагромождение епитетов, синонимов изходили из тех же представлений о тождестве слова и сущности божественного писания и божественной благодати... Напряженные поиски эмоциональной выразительности, стремление к экспрессии основывались на убеждении, что житие святого должно отразить частицу его сущности, быть написанным „подобными“ словами и вызывать такое же благоговение, какое вызывал и он сам“ (с. 88).

¹⁹ Примери — при Н. Геров, Речник на бълг. език, III, с. 18.

остѣм ѿсемь чо и Петръ царь хорѣгви дрѣжашоу и въ Срѣдець
и избраѣ мажѣи хытрѣхъ ловца тѣгда пришедѣшѣ.“²¹
и поведѣ имѣ ити въ Рила ловѣ ло-
вити.“²⁰

За полския учен Владислав Татаркевич християнското изкуство теоретически е обосновано от неоплатоника Плотин²², чиято естетическа програма застъпва светлинната символика. Според Плотин „материя естѣ масса и темнота, а душа — свет... Живопись должна избегать глубины и теней, должна изображать сияющую поверхность вещей, для того чтобы выйти за пределы материи и достичь души“;²³ творчеството е „явлено нам как созревание“²⁴. При Евтимий ехото от тази мисъл придобива следния вид: творчеството трябва да възпитава стремеж към „съзерцание“ с надсетивните „умни очи“. Пряко подобна идея се разчита в заключението към „Похвално слово на Неделя“: „от земныхъ възвысите сѣ, на небеса мыслѣхъ прѣидѣте, съзрѣайте мѣченицѣ свѣтлѣ и свѣтоноснѣ, одѣаннѣ и прѣоукрашеннѣ, о деснѣ спаса прѣдстоѣщѣ.“²⁵

От неоплатонизма християнството възприема и превръща в законодателен принцип отделянето на човешкото внимание от природата и прокарва *теоцентризм* в книжнината си. Плотин пресъздава учението за трите ипостаси на божеството, което сигурно оказва влияние върху догмата за християнската Света Троица. Описвайки категорията „едино“, Плотин пише: „Представляй себе источник, который (уже) не имеет другого начала, но который отдает себе всем потокам, не исчерпываясь этими потоками, а пребывая спокойно сам (в себе).“²⁶ Пряко или косвено чрез други византийски писатели-неоплатоници в такъв план Евтимий преосмисля сравнението за мирото в Драгановия миней (XIII в.), макар и на друго структурно ниво: изяснява „ценността“, която се крие в култа към Параскева и на нейните мощи чрез художествената функция на „неизчер-

²⁰ Я. Иванов, Жития на св. Ивана Рилски с уводни бележки, „Годишник на СУ“, ИФФ, кн. 22, 13, С., 1936. Отдел. отпечатък, с. 33.

²¹ Пак там, с. 67. Срв. Д. С. Лихачев, Развитие..., с. 95; Д. Иванова-Мирчева, Евтимий Търновски, писател-творец на литературния бълг. език от късното средновековие. Сб. „Търновска книжовна школа“, С., 1974, с. 205.

²² В. Л. Татаркевич, Античная эстетика, М., 1977, с. 310.

²³ Пак там, с. 309.

²⁴ Плотин, Енеади, III, 8, 3. „Антология мировой философии“, т. I, ч. I, М., 1969, с. 545. За „творчеството“ при християнските писатели срв. С. С. Аверинцев, Золото в системе символов ранне византийской культуры, Сб. „Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева“, М., 1973, с. 45. Кр. Станчев, За някои основни..., с. 45.

²⁵ E. Kałuzniacki, Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius, Wien, 1901, S. 169.

²⁶ Плотин, Енеади, III, 8, 10. „Антология...“, I, с. 551.

паемия източник“ (Жит. на Петка, с. 61 по Е. Калужняцки: „Имат бѡ источникъ исцѣлѣнїи незавидимъ, и елико чръплѣмъ бывает, толико кыпить“).

Плотин говори и за екстатичното доближаване до божеството: „В этом продвижении (дух) созерцает источник жизни, источник ума, начало сущего, причину блага, корень души.“²⁷ Исихазмът с категориите на християнството преосмисля това схващане въз основа на аскетико-догматическите традиции и го превръща в норма, в крайна степен на нравственото само-съвършенство. Екстазното съзерцание „пребивава“ в „умопостигаема“ светлина²⁸ с чистия вътрешен огън по разбирането на Платон: „Внутри нас обитает особенно чистый огонь, родственнй свету дня: его-то они, боги, заставили... изливаться через глаза.“²⁹

В Новия завет се отъждествява светлината с божество-то,³⁰ а по-късно Аврелий Августин разделя светлината на две категории: несътворена и сътворена. Псевдо-Дионисий Ареопагит налага понятието „божествена тъмнота“³¹, достигнало до исихастите през XIV в.: Калист и Игнатий Ксантопулос в трактата си „За безмълвието и молитвата“ цитират антиномичните възгледи на Псевдо-Дионисий: „Въ сей превъшїи свѣта мракъ прїити мы молимсѣ, и невидѣнемъ и неразѣмнемъ оувидѣти и разѣмѣти сѣщаго паче видѣнїа и разѣма... Божественнй мракъ есть непрїстѣпнй свѣтъ, въ немже жити бгѣ глаголетсѣ.“³²

Светлинната метафизика се среща и при Евтимий Търновски: „Слънца же свѣтлїишїа... боудеть память Петкы...“³³ Превъзходната степен (свѣтлїишїа) не е само хиперболично твърдение, а и внасяне на Псевдо-Дионисиевата категория за надслънчевата свръхсетивна светлина-мрак.

Естетическият идеал във Византия и през XIV в. е „καλοκαγαθία, ἀρεσιολής“³⁴. Учението за калокагатията първи развива Аристотел: „Прекрасен и добър е (човек) поради това, че при него прекрасното от благата съществува само чрез себе си, и поради това, че той се оказва способен да извършва прекрасното и при това заради него самото. А прекрасното — това са и добродетелите, и делата, свързани с добродетелта... Следова-

²⁷ Плотин, Енеади, VI, 9, 9, „Антология...“, I, с. 552.

²⁸ „Антология...“, I, с. 554. За екстаза при Симеон Нови Богослов и Григорий Палама вж. С. С. Аверинцев, Золото..., с. 46.

²⁹ Платон, Тимей. Цит. по И. Данилова, От Средних..., с. 81.

³⁰ И. Данилова, От Средних..., с. 81.

³¹ Пак там, с. 82.

³² Добротолюбие, II, гл. OS.

³³ Ем. Калужняцки. Пос. съч., с. 60. Там, с. 103 срв. увода към „Похвално слово за Константин и Елена“.

³⁴ И. П. Медведев, Византийский гуманизм XIV—XV вв., Л., 1976, с. 22.

телно калокагатията е свършената добродетел.³⁵ За Аристотел „прекрасното“ е това, което едновременно е „благое и приятно“³⁶.

В определеното се показва предпочитание към понятието „добродетел“, което християнско-нсихастично преосмислено, се изписва често в житиеписите на Евтимий Търновски: грехопадението на Адам и Ева е загубване на добродетелната етическа мярка, която по обратен път трябва да се възстановява с надмогване на чувствеността.³⁷

Единството и взаимовръзката между естетичното и етичното като категории в калокагатията се наблюдава при Псевдо-Дионисий Ареопагит: „Прекарасното е начало на всичко като действуваша причина, привеждаща в движение цялото... Прекарасното и благото са едно и също, тъй като всичко по една и съща причина се стреми и към прекарасното, и към благото, и няма нищо, което да не би било участвуващо и в прекарасното, и в благото... Прекарасното и благото в бога са единни тогава, когато се възпяват в *отричане от всичко*.“³⁸ Средновековното богословие много пъти се обръща към тази формула (Тома Аквински, Улбрих Щрасбургски).

Цитираните схващания убедително доказват, че естетиката и свързаното с нея изкуство винаги са партийни, т. е. „пряко или косвено изразяват интересите на една или друга класа“³⁹. Възхвалител на робовладелския строй, Аристотел дава определение за калокагатията в интерес на „свободно родените“. Ако за роба социалната свобода е прекрасна и възвишена идея, то тя не може да влезне в рамките на Аристотеловото учение, тъй като свободата на роба не е благо (добро) за неговите господари. По същата логика през средновековието говорители на управляващата феодална класа са богословите. Те издигат мита за трансцендентната „духовна“ и „божествена“ красота по-високо от видимата и относителна за тях природна красота, разглеждат „земното“ само като символично или алегорично подобие на „небесното“⁴⁰. Християнството по-

³⁵ Паметници на световната естетическа мисъл. Античност. Средновековие. Възраждане. С., 1966, с. 118—119.

³⁶ Вл. Татаркевич, Античная эстетика..., с. 151.

³⁷ С послушанието като етично средство според Калист се стига „до небесата“: „Как через непослушание Адам лишился божественного озарения, так послушанием одной ступенью быстро выходят на небеса.“ Цит. по К. Радченко, Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием, Киев, 1898, с. 69.

³⁸ „Паметници...“, с. 318. За сливането на категориите етическо и естетическо в съзнанието на средновековните писатели вж. В. В. Кусков, История..., с. 12.

³⁹ „Паметници...“, с. 11. Въведение от М. Ф. Овсянников.

⁴⁰ „Паметници...“, с. 230. Встъпит. статия на В. П. Зубов. Срв. И. В. Попов, Идея обожения..., с. 211—212.

степенно изгражда санкциониращи норми и изисква строго класово определение на естетическия идеал: „Божествената красота в самата себе си или в своето подобие е цел, която привлича към себе си всяко желание... Ето защо всичко прекрасно в степен, в каквото то има посочените черти, е благо. От това следва, че ако някое благо не е прекрасно (а такива са много блага, които носят *наслада* на чувствата и са безобразни), то това следва само понеже те се отклоняват от някоя природа на благо; и обратно, ако нещо прекрасно не го наричат благо (така например в „Притчите“ в последната глава се говори, че красотата е измамна и суетна прелест), то това става в степента, която това прекрасно дава повод за грях.“⁴¹

Към такова разбиране дълбоко причастен е и Евтимий Търновски с цялата си литературно-проповедническа дейност. За да се уточнят схващанията му за прекрасно, благо (добро) и зло, трябва отново да се върнем към изложената вече постановка за светлинната символика.

За Улрих Щрасбургски „слънчевата светлина, разливайки се и пораждайки сияние и цветове, е онова, което създава *телесна красота*“⁴². Патристите (Кл. Александрийски, В. Велики, Гр. Нисски) внедряват античното определение: „Прекрасното е съответствие на отделните части заедно с известна приятност на цвета.“⁴³ Гледището обаче няма самостоятелно значение — то е свързано с „външния човек“, чиято телесна красота трябва да бъде съзвучна с „вътрешния (невидимия) човек“. Богословите предпочитат да противопоставят двете категории с явно одобряване на втората по известната формула: „Ако и да тлее външният наш човек, пак вътрешният всеки ден се подновява“ (2 Кор. 4, 16). В продължение на векове теократичната идеология убеждава да се пренебрегва чувствената природа на плътта и да се подчинява тялото на душата.

Отзвук от „възприемането“ на телесната красота по казаната дефиниция при Евтимий Търновски се открива в опита му за „портретни“ скици и нравствени характеристики на военачалника Теодор (Житие на Филотея, с. 96) и на Константин Велики (Похвално слово, с. 142)⁴⁴.

⁴¹ „Паметници...“, с. 275 — Улрих Щрасбургски (XIII в.) коментира Псевдо-Дионисий Ареопагит.

⁴² Пак там, с. 274.

⁴³ „Паметници...“, с. 242.

⁴⁴ За Константин Велики се предава (или препредава от византийски източник) любопитният факт: „Дебелю имѣе выю.“ Съответствие с тази телесна особеност се наблюдава в гигантската скулптурна глава (около 1,50 м) на императора, изваяна в началото на IV в. (Рим. Дворец на консерваторите). Шията в скулптурата е широкообхватна и мощно изсечена. Ето и показателния разбор на Лев. Дм. Любимов: „Лицо построено правилно, гармонично, съгласно греческим образцам. Но в этом лице главное — глаза: кажется, что, закрой их, не было бы самого лица. *Античное равновесие*

Но през средновековието същинската красота се приема за иманентно притежание на божеството, „което е единствена истинска светлина“, „действаща причина“, „причина-образец“.⁴⁵ При тълкуването на този проблем, започвайки от Августин, догматиците се стремят теологически да оправдаят съществуването на злото в света (теодиция).⁴⁶ Говорейки за демоните, Йоан Дамаскин убеждава: „Зло не есть что-либо иное, как лишение добро, подобно тому, как и тьма есть лишение света, ибо благо есть духовный свет; равным образом и зло есть духовная тьма.“⁴⁷ В първото си послание до Никодим по подобен начин Евтимий Търновски обяснява „състава“ на злото: „Зло бо оубо съставъ ниже навыкохом, ниже прѣдаемъ, сама бо собою прѣеть съставъ. Икоже не соущоу свѣтоу, бываетъ тьма, сице и си.“⁴⁸

Постигането на умозрителната, свръхестествената красота за средновековните църковници става по стичен път — чрез добродетелите. Като се почне от Антоний Велики до Симеон Нови Богослов хиляди страници се изписват за убеждаването в мита за аскетично-екстазното сливане с божеството — модел, подсказан още от Плотин. За Синаит „начало на добродетелите... е желание на доброто“ и затова той предава подробен списък на страстите, които са „тъмнина на неразума“, в тях „царствува началникът на тъмнината“ (дяволът). Косвено Евтимий подкрепя Синаитовото мнение чрез действията на житийните си герои — те твърде много „преодоляват“ воюващата срещу тях „тъмнина“ на „демонската злоба“. Естетическото им възвисяване — „съзерцание“ на чистата красота, се съчетава и детерминира от стила на тяхното поведение.

Учението за тричастността на душата, препредадено от Калист и Игнатий, е общоважеща програма за мировъзрението и начина, по който действуват житийните герои на Евтимий:

„Икоже рекоше оцы: *к*ростнѣю часть дѣши любовію

между духом и телом явно нарушено в ползу первого. Не живое человеческое лицо, а символ. Символ власти, запечатленной во взгляде, власти, подчиняющей себе все земное, бесстрастной, непреклонной и недоступно высокой. Л. Любимов, Искусство древнего мира, М., 1971, с. 317—318.

⁴⁵ „Паметници...“, с. 274. Улрих Шрасбургски. Срв. И. Данилова, От Средних веков..., с. 82. Подробно за светлинната метафизика в християнството вж. монах Василий (Кривошеин), Аскетическое и богословское учения св. Гр. Паламы, „Seminarium Kondakovianum“, Praha, 1936, с. 133—143.

⁴⁶ „Паметници...“, с. 242. Срв. Антоний Велики: „Аще бо не бы были страсти, не бы были добродѣтели“, „Добролюбие“, I, л. И. Очевидно е, че теодицията „практически... служи за оправдаване на експлоатацията и социалните несправедливости в класовото антагонистично общество“. Карманякий словарь..., с. 242.

⁴⁷ „Точно изложение на православната вяра“, П. собр. сочин., с. 192.

⁴⁸ Е. М. Калужняcki, пос. съч., с. 210.

въздъдай: и желателнѣю еѣ воздержанїемъ оувѣди: и словеснѣю еѣ молитвою воскрили и свѣтъ оума не помрачаеѣ никогда же.⁴⁹ Оттук може да се обясни защо Иларион Мъгленски, след като бива пребит с камъни, не се поддава на яростта и забранява изтреблението на неговите мъчителни, а Филотея до крайност се въздържа от храна, отбягва плътските наслади на брака, отправя денонощно молитви и т. н.

Както се вижда, в областта на естетиката и етиката църквата с вековни усилия отклонява търсенията на прекрасното и злото извън човека, обществото и природата. Позиция, която хармонира с класово-експлоататорското разделение при феодализма. Официалната литература, към която се числят и житиеписите на Евтимий, изпълнява крайно идеологизирани функции по отношение на човека.

Съветската изследователка С. В. Полякова се добира до красноречива литературна характеристика за византийския житиен жанр.⁵⁰ Наблюденията ѝ, съпоставени с Евтимиевите творби, довеждат до интересни изводи.

Евтимий Търновски е последовател на Метафрастовия агиографски стил, в който е премахнат античният сенсуализъм чрез абстрахиране ролята на белетристичното в сюжета и подчиняването му на дидактиката, тъй като агиографията е „призвана да наставлява“, тя е „един от високите жанрове на литературата“⁵¹. Персонажът при Евтимий Търновски е изграден с черно-бяла графична яснота. Неговите герои са абсолютни носители само на доброто или на злото. Идеализацията и едностранното им осветяване са следствие от задълбочаването на „обобщаващо-абстрактни тенденции“ и „засиления украсен риторичен маниер на писане — принципи, на които не е чужд и търновският писател. Принципът на обобщаване е застъпен даже в начина, по който се въвеждат героите. Евтимий отбягва наименованията. Тъй като собственото име на военачалника Теодор придава известна индивидуализираща отсянка, поставя се неопределително местоимение с обобщаваща функция: „Началствоваше Феодоръ нѣкто, мъжь благоговѣннь и чъстенъ“ (Жит. Филотея, 96). Въобще да се изразим с думите на Полякова, „вместо людских индивидов действуют собирательные воплощения общих идей... Догматика и мораль просвещивают сквозь приданную им антропоморфную оболочку.“⁵²

При Евтимий Търновски няма да открием каквато и да е

⁴⁹ Добротолубие, II, л. РЕІ.

⁵⁰ С. В. Полякова, Византийские легенды как литературное явление. Приложение към сб. „Византийские легенды“, Л., 1972. За агиографията и библиографията за нея вж. Hans-Georg Beck, Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich, München, 1959, S. 267—275.

⁵¹ С. В. Полякова, Византийские..., с. 255 и 267

⁵² Пак там, с. 255.

следа от „земния“ живот на неговите светци, както е например в житието на Мария Египетска, където се заделя доста място, за да се разкаже за разюздания ѝ блуден живот, преди да се отдалечи в пустинята като отшелница. Евтимий може би е пре-дугаждал заразителността на такива чувствени разкази — героите му са пределно обезпльтени: Филотея на брачното си ложе въпреки горещата си младост е показана извън естествена-та си природа и извън повика на кръвта — тя накарва съпру-га си да заживеят без чувствени наслади. Иларион на три го-дини чудодейно запява трисветата песен. С думи от библей-ското напътствие към Авраам съновидение-откровение отправя Иван Рилски към Рилската пустиня; събудването му от съня символически е пробуждане за нов „неземен“ живот: така фан-тастичният елемент също служи за „идеализация на обекта на изображение“⁵³.

Към самите термини „личност-идея“, „характер-идея“ (С. В. Полякова) е нужно по-внимателно отношение. При образа на Иван Рилски Евтимий се отграничава от крайното статично разбиране на характера — героят му напуска родното си място след съновидение, но преди това неговите съселяни го наричат лицемер и го „облагат с досади и укори“, т. е. макар и слаба, все пак това е детерминираща художествена причина за него-вото отшелничество. Освен това той се обучава в манастир, а аскетата му е непрестанно изкачване по стълбицата („лестви-цата“) на добродетелите — на тази идея са всички събития в изложението от случая с братовото дете до изцеляването на бесноватия. И в такъв смисъл е прав К. Хол, когато „утвържда-ва, че житието фиксира развитието на характера“⁵⁴, но по „лествицата“ на Йоан Синайски (Лествичник), предметно-гра-фично изобразявана като обикновена стълба към небето, която изкачва монахът (подобни сюжети има в миниатюрите).

Форма за идеализация в агиографията са „суперлативност-та“, „хиперболизъмът“: „герой предельно (как редко кто) праведен, красив или стоек духом, келия праведника — предельно бедна, а пустыня — сурова“⁵⁵. Интересно е, че същите тия фор-ми понякога отварят прозорците към реалната действител-ност — в Зографския препис на Евтимиевото житие за Петка се твърди, че още на 10 години у героинята се поражда чувст-во за крайно милосърдие и милостивост. За да докаже това, биографът съобщава как Петка на няколко пъти раздава бо-гатите си дрехи на нищите, въпреки че е бита и укорявана от родителите си. Последното действие е реално отношение меж-

⁵³ С. В. Полякова, Византийские..., с. 258.

⁵⁴ Пак там, с. 258, бел. 25. K. Holl, Die schriftstellerische Form des griechen Heligenlebens. Gesammelte. Aufsätze zur Kirchengeshiche. II, Tübingen, 1928, S. 252 u, a.

⁵⁵ С. В. Полякова, Византийские..., с. 259.

ду дете и родители, които с всички средства желаят да възпитат у него чувство за грижливост и пестеливост към материалните блага. „Реалността“ на родителския жест е повод разказът за него в по-късните преписи да бъде напълно зачеркнат.

Невещественият свят на агиографията извиква сакрално-символическото отношение към битовите детайли (С. В. Полякова). За разлика от „Лавсаика“ на Паладий Еленополски, където старата Мелания продава движимото си имущество и с парите отива в Нитрийската пустиня, Евтимий Търновски хиперболично утвърждава: Иван Рилски взема „развъ единъ ѿдеждѣ кожѣнѣ“. Предметният детайл аналогизира библейския момент след грехопадението, когато бог дава „на Адам и на жена му кожени дрехи, с които ги облече“ (Бит. 3, 21). Тъй се символизира, че героят „осъзнава“ прародителската си греховност, наследена от Адамовото падение според староеврейския мит, и решава с противотелесни подвизи да откупи „невинността“ си и правото да бъде в рая след Страшния съд. Съдържанието на символа нашироко е разкрито от Гр. Богослов в тълкуване, което сигурно Евтимий познава: „И тогава бил (Адам — б. м.) прокуден едновременно и от дървото на живота, и от рая, и от бога поради греха. Облича се в кожени дрехи (може би в по-груба плът, смъртна и противяща се) и тогава за пръв път познава своя позор... Впрочем и тук той печели нещо — смъртта като средство за прекратяване на греха, за да не стане злото безсмъртно.“⁵⁶

Евтимий Търновски решително се отдалечава от принципа на антиестетизма и грубия „натурализъм“ от рода на „чръвемъ источникъ тѣло“, както е в житието на Петка от дякон Василик⁵⁷. Изводът за раздалечаването се съдържа в очевидната разлика между дякон Василик и патриарх Евтимий при разказването на сцената за откриването на останките от мъртвия мо-

⁵⁶ Гр. Богослов, Слово за Рождество Христово. Превод от гръцки език — „Духовна култура“, 1976, кн. 12, с. 5. Подобно символично тълкуване се приема в Канона и Житието на Ив. Рилски от Г. Скилица: „Ризи бжствныа съвльксѣ Адамъ. пльти дебелствомъ ѿ тебе же прѣпѣтаа пльть прѣемъ сиждитель мой. и въ одеждѣ прѣвѣжъ облѣче мѣ.“ И. Иванов, Български старини из Македония, С., 1931, с. 355. В Скилицовото житие: „И тъкмо едино ношааше врѣтище възпрѣмлет и кожѣа ризѣ... положи абие ризи своя на пѣти, вѣди яко нагъ създавъ быс прѣводанныи, и облѣче сѣ въ кожнѣа ризѣ стрѣтемъ вьрѣщвлѣне признаменааа и“. И. Иванов, Жития..., с. 41. Срв. службата за Ив. Рилски в Драгановия миней (XIII в.): „Не носи ти паче единой ризи. спсѣ заповѣда оученикомъ. Ты же прѣвѣзиде заповѣди. раболѣнно ѿбнажѣ сѣ съ единой кожи.“ И. Иванов, Български старини из Македония... с. 363 и 365.

⁵⁷ Подробно — статията ми „Евтимий Търновски и агиографският цикъл за Петка Епиватска, „Аспирантски сборник“, 1977, кн. IV, св. I, В. Търново, с. 12. Терминът „антиестетизъм“ — С. В. Полякова.

ряк. Възвишеността на жанра и новото естетическо отношение към словото, характерно за основателя на Търновската книжовна школа, преоценяват и преодоляват границите на антиестетизма.

Към абстрактно-идеализиращите изобразителни насоки се включва и несамостоятелното значение на природната среда — Евтимий често не назовава дори мястото на действие — то е „показаната планина“, „пустинята“, „твърде високия камък“, „пещерата“ — това са условни обозначения, които свидетелствуват по функция и съдържание със съответните графични клейма в стенописните живописни цикли или икони. Пейзажът при Евтимий е сведен до метафористически съчетания (напр. за силата на пролетта и слънцето в увода за Петка). Лоното на планината или пустинята е мечта за аскета, но земната красота на пейзажа се отбягва в житията. Природата се разтваря в екстатичните възприятия на героя, тя е желаната върховна, „самотна“ обстановка и средство за доближаване до съзерцанието: „Поустыни безмлъвѣю мати, поустыни постѣ оучителница“ (Послание до мних Киприан)⁵⁸.

Най-сетне в подкрепа за изграждането на идеализираната личност-тип е дедуктивният подход към светителския образ.⁵⁹ Свое „разяснение“ на този метод дава Григорий Цамблак в „Похвално слово за Евтимий“: земният живот на праведника е сравнен с финикова палма, която расте еднаква, неизменна от корена до върха. Вложено е разбирането за статичността на човешкия характер, който според Цамблак и другите средновековни агиографи е доказателствен знак за святост: „Като праведник разцѣтя, сякаш финикова палма, защото само това дърво израства с еднаква дебелина от земята до върха и с времето в продължение на растежа си ни един клон в ширина не пуца.“⁶⁰

През близо десетгодишния си престой във Византия Евтимий Търновски задълбочава познанията си върху византийската и богослужерна литература,⁶¹ овладява тайните на ретори-

⁵⁸ Ем. Калужнячки, пос. съч., с. 226. За природата при Евтимий и учениците му вж. Д. Петканова-Тотева, Хилядолетна литература, С., 1974, с. 127. Поразителна е разликата при последователя на Търновската книжовна школа — Константин Костенечки. При него на природата е върната конкретността, макар и като географска среда, отделено й е специално място без участието на героя („Житие на деспот Стефан Лазаревич“).

⁵⁹ За художествената дедукция вж. Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, М. — Л., 1958, с. 115; Гунар Сване, Константин Костенечки и неговата биография за сръбския деспот Стефан Лазаревич. Доклад пред Международната конференция „Славянските култури и Балканите“, Варна, 1975.

⁶⁰ П. Русев, Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев, Похвално слово за Евтимий от Гр. Цамблак, С., 1971, с. 125—127.

⁶¹ П. Диневков, Евтимий Търновски, „История на българската литература“, I, С., БАН, 1963, с. 286.

ческото майсторство. Чрез съчиненията на Йосиф Ракендит, Михаил Псел и други теоретици⁶² бъдещият патриарх се докосва до откровенията на античните ритори.

Освен нормативните постановки за художествената реч, при изучаването на Евтимиевите съчинения е важно и ритуалното им предназначение. Агиографските творби са написани за лично произнасяне в църква.⁶³ Пълната им идейно-естетическа оценка трябва да обхване и тяхното функционално разположение по време на храмовия обред⁶⁴. Предметно-стенописният интериор, гласът на ритора, вокално-речитативната музика завладяват слушателя с празничност и загадъчност. Запалените лампади с тайнствената си светлина символизират стремлението нагоре, докато долу мирският свят тъне в сумрака на очакването да получи справедлива присъда, спасение и надежда за по-добър живот. Дематериализацията на обстановката се съчетава с подтекста на агиографията, който също заличава контурите на обикновения земен живот, подчертава неговата преходност и така приобщава слушателите към дидактичните напътствия на четеца.

Ключ за съкровените морално-идеологически цели на проповедника и писателя Евтимий Търновски ни дава подчертаното изречение от тълкуванията на Григорий Ниски за смисъла на музиката: „Ведь когда музыкант трогает струны плектром, он извлекает мелодию именно из разнообразия звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия, вообще не могло бы родиться. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинуюсь некоему стройному и ненарушиму ладу и само с собой согласуясь через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднимающего над чувственными ощущениями и слушающего напев небеса.“⁶⁵

От сходен зрителен ъгъл и Евтимий разглежда назначението на агиографията в „Похвално слово на Михаил Воин“.

„Тъмже оубо, егда повѣдаемъ житїа иже въ благочїсти скончавшїх сѧ славимъ прѣвѣ владыкѧ рабовѣ, похвалѣм же

⁶² По-подробно за византийската теория на красноречието вж. Д. Петканова-Тотева, Реторическата проза през средновековието. Родове, особености, обща характеристика, „Литературна мисъл“, 1974, 6.

⁶³ Срв. Цв. Вранска, Стилни похвати на патриарх Евтимий, „Сб. на БАН и изкуствата“, кн. XXXVII, 2, С., 1942, с. 113. Там вж. за двата начина на реторическо убеждение — диалектико-логическия и патетическия метод, които при Евтимий са в единство.

⁶⁴ За средновековните храмове като монументални комплекси вж. Г. К. Вагнер, Проблема жанров в древнерусском искусстве, М., 1974, с. 138.

⁶⁵ „Памятники византийской литературы IV—IX вв.“, М., 1968, с. 85. Евтимий е познавал литературната дейност на Гр. Ниски. Негови схващания той цитира в посланието си до Антим.

праведних ради свѣдѣлствъ, их же свѣѣмы, възвеселѣем же люди о слышани благых.⁶⁶

По разделението на красноречието, направено от Ракендит, сътворените от Евтимий жития са разновидност на тържествената публична реч.⁶⁷ Витийният стил, лирико-емоционалната обогатеност и усложненият езиков изказ в действителност ги превръща в пространни биографически енкомии⁶⁸.

Сближаването на житието с похвалното слово се обяснява с обстоятелството, че те съжителствуват в тематичната група на агиографията⁶⁹, с наличието на междужанрова „абсорбиционна способност“ — „сближаването на βίος с εὐκωριον и изобщо с ораторската проза, засилило се през иконоборческия период, е въведено от Симеон Метафраст и останалите „метафрасти“ в литературна норма, а през XIV—XV в. достига до крайност; риторично-поучителната линия на повествованието подчинява напълно условно-биографичната“⁷⁰.

В същност изравняването на двата жанра е естествена тенденция във византийската литература. Степените между тях се премахват още в самите надсловни: 1) βίος — делови характер на житието, 2) βίος καὶ πολιτεία — „украсено риторически“, и 3) ἱος εὐκωριατικός.⁷¹ Похвалното слово е повиш разред от житието по поетичност, риторичност и умозрителност — ценени качества през средновековието. Затова постепенно житието става неотделима част от високата литература (следметафрастовски период).⁷² Освен това известна е исихастичната любов към словото като едно от средствата за достигане до съзерцаването на чистата красота („таворската светлина“). Евтимий Търновски осъзнава и узаконява с трудовете си посочените литературно-естетически насоки. С тях непосредствено е свързана неговата правописна и литургическа реформа.

⁶⁶ Е. М. Калужняцки, пос. съч., с. 179.

⁶⁷ Вж. „Памятники византийской литературы IX—XIV вв.“, М., 1969, с. 341.

⁶⁸ Терминът е взет от „Памятники визант. литературы IV—IX вв.“, с. 242.

⁶⁹ Кр. Станчев, Търновската книжовна школа и развитието на агиографските жанрове. Доклад пред Втория международен симпозиум за Търновската книжовна школа, Велико Търново, 1976.

⁷⁰ К. Л. Иванова, Някои моменти..., с. 222. Срв.: Д. Петканова-Готева, Нови черти на похвалното слово през XI—XV в., Сб. „Търновска книжовна школа“, С., 1974; П. Русев, Стилистиката, поетиката..., с. 55, кол. 1.

⁷¹ Цит. по Хр. Лопарев, Византийские жития святых VIII—IX вков. „Византийский временник“, XVII, вып. 1—4, СПб, с. 16.

⁷² Срв. С. В. Полякова, Византийские легенды..., с. 266. Изравняването на двата жанра обяснява данните за „намаляването“ на житийната продуктивност. С. Полякова дава цифрата 9 за броя на житията през XIV в., но в нея трябва да се включат и похвалните слова-жития и може би малобройността ще бъде по-лесно изяснена.

Във външноформално отношение житиеписите на Евтихий следват тричастния традиционен образец: увод, изложение, заключение. В текста им се обединяват няколко структурно-стилови, „ансамблови нива:

- а) личен авторски текст — свързващо звено между отделните пластове;
- б) преработени места от предходни жития, пролози, служби, молитви за светците;
- в) цитати от каноническите книги — главно Псалтира, новозаветните сказания;
- г) откъси от догматични и полемични творения на византийски и български писатели или техни изводи;
- д) следи от образците на средновековната агиография — жития, похвални слова, химнопения;
- е) влияние на епистолографията и красноречието;
- ж) информации от летописно-исторически творби, документи от царските канцеларии.

Важно структурообразуващо звено в житията са молитвите — само в житието на Иван Рилски героят произнася три, чийто съдържателно-формален облик е близък до образците в Евангелието и литургиите.

Корените на култовата молитва „лежат в дълбоката древност. в наивната вяра на нашите предци в магическата сила на словото, с чиято помощ можело да се въздействува на свръхестествените сили“⁷³.

Изхождайки от патристичните традиции, Симеон Нови Богослов говори за три степенни вида на молитвата в зависимост от това, дали аскетът е в началото или в края на своето „съвършенство“. Исихазмът настойчиво разработва теорията за „умната“ (Исусова) молитва. Нейните магически цели са следните: според Гр. Синаит от призоваването на Исус, от сърдечната топлина на моленieto греховните помисли се прогонват, „**к**о **о**гн **а** палимы **б**бъгають“⁷⁴. Въздействието на молитвата се извежда от библейската сцена на битката между евреите и Амалик: „Когато Моисей издигаше ръката си, Израил надвиваше, а когато спущаше ръката си, Амалик надвиваше“ (Изм. 17, 11). След Симеон Нови Богослов и Синаит алегорически преосмисля епизода: „Не имый же дѣйства млтвы, инымъ образомъ побѣждаетъ тѣхъ, М^усею подража^а: воставш^ѣ бо и на небо простерш^ѣ р^ѣцѣ и очи.“⁷⁵ Апологетите на исихазма поддържат определенieto на Евагрий-Лествичник, като дефини-

⁷³ Карманный словарь..., с. 159. Първи определения за монашеската молитва оставят Евагрий Понтийски и Макарий Египетски. След това само се „синтезират“ техните възгледи: Jean Meyendorff, St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe, Paris, 1959, p. 2.

⁷⁴ Гр. Синаит, *В безмолвiи...*, гл. Д. „Добротолюбие“, 1, л. РКО.

⁷⁵ Пак там.

рат: „Молитва ест по качествѣ своем ѣ сопребываніе и соединеніе челоѡка съ бгомъ.“⁷⁶ И Григорий Синаит, и Калист цитират пасажа: „Глаголетъ бо Лѣствичникъ: „Исвымъ именемъ бІЙ ратники, нѣсть бо ни одинагѡ кръпчайша орѣжІа на нбси и земли.“⁷⁷ Това мнение побира напълно функционалното значение на молитвата с Евтимиевите жития: с молението към Исус Филотея „изгонва“ бесовското нападение: „И тако себе знаменавши знаменіемъ кръста напрасно вѣсъ на мѣчтанІа без вѣсти бышѡ“ (Жит. Фил., 86), по подобен фантастичен начин Ив. Рилски излекува бесноватия.

Молитвените форми в житиитеписите се пропагандират с намерението да се утвърди у средновековния човек идеята, че молението е оръжие за борба срещу личностни и социални беди, да се възпита у него революционна пасивност и убеждението за някаква „вечна“ установеност на феодалния свят. Молитвата е елемент на свръхестествената фантастика, с която религиозната култура внушава неспособността на човека да „преодолеть свою подчиненость неведомым силам, природным или общественным, внешним или находящимся в глубинах нашего внутреннего мира“⁷⁸. Диалектикоисторическият материализъм на Карл Маркс и Фридрих Енгелс доказват с научна обосновааност реакционните директиви на теологията и идеализма, които Евтимий Търновски не успява да надрасне. Но представата за него — безусловно надарения художник, ще бъде обеднена, ако не се признаят някои моменти, с които той обогатява или излиза извън традицията.

Борбите между исихазма и варлаамитството са породени от една изходна точка — стремежа да се преоценят и преосмислят ценностите на културата от миналото, за да бъдат в съответствие със съдбоносните проблеми, които решават балканските държави през XIV в. Залезът на езичеството поражда философията на Плотин — отчаян опит да се спре властта на християнството: хилядолетие след това Палама, Варлаам, Плитон и други философи стават изразители по различен начин на тревогата у културно-обществените среди за Византия, разпадаща се под османския меч.

Забележителна заслуга на Евтимий Търновски е, че той превръща в дело на българска почва (а оттук — в Сърбия, Румъния и Русия) критическото преосмисляне на ценностите в културата. В правописната, литургическа и жанрово-стили-

⁷⁶ Калист и Игнатий Ксантопулос, *W* безмолвІи и молитвѣ, гл. КО. „Добролюбие“, II. Срв. Еваргий: „La prière est une conversation de l'intellect avec Dieu.“ J. Meyendorff, St. Grégoire. . . , p. 19.

⁷⁷ Гр. Синаит, безмолвІи. . . Добролюбие, I, л. ПСИ. Срв. Калист и Игнатий. . . , гл. МО.

⁷⁸ А. Тэнасе, *Култура и религия. . .*, с. 38.

ческа реформа, в политическите му възгледи живее неговият идеал — да се обедини българското царство, да се спре идващата погибел на държавния кораб. Естествено друг е въпросът за класовата ограниченост на тези замисли.

Евтимий Търновски разширява традиционната агнографска форма. Летописните разкази излизат извън рамките на верския универсализъм. Те носят дъха на опиянението от величието на народностната история.⁷⁹ Авторският индивидуализъм⁸⁰ при него излиза извън сянката на възприетия от векове догмат за „скромността“ и „убогостта“ на писателя. При Евтимий и неговите ученици се повишава и осъзнава „филологическият“ интерес към словото⁸¹. Създава се школа с обновена литературна естетика. Според проф. П. Русев „търновските писатели „засилват“ съзнателно художествената страна на литературата. Те се стремят да „преодолеят“ човешката природа на словото като преграда в процеса на общуване с „великото“ и „вечното“. Поставят си за цел да убеждават не като въздействуват на разума, а посредством внушението, посредством художествената заразителност на своите произведения. Затова „украсяват“ всяка фраза, правят словото си образно-емоционално и действено. Съкращават до минимум фабулата, повествователните елементи и засилват лиризма, мелодичността, реториката. Избягват старателно делничната битова реч, обикновения израз, простотата на изложение. Търсят многозначното, неясното и като дума, и като израз и образ. За известното те пишат като за нещо неизвестно...“⁸²

Изнесените данни чертаят разгърнатата естетическа програма. Радетел за единен културен живот, Евтимий изравнява българската книжовност до най-високите образци от литературните традиции на православния Изток, създава творби с естетическите мерки на XIV в. Той е равностоен голям писател до рамото на съвременниците си — Калист, Григорий Палама, Филотей Кокинос и други. Въпреки уеднаквяващата нормативност на средновековната поетика в стила му се открояват черти на самобитност и индивидуалност.

След „златния век“ при Симеон старобългарската литература възпитава творец, който подготвя направления за реформи на културния живот в Русия, Сърбия, Влахия, Молдова. В тези страни процъфтява делото на Григорий Цамблак, Киприан, Константин Костенечки и други следовници на Евтимий Търновски.

⁷⁹ Срв. П. Динев, Търновската школа в развитието на българската литература, сб. „Търновска книжовна школа“, 1974; Д. Петканова-Тотева, Нови черти в похвалното слово...

⁸⁰ П. Динев, Търновската книжовна школа..., с. 22.

⁸¹ Д. С. Лихачов, Стилът на Търновската литературна школа, сп. „Език и литература“, 1976, кн. 5, с. 19.

⁸² П. Русев, Стилистиката, поетиката..., с. 55, кол. 2.

О ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ И СТИЛИСТИКО-КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПАХ ЕВФИМИЯ ТЫРНОВСКОГО

Димитр Кенанов

Резюме

Евфимий Тырновский — выдающийся реформатор культурного строительства в Болгарии последней четверти XIV века. Он воспринимает в качестве нормы Метафрастовый стиль в агиографии и обязывает тенденцию поднять житийный жанр в отношении стилистики и эстетики на более высшую степень — до высшей категории похвалы и литургической поэзии.

В исследовании рассматриваются вопросы о влиянии на Евфимия аскетико-догматических учений, об авторском отношении к слову, о функциях цитат канонических книг в художественном тексте, исследуется представление об идеальном литераторе Средневековья. Проблема о световой символике, категории о добре и прекрасном связывает дело Евфимия с неоплатоническими и патристическими идеями. В написанных тырновским писателем житиях отражаются поиски большинства жанров древнеболгарской и византийской литературы. Будучи радетелем об единой культурной и государственно-политической жизни, Евфимий Тырновский создает прочные творческие достижения, которые оказывают благотворное влияние на духовный прогресс южных славян, Румынии и России.

LITERARY-AESTHETICAL
AND STYLISTIC-STRUCTURAL PRINCIPLES
OF PATRIARCH EUTHIMIUS

Dimitur Kenanov

‘S u m m a r y’

Euthimius is an outstanding reformer of the Bulgarian cultural development during the last quarter of the 14th century. He accepts for his standard the Metaphrastic style in the hagiography and establishes the hierarchical tendency of the hagiographical genre in stylistics and aesthetics in a higher degree in the most perfect phase of the eulogy and lithurgical poetry.

The investigation considers the questions about the influence on Euthimius concerning the asceticism-dogmatic doctrine; the author's attitude towards the language; the function of the citations from the canonical books in the literary text and tries to find the notion about the ideal bookman during the Middle Ages.

The problem about the light symbolism; the categories of good and beautiful relate Euthimius's works with the neo-platonic and patristic ideas. And the hagiographical works of Euthimius reflect the search of most genres from the Old-Bulgarian and Byzantine literature.

Adhering to united cultural and state-political life, Euthimius contributes to creative achievements of permanent value which influence favourably on the spiritual progress of the South Slavs, Romania and Russia.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XV, кн. 1

Филологически факултет

1978—1979

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

Tome XV, livre 1

Faculté des Lettres

1978—1979

ЛОРИНА ТОДОРОВА

КОМПОЗИЦИОННИ И СТИЛОВИ
ОСОБЕНОСТИ В ПОСЛЕДНИТЕ НОВЕЛИ
НА МЕРИМЕ

LORINA TODOROVA

LES PARTICULARITES DE COMPOSITION
ET DE STYLE DANS LES DERNIERES
NOUVELLES DE MERIMEE

Велико Търново, 1980

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

В кариерата на новелиста Мериме може да се различат два неравни периода, отделени от двадесетгодишно мълчание. Първият период обхваща годините между 1829 и 1846: през това време той написва най-известните си новели (около двадесет). Вторият период обхваща няколко години (1866—1869) — последните години от живота на Мериме, — през които той написва три разказа: *Синята стая*, *Джуман*, *Локис*. Тези новели изглеждат доста странни в сравнение с тези от първия му период. Те имат твърде *формален* характер: в тях сюжетът е само претекст; целият им интерес се крие не в съдържанието, а в начина, по който то е предадено. Ето защо в тези новели психологичният анализ, както и социалната критика са отведени на заден план.

Именно поради тази причина последните новели на Мериме обикновено минават за слаби. Тази строга и категорична присъда, която се повтаря от различните критици вече в продължение на един век, се е почти напълно наложила.¹

Според нас подобно мнение е доста далеч от истината. Последните новели на Мериме развиват известни тенденции, заложили в първите му произведения: ето защо, вместо да се говори за „упадък“, по-точно би било да се види във въпросните разкази едно усъвършенствуване на изкуството на писателя. Не би било преувеличено да се каже, че онова, което е най-оригинално, най-специфично за Мериме, се намира в чист вид именно в последните му три новели. Ако критиката не е успяла да долови досега това, то е, защото тя винаги е разглеждала Мериме по отношение на някакъв еталон, например Стендал или Балзак; а при подобно сравнение специфичните особености на Мериме се оказват неизбежно като някакви отклонения от нормата.

В настоящото изследване ще се опитаме да анализираме без каквито и да било предразсъдъци последните новели на Мериме. Единствените сравнения, които ще си позволим да направим, ще бъдат с новелите от първия период на творчеството на Мериме.

¹ Вж. P. Trahard, *La jeunesse de Prosper Mérimée*, 2 vol., Paris, 1925; P. Trahard, *La vieillesse de Prosper Mérimée*, Paris, 1929; R. Baschet, *Mérimée*, Paris, 1958.

1. СИНЯТА СТАЯ

А. Заглавието на разказа

Както в много други новели на Мериме, и тук заглавието няма пряка връзка със съдържанието. Последното може да се разглежда като контекстуална метонимия: синята стая е мястото на действието в разказа; следователно в дадения конкретен случай заглавието би могло да означава по метонимичен път самото действие в разказа. Но тъй като действието тук се свежда до страха на главния герой, то заглавието става контекстуална метонимия на този страх.² Естествено тази метонимична интерпретация на заглавието е възможна само след прочитане на произведението и е валидна само за новелата на Мериме.

Механизмът на контекстуалната метонимия се среща често у Мериме: достатъчно е да назовем няколко заглавия на новели от първия му период (Етруската ваза, Играта на табла, Превземането на редута, Илската Венера, Душите от чистилицето и пр.), за да се убедим, че става дума за едно характерно за творчеството му явление. Но за разлика от първите му новели в заглавието на *Синята стая* авторът установява един много по-тесен контакт между похвата на контекстуалната метонимия, за който загатва заглавието, и дълбокото съдържание на произведението. На тази нова мотивировка на контекстуалната метонимия ще се спрем по-нататък (в раздел Г).

Б) Ексцентричност на композицията

От всички произведения на Мериме тук се проявява в най-чист вид принципът на ексцентричността на композицията на сюжета. (Ексцентрично е построението на сюжет, съставен от автономни фрагменти, при монтажа на които центърът на тежестта постоянно се измества: ексцентричността е частен случай на нарушението на единството на сюжета). Тази особеност на *Синята стая*, която е в същност присъща на повечето новели на Мериме, се проявява тук твърде ярко, тъй като на пръв поглед сюжетът на тази новела изглежда напълно свързан и целенасочен.

Разказът започва с една загадка: един младеж и една девойка се срещат на гарата. *Кои са те? Къде отиват? С каква цел?* — от такъв вид са въпросите, които спонтанно изникват

² За разлика от обикновената метонимия, която е валидна за всички случаи (напр. „бацина страха“ означава „башин дом“ преди и извън какъвто и да било конкретен контекст), то контекстуалната метонимия е валидна само за един-единствен текст.

в съзнанието на читателя. В традиционните произведения началото обикновено се осъществява в обратен ред, т. е. писателят отначало представя своите герои (как се казват, какви са, какво желаят и т. н.), а след това разказва какво те правят. Ясно е, че този ред на изложение е, най-общо казано, характерен за балзаковския тип повествование; Мериме, напротив, започва *Синята стая* с въвеждането на една загадка „Кои са този младеж и тази девойка?“

При това положение читателят очаква, че сюжетът на новелата ще се съсредоточи върху разрешаването на тази загадка; но това е само центърът на първия фрагмент от разказа и нищо повече. Още на третата страница от началото тази загадка е разрешена: отначало разговорът между младите разкрива достатъчно ясно кои са те и какво възнамеряват; а по-нататък самият писател обяснява иронично: „Едва ли ще изненадам читателя, ако му съобщя, че това бяха двама влюбени в пълния смисъл на думата и че за съжаление те не бяха женени, и че съществуваха причини, които не им разрешаваха да се оженят.“³

Едва ликвидирал тази първа загадка, писателят въвежда вече друга — Англичанинът: кой е той, къде отива, с каква цел и т. н. Тази втора загадка представлява втори център в новелата. Този втори център няма да получи разрешение до края на новелата: читателят може само да прави предположения относно англичанина и неговия племенник. С други думи, тази втора сюжетна нишка увисва във въздуха.

Пътниците, т. е. двамата влюбени, англичанинът и неговият племенник, се настаняват в хотела. Но щастието на влюбените е помрачено за известно време от шума на съседите — пируващи офицери. Това усложнение заема 2—3 страници и представлява едно отклонение от линията на повествованието. Когато съседите най-сетне затихват и нищо вече не пречи на щастието на влюбените, Мериме отбелязва иронично:

„Ненавиждам излишните подробности и впрочем не се чувствавам длъжен да кажа на читателя всичко онова, което той може и сам лесно да си представи, нито пък да разкажа по часове и по минути всичко, което се случи в хотела на град Н.“⁴

От другата съседна стая, където е отседнал англичанинът, внезапно се чува странен шум и след малко някаква тъмна течност се разлива под междинната врата, която разделя двете стаи. Каква е тази течност? Какво се е случило в стаята на англичанина? — За четвърти път центърът на повествованието се измества. Леон, младият влюбен, не е по природа любопитен; но на него му се струва, че въпросната течност е кръв —

³ Mérimée, Nouvelles complètes, t. II; Paris, Le livre de poche, 1965.

⁴ Пак там, с. 218—219.

кръвта на англичанина, който вероятно в този момент е бил нападнат и убит. Леон е ужасен при тази мисъл, тъй като в такъв случай той и неговата любовница ще бъдат призвани като свидетели в полицията и тяхното инкогнито ще се разкрие: това би компрометирало неговата любовница. Ето защо той не е просто външен наблюдател на предполагаемото престъпление: макар че не е замесен в него, Леон има свои съображения да желае престъплението да остане неразкрито. Именно поради тези причини двамата влюбени решават да напуснат хотела рано сутринта, преди още да е разкрито престъплението.

А ето и разврзката на този последен център на повествованието в разказа: англичанинът, мъртво пиян, счупил неволно една бутилка вино, което се разляло по пода и което се е сторило на Леон като локва от кръв.

И така действието в новелата не се развива от дадена завръзка към нейната разврзка. У Мериме самият център на действието е подвижен: тук не се развива действието, а се измества неговият център. Ако традиционната структура на повествованието може да се представи по следния начин:

ЗАВРЪЗКА	→	РАЗВРЪЗКА
начална статична точка	подвижни точки — моменти, образувачи последователността на действието		крайна статична точка

то структурата на новелата на Мериме е ексцентрична и тя би изглеждала така:

1	2	3
завръзка	завръзка	завръзка
+	+	+
.....→→
разврзка	разврзка	разврзка

Естествено е, че отделните фрагменти на такъв разказ ще бъдат несъразмерни едни спрямо други. Например спрямо останалите епизоди сцената с пируващите офицери е само едно нарушение на функционалността на разказа: тя само забавя действието. А спрямо разврзката на последната загадка (т. е. предполагаемото убийство на англичанина) всичко останало не е нищо друго освен едно разтягане и забавяне на действието, което сякаш в края се ускорява. Нека отбележим, че такова ускоряване на действието в края е изобщо характерно за новелите на Мериме: то е следствие от ексцентричната им композиция.

В. Въпросът за разказвача

Независимо от факта, че разказът се води в трето лице и че формално разказвач е самият писател, в *Синята стая* има

и скрит (вътрешен) повествовател: това е Леон, през погледа и съзнанието на когото са разказани всичките събития. Първият епизод в разказа има за цел да го въведе: в началото Леон е показан „отвън“; впоследствие благодарение на изместването на центъра на тежестта в новелата Леон преминава от състояние на *обект* на загадката в ранг на познаващ *субект*. От този момент нататък (т. е. от втория епизод) обект на загадката ще бъдат другите — англичанинът, съседите, шумовете и локвата от тъмна течност.

Тази новела представлява в чист вид един много характерен за Мериме случай — разказ с почти отсъстващ реален сюжет: цялата интрига (и особено последният епизод) се оказва плод на въображението на Леон. Както в „Уличката на госпожа Лукреция“ (последната новела от първия период на творчеството на новелиста Мериме), реалният сюжет е начертан само в „поантие“; а празнотите между отделните факти (напримен враждата между англичанина и племенника му; странныят шум и тъмната течност под вратата) се запълват от въображението — което е абсолютно субективно! — на героя-повествовател. Иначе казано, сюжетът на разказа има следния вид:

О О О О О

(О=реален факт;=субективна интерпретация)

Но за разлика от „Уличката на госпожа Лукреция“ или „Венера Илска“, където е невъзможно тези празноти да се запълнят с рационално обяснение, тук обясненията, които въображението на Леон намира, са напълно правдоподобни и рационални (например че англичанинът е убит от своя племенник). И така героят-повествовател, а след него и читателят установяват една хипотетична връзка между суровите факти; но тази връзка се оказва погрешна: чия е грешката за това? Безспорно за това е виновен самият читател, който се оказва твърде доверчив; но също така и авторът, който е мистифицирал читателите си, насочвайки ги на погрешна диря.

От казаното се вижда, че в този разказ действието се оказва просто една илюзия, едно построение на въображението. В същност обективно нищо не се е случило: двама влюбени прекарват нощта в един провинциален хотел; техни съседни по стая са една шумна офицерска компания и един пиян англичанин, който разлива бутилка вино на пода. Но от субективно гледище в разказа се случват ужасни неща: едно убийство, макар и въображаемо. Защо е така?

Познаващият субект опознава обективния свят посредством възприятия, които са непълни и фрагментарни. Но не всяко възприятие става *тема* (в смисъла, който функционалното езиковедие придава на този термин), тъй като познаващият субект не спира вниманието си на всичко, което възприема. Ако

обаче някое възприятие стане тема, то той очаква някакво продължение на тази тема, т. е. той очаква появяването на *рема* (пак в смисъла, който функционалното езикознание придава на този термин). По такъв начин познаващият субект се стреми да свърже възприятието-тема, което му е направило впечатление, със следващите възприятия, които се оказват естествено в позиция на рема. Разбира се, възможно е между темата и формалната рема да няма по същество никаква връзка; и все пак познаващият субект ще се стреми да установи на всяка цена такава връзка, извършвайки известната логическа грешка „след това следователно поради това“⁵. Именно този психологически механизъм на познанието, тази субективна потребност от свързаност на фактите са показани в разказа на Мериме. Наистина Леон (а с него и читателят) отделя много внимание на някои детайли, като например враждата между англичанина и неговия племенник, усилията на англичанина да държи чантата си по-далеч от племенника, бандитската физиономия на последния и т. н. Тези подробности се натрапват в съзнанието на Леон и образуват нещо като тема: оттук и очакването, потребността да ги свърже със следващите събития. И когато Леон чува странния шум, идващ от стаята на англичанина, и вижда локвичката от тъмна течност под вратата, той поставя естествено тези дребни факти в позиция на рема спрямо предидущите факти и установява веднага функционална зависимост (в дадения случай: причинна зависимост) между тема и рема:

„Внезапно (в процепа между вратата и пода) ... се появи нещо възчерно, плоско, приличащо на острие на нож, защото ръбът му, върху който падаше светлината на свещта, представляваше тънка, много блестяща линия. Това нещо се движеше бавно към една малка пантофка, небрежно захвърлена недалеч от вратата. Дали това не беше някакво насекомо, например стоножка?... Не, не беше насекомо. Нещото нямаше определена форма... Две или три кафяви разклонения, всяко от които имаше свой отблясък от светлина по ръба си, проникнаха в стаята. Тяхното движение се ускорява поради наклона на паркета... Те напредват бързо, те докосват вече пантофката. Няма повече място за съмнения! Това е някаква течност, чийто цвят се виждаше сега ясно при светлината на свещта, беше кръв!“⁶

Както се вижда, Леон е решил предварително, че въпросното „възчерно нещо“ има връзка с враждата между англичанина и неговия племенник: той вижда отначало някакво острие

⁵ R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, Communication N 8, p. 10.

⁶ Цит. същ., с. 209.

от нож, после дия кръв и това му стига, за да заключи, че е станало убийство. Краят на новелата сиеа загадката: цялата интрига, предположена от Леон, се оказва илюзия, субективно видение, кошмар.

Г. Сценичност на новелата

Тази новела е забележителна между другото със своя сценичен и кинематографичен характер. Впрочем кинематографичността (т. е. представянето на фактите „отвън“) не е нещо ново в творчеството на Мериме, но тук тази черта се проявява особено ярко. Например:

„Един младеж се разхождаше неспокоен във вестибюла на една гара. Той носеше сини очила и въпреки че не беше хремав, непрестанно поднасяше кърпичката си пред носа си. В лявата си ръка държеше малка черна чанта, която съдържаше, както впоследствие узнах, един копринен халат и един турски панталон.“⁷

Примерите от този вид са многобройни: представянето на англичанина, описанието на течността, която прониква под вратата, и т. н. Мериме изглежда така запознат с похватите на киното, сякаш ги е открил преди съществуването на последното. Текстът на новелата „Синята стая“ напомня на кинематографичен сценарий; в него особено ясно се забелязва например смяната на ритъма, който е ту забавен, ту ускорен. Ето един пример на ускоряване на „кадрите“:

„Ненужно е да разказвам за ужаса, причинен от това съобщение, за сълзите, които последваха, за безумните предложения, които бяха изказани, за това, колко пъти двамата нещастни влюбени се хвърляха в обятията си, казвайки си: „Прости ми! Прости ми!“

Тази бърза смяна на картини съответствува на психологическото състояние на героите, на тяхното безпокойство. Обратно, в следващия пример ритъмът е забавен и образува контраст по отношение на нетърпението на двамата влюбени, които желаят час по-скоро да напуснат хотела. Ето защо разговорчивостта на хотелера, който няма причини да бърза, им се струва цяло мъчение:

„Например вашият съсед от другата страна, продължи хотелерът, сигурно не ви е пречил. Той съвсем не е шумен. Обзалагам се, че още спи като младенец.

Леон се облегна силно на тезгяха, за да не падне, а младата жена, която беше пожелала да го последва, се вкопчи в ръката му и придръпна воала пред очите си.

— Той е истински лорд, продължи хотелерът безмилост-

⁷ Цит. съч., с. 224.

но. Той винаги иска от най-хубавите неща. А! Той е порядъчен човек. Но не всички англичани са такива като него.“⁸

Новелата е не само кинематографична в тесния смисъл на думата: тя е изобщо твърде сценична. Наистина действието в нея се поддава на поставяне на сцена. Също както в театъра, действието се разполага около един предимно неподвижен декор, в който се появяват последователно персонажите. Например може да се раздели новелата на сцени, и то без да се променя в нея почти нищо:

Сцена първа: Холът на гарата (Леон, после идва неговата приятелка).

Сцена втора: Купето на вагона (същите, после англичанинът).

Сцена трета: Гарата на гр. Н. (горните, после племенникът).

Сцена четвърта: В центъра — синята стая, осветена: вляво и вдясно полуосветени стаите на офицерите и на англичанина; в дъното на сцената врата, от която се излиза в коридора. (Леон и приятелката му; гласовете на офицерите и на англичанина).

Сцена пета: Холът на хотела (Леон и приятелката му, хотелиерът и слугинята).

Както се вижда, четвъртата сцена е най-важната. Би било уместно тя да се постави със симултанен декор, т. е. да се представи едновременно и синята стая, и съседните две стаи: такава постановка позволява да се направи осезаемо преместването на центъра на тежестта вътре в самата сцена. Това може да се постигне например с помощта на осветлението: осветена е синята стая, а съседните стаи са в полумрак; светлината може да се премести към стаята на офицерите едва когато стават много шумни, както е например в следния пасаж:

„След това един басов глас, който доминираше над другите, запита що за жена беше тяхната съседка. Настана мълчание. Хотелиерът отговори:

— Бога ми, господа, не зная какво да ви кажа. Тя е много мила и много стеснителна; Мари-Жан казва, че имала халка на пръста. Възможно е да е младоженка, която идва тук, за да завърши сватбеното празненство; понякога идват и такива.

— Младоженка? — извикаха в хор четридесет души — трябва да дойде да се чукне с нас! Ние ще прием за нейно здраве и ще научим съпруга ѝ в какво се състоят съпругеските задължения!“⁹

⁸ Цит. съч., с. 225.

⁹ Цит. съч., с. 217.

Д. Сюжетът-претекст

Както вече беше отбелязано, последните новели на Мериме са срещнали едно пълно неразбиране от страна на публиката. И досега все още критици и читатели виждат в „Синята стая“ само един банален, плосък анекдот без каквато и да било морална, философска или естетическа стойност.

Подобно неразбиране свидетелствува просто за това, че читатели и критици не са достатъчно внимателно чели Мериме, и то не само последните, но и първите му новели. Наистина у Мериме сюжетът е само претекст, който позволява на писателя да постави непряко съвсем други въпроси: никога не трябва да се разбира сюжетът много близко до буквалното му съдържание. Този непряк, аналогичен характер на сюжета у Мериме се подчертава и от заглавията на неговите новели, които са, както вече беше казано, контекстови метонимии. Например Сен-Клер не схваща етруската ваза като предмет, като някакво украшение; за него това е символ на предполагаемата измяна на неговата възлюблена: в новелата не става дума за украшения, а за любовта на Сен-Клер към госпожа дьо Курси. Сюжетите на Мериме имат в това отношение пълна аналогия със заглавията: и сюжетите, както и заглавията, имат за цел да кажат не това, което непосредствено казват. Например „Превземането на редута“ е разказ за една битка, но това е само на пръв поглед: в действителност този разказ е само претекст за разказвача да говори за себе си, а не за битката.

Този „претекстов“ характер на сюжета у Мериме достига връхната си точка в последните му новели и особено в „Синята стая“. Ето защо тук не е важен самият сюжет, неговото съдържание, което е наистина банално, важен е начинът, по който този сюжет е разработен, оригиналността на стила на писателя.

Биографите на Мериме твърдят, че този разказ бил написан специално по поръчка на императрица Евгения; и че целта на Мериме била да развлече императрицата и нейния двор, и че за да забавлява тази публика, писателят се бил спуснал до нейния пошъл вкус.¹⁰ Според нас въпросът е доста по-сложен. Вместо да забавлява публиката — както това изглежда на пръв поглед, — в тази си новела Мериме по-скоро сам се забавлява за сметка на същата тази публика. Впрочем този вкус към мистифициране на читателя не е нов у Мериме: нека си припомним ранните му произведения, напр., „Гусла“ и „Театърът на Клара Газул“. Наистина да се допусне сериозно, че авторът на „Театърът на Клара Газул“ може да стане „шут на Нейно Императорско Величество“ е проява на късогледство.

¹⁰ Cf. R. Baschet, Mérimée, Paris, 1958.

И така Мериме разглобява и показва механизма на функционалността в разказа, механизъм, който осигурява единството, свързаността и интереса в разказа. Мериме се стреми да покаже изкуствеността на този механизъм и да развенчае самото „изкуство“ на разказвача: писателят възбужда отначало любопитството и очакването на читателя, след което ги оставя неудовлетворени; той си играе с отношението *тема — рема* именно с цел да накара умния читател да поразмисли — не, разбира се, върху приключенията на Леон, а върху механизма на разказа изобщо, — а повърхностния — да доведе до пълно смайване. Нека си припомним тайствеността, с която Мериме обвива в началото Леон (пасажът от с. 209, цитиран по-горе): загадката, така обещаваща, довежда до една най-банална ситуация и читателят остава изигран. По такъв начин, като прави от сюжета само един претекст за размисъл върху механизма на повествованието, т. е. върху теорията на разказа, Мериме се нарежда сред далечните предшественици на съвременната литература (в частност на антиромана), която според Р. Барт била размишление върху същността на литературата.¹¹

Така или иначе, ясно е, че сюжетът-претекст представлява една нова концепция за повествователното действие, до която Мериме достига съзнателно едва в последните си новели: това схващане за сюжета позволява на писателя да отиде отвъд собствения интерес на повествователното действие и да повдигне пред читателя проблеми от друг характер. В традиционните повествователни произведения (напр. в балзаковските романи) интересът на произведението се съсредоточава вътре в повествователното действие, т. е. в отношенията на приятелство или вражда между персонажите.

Но според съветския изследовател В. Айхенбаум този вид повествование не е единственият възможен. Разглеждайки Гогол, Айхенбаум показва, че е възможно също така да се съсредоточи интересът на текста и върху отношението на повествователя спрямо персонажите. В този случай интересът на произведението излиза извън пределите на сюжета и се пренася върху самия начин на повествование, т. е. върху *сказа*.¹²

Сказът представлява революция в повествователното изкуство. Мериме е единственият представител на френската литература от първата половина на XIX в., който практикува този начин на повествование, и то по твърде оригинален начин. Именно в последните си новели Мериме довежда изкуството на сказа до съвършенство.

Все пак у Мериме сказът е доста по-различен от сказа у Гогол. Последният се смее над своите собствени персонажи,

¹¹ R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1963.

¹² Б. Айхенбаум, *О прозе*, Л., 1969, с. 306—327.

докато Мериме се смее в крайна сметка над самия читател. Ако гоголевският сказ е „нетранзитивен“ (тъй като отношението на повествователя достига до персонажите, т. е. до произведението, до сюжета), то сказът у Мериме е „транзитивен“ (защото разказвачът се смее не толкова на персонажите си, колкото на читателя).

И така оригиналността на „Синята стая“ не е в самия сюжет, а в превръщането му в претекст за нещо друго, т. е. в появата на сказ.

2. ДЖУМАН

А. Ексцентричност на композицията

Този разказ повече, отколкото който и да е друг, разкрива ясно и недвусмислено тайните на композицията на новелите на Мериме. „Джуман“ не е нищо друго освен една поредица от картини, несвързани помежду си: разказът представлява сбор от фрагменти, почти независими един от друг и свързани единствено от общността на главния герой. Може да се разграничат следните части в разказа:

1) Връщане на войниците от една експедиция и приготовления за нова експедиция.

2) Представление и вечеря. Първо появяване на Джуман.

3) Сънят:

а) боят срещу Сиди-Лала;

б) неуспешното удавяне;

в) представлението в пещерата; второ появяване на Джуман;

г) срещата в подземния будоар.

4) Пробуждането.

В този разказ не е възможно да се каже къде е центърът на интереса: текстът се състои от 5 страници разказ на реални събития и от 5 страници разказ на един кошмар. Разказът на реалните събития има 4 центъра (А, Б, В, Г); точно толкова са и центровете на разказа на съня (а, б, в, г). И така темите се изместват без всякакви преходи, свършено хаотично; и най-интересното в случая е, че разказът представлява една поредица от теми без реми, от завръзки без развързки. Никой от реалните или сънувани епизоди не е рема на предхождащите го; напротив, всяко ново събитие представлява ново начало, което обаче не получава продължение. С една дума, композицията на разказа е абсолютно фрагментарна, ексцентрична, отричаща всякаква функционалност между частите.

Б. Импресионизъм

Както и в „Уличката на госпожа Лукреция“, това натрупване на сцени без логическа връзка помежду им довежда до създаването на една ирационална атмосфера. Тази фантастична, кошмарна атмосфера започва постепенно да действа и на читателя; впрочем тя постепенно нараства. Така в разглеждания разказ тази атмосфера се заражда в епизода (Б) и достига своята връхна точка в епизода (Д); тя е резултат на субективността на повествованието. Тъй като за повествователя (който е и главният герой) събитията изглеждат нерационални, то субективно възприеманата кошмарна атмосфера се предава и на читателя.

Друга много важна особеност на този разказ се състои в това, че разликата между обективните (реалните) и субективните (сънуваните) събития се заличава. Ето например края на повествованието за един реален факт и началото на съня:

„Мястото беше прекрасно за отбрана и нашият ескадрон би бил напълно достатъчен да спре и задържи една значителна войска част. От другата страна на рекичката — пълно спокойствие.

След доста дълго чакане ние дочухме тропота от копитата на галопиращ кон и след малко се появи един арабин, възседнал превъзходен кон, който се приближаваше към нас. По сламената му шапка, украсена с шраусови пера, и по бродираното му седло, от което висеше една джебира, украсена с корали и златни цветчета, се познаваше, че е началник; нашият водач ни каза, че това е самият Сиди-Лала.“¹³

Първият абзац от този пасаж представлява разказ за реални неща; втората половина на пасажа представлява началото на разказа на съня. Както се вижда, нищо в текста не показва преминаването от реалността към нереалността. Реалната действителност губи сякаш своята обективност: на преден план в разказа се намира не обективното съществуване на предметите, а субективните импресии, които те пораждат у повествователя-персонаж. Мериме не описва формата на предметите, а субективните възприятия, които те пораждат: ето защо независимо от визуалния характер на неговите описания те си остават доста неясни и неточни. В „Джуман“ предметите често са само петна от светлина и сянка, контрасти от цветове и звукови усещания. Например:

„Без да се усетим, ние бяхме дошли до ръба на една пропаст, а устремът ни беше голям... Докато бях във въздуха — мисълта тече бързо, — аз си помислих, че тялото на арабина ще омекоти моето падане. Видях ясно под мен един бял бур-

¹³ Цит. съч., с. 312.

нус и голямото червено петно: там падах на краката или на главата си.¹⁴

„Тогава забелязах отвора на един кладенец, чиято вода беше на по-малко от метър от ръба. Вода ли казах? Не зная каква ужасна течност беше това, покрита с тънка корица, имаща всички цветове на дъгата, прекъсната и напукана на места и позволяваща да се види някаква черна и противна тиня. . . Изведнъж някакви големи вълни от синкава тиня се издигнаха от кладенеца и оттам излезе огромната глава на една змия, на цвят синьосивкава, с фосфоресциращи очи.“¹⁵

„Внезапно една от галериите под мен се озари от ярка светлина. Видях голям брой факли, които сякаш излизаха от недра на скалата, за да образуват една огромна процесия. Едновременно с това се разнасяше едно монотонно пеене, подобно на арабска молитва.“¹⁶

И така подобно на художник-импресионист Мериме остава да работи въображението на читателя. Мериме дава на читателя само няколко пункта: последният трябва сам да отгатне останалото и често пъти по доста свободен начин. Това впечатление на неточност увеличава още повече атмосферата на нереалност, която е характерна за този разказ.

В. Агностицизмът на Мериме

Както вече беше казано, в новелата почти липсва граница между сън и действителност. Наистина, ако външният, обективният свят съществува само чрез и благодарение на усещанията, които са субективни — а такава, изглежда, че е философското кредо на Мериме, — то не е възможно да се каже, кое усещане има реален източник и кое е продукт на въображението на самия познаващ субект. Иначе казано, реалността на съня би била еднаква с реалността в действителност и следователно критерият за истинността се губи — точно това и става в „Джуман“.

Естествено агностицизмът на Мериме не е нещо ново; но докато в новелите си от първия период („Двойната грешка“, „Арсен Гийо“, „Абатът Обен“ и др.) Мериме е скептичен по отношение на възможността да се опознае вътрешният психологически мир на човека, но не поставя под съмнение познаваемостта на външните, осезаемите факти, откъдето и неговият бехевиоризъм, характеризиращ някои страни от стила на първите му новели, „Джуман“ представлява едно произведение, което свидетелства за задълбочаването на неговия агности-

¹⁴ Цит. съч., с. 313.

¹⁵ Цит. съч., с. 316.

¹⁶ Цит. съч., с. 315.

цизм: неразличаването между сън и действителност подсказва невъзможност да се опознае не само вътрешният, но и външният свят.

3. ЛОКИС

Сюжетът на тази новела, която е най-значителната измежду последните му произведения, има известно сходство със сюжета на „Илската Венера“. Разказвачът, който е известен учен-филолог, отсяда за няколко дни в замъка на литовския граф Мишел Шемьот с цел да опознае местния фолклор. Странни слухове се носят за графа — казват, че бил получовек, полумечка, — но разказвачът не им обръща внимание. Все пак още първата нощ на своето пребиваване у графа, разказвачът го вижда през прозореца как се катери по дърветата в парка. На следващия ден разказвачът и графът беседват върху фолклора; от разговора става ясно между другото, че графът е влюбен в една млада дворянка, Юлка, която живее в съседното имение. Те тръгват на гости у Юлка, но се заблуждават в гората и срещат една стара магьосница; когато все пак пристигат в имението, настроението на графа пада, тъй като Юлка му се присмива. Но разговорът случайно засяга живота на гаучосите, които пиели прясна кръв от конете си: този обичай прави силно впечатление на графа. Известно време след това разказвачът присъствува на сватбата на графа с Юлка. На следващата сутрин Юлка е намерена мъртва в стаята си, с прегризано гърло и обляна в кръв; а графът е безследно изчезнал.

А. Ексцентричност на композицията

Новелата се състои от множество, почти автономни фрагменти, имащи отношение към загадката около личността на графа, към филологическите изследвания на разказвача, към личността на Юлка. В началото на разказа читателят се надява да чуе историята на графа, но получава накрая историята за смъртта на Юлка.

Както в „Джуман“, и тук действието е твърде фрагментарно и съдържа много теми, които се прекъсват, без да получат продължение; впрочем и самият разказ се прекъсва накрая (също както например в „Играта на табла“ или в „Арсен Гийо“). На много места може да се говори за прекъсване на функционалността в разказа, например епизода със старата магьосница — епизод, съвсем ненужен за развитието на интригата (с. 254—258); също такива са и разказът на доктора за битката при Севастопол (с. 238), играта с меда (с. 266), плес-

ницата, която Юлка получава от леля си (с. 283)¹⁷ и много други.

Читателят получава впечатлението, че Мериме натрупва ненужни епизоди, за да забави действието; и, един път достигнал до края, той ускорява темпото на разказа: една единствена страница съдържа развързката на тази новела от 64 страници.

Б. Вертикална функционалност на разказа

Мериме разказва действителността частично и фрагментарно: връзките между разказаните факти трябва да бъдат възстановени от самия читател. По такъв начин текстът подсказва въпроси, но не дава отговори; например: на баща си ли е син графът, или на мечката, която отнесла майка му по време на един лов? Той ли е убиецът на Юлка? Както се вижда, и завръзката, и развързката са във висша степен хипотетични, като разказвачът не се наема да предлага каквито и да било хипотези. Той съобщава частични сурови факти, които не дават никакво сигурно знание, а само разрушават увереността в знанието: разказвачът оставя на читателя грижата сам да свърже тези факти, както желае, и да създаде интригата според собственото си въображение. Например читателят е склонен да заключи, че графът е човек-мечка и че той е прегризал гърлото на жена си;¹⁸ но това не е казано никъде в текста. Да се твърди такова нещо значи да се интерпретират фактите и да се измисли една интрига на основата на тези факти. Тази интрига би била правдоподобна, както историята с убийството на англичанина, предположено от Леон в „Синята стая“, но все пак тя си остава хипотетична.

В тази новела Мериме довежда до съвършенство изкуството на инсинуацията: една черта, която може да се счита за основна в неговия стил. В какво се състои тази черта?

Мериме нарушава функционалността в тесен смисъл¹⁹ (т. е. функционалността на интригата), но едновременно с това развива *вертикалната* функционалност на епизодите, които се оказват наситени с „показатели“, т. е. бидейки ненужни за раз-

¹⁷ Посочените страници са по цитираното издание на повелите на Мериме.

¹⁸ Всички изследователи на Мериме интерпретират така новелата; в същност и Мериме така резюмира за Тургенев съдържанието на новелата. Но никой критик не е помислил за това, че главната грижа на Мериме е била да направи първоначалната фабула максимално неясна: текстът позволява, но не формулира интригата-хипотеза.

¹⁹ R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits. Барт различава между *функции* (чиито корелати са хоризонтални, т. е. синтагматични) и *показатели* (чиито корелати са вертикални, т. е. парадигматични).

витието на повествователното действие, тези епизоди съдържат много информация, позволяваща да се охарактеризират персонажите. Нека вземем един пример за илюстрация на „вертикалния“ характер на функционалността в този разказ.

1. Епиграфът: „Мишел и локис (мечката), лика-прилика.“

2. Историята на произхода на графа: по време на един лов майка му била отвлечена от една мечка; лекарите, които я лекували от раните, установили, че е бременна; „девет месеца след това (тя) ражда едно здраво момченце“ (с. 236); но тя полудява, а момченцето (т. е. графът) е много нервно (с. 235—236).

3. Разказвачът вижда през прозореца си как графът се катери по дърветата в двора (с. 240—241).

4. Графът вдъхва страх на животните (с. 251).

5. Магьосницата съветва графа да отиде в гората, за да бъде избран за цар на животните (с. 256—257).

6. Графът танцува като мечка (с. 262).

7. Графът е поразен от разказа за хората, които пият кръв от животните (с. 264—265).

8. Графът спи неспокойно: той хапе възглавницата си и ръмжи в съня си (с. 270—271).

9. В деня на сватбата старата луда графиня вижда в лицето на сина си мечка (с. 283).

10. На следващия ден младоженката е намерена с прегризано гърло, а графът е изчезнал (с. 283).²⁰

И така, всички тези епизоди, които не придвижват действието напред, имат едно и също значение: че графът е мечка. По такъв начин разказът се оказва серия от фрагменти, имащи „вертикално“ значение:

Графът
е мечка

Графът
е мечка

Графът
е мечка

1

2

3

..... →
4 5 6 7 8 9 10

Именно този „вертикален“ характер на текста е в основата на статизма на интригата: разказаните епизоди не са етапи от развитието на някакво *действие*, развиващо се във времето, а илюстрации на един начин на *съществуване*.

В. Идеите в разказа

В „Локис“ Мериме се прощава с позитивизма. В пърните си новели писателят е скептичен по отношение на знанието, което не е непосредствено наблюдаемо, откъдето и вкусът му

²⁰ Вж. цит. съч.

към бехевиористичния стил. Но в последните новели той изоставя и тази си вяра в точното знание. Ето защо в „Локис“ той поставя на преден план двама учени — професора (разказвача) и доктора. „Локис“ не е разказ за графа, както може да изглежда: историята на графа дава нещо като анекдотичен претекст за философския план на новелата; последният се състои от мислите, които докторът и професорът си разменят по повод на анекдотичния план.

Ето защо „Локис“ прилича много на „Венера Илска“: и тук разказвачът е персонаж; но за разлика от въпросния разказ тук неговата функция е друга. В „Локис“ разказвачът не се меси в действието, той остава докрай настрана (докато във „Венера Илска“ разказвачът влиза в съперничество с главния герой): в това отношение той е по-близо до разказвача в „Кармен“ (впрочем последната глава на „Кармен“ прилича много на финала на „Локис“).

И така този учен, тъй уверен, тъй самодоволен от своето знание, се оказва комичен персонаж в разказа. Неговата наука се оказва една илюзия: тя не е търсене на непознатото, а предъкване на вече известното. Такава наука не си поставя за разрешаване други задачи освен тези, които тя може да разреши. Тя не е знание за обективната действителност, а една много ограничена субективна илюзия за знание. Ученият е човек, който си въобразява, че знае нещо, а науката му — самодоволство, което скрива едно обикновено невежество: професор Витембах напомня Пангрос на Волтер. Ето един пример (професорът току-що е завършил своя разказ; един от слушателите го запитва защо разказът се нарича „Локис“; професорът отговаря):

„— Ако бяхте добре разбрали закона за трансформацията на санскритския език в латвийски, вие щяхте да познаете в думата *Локис* санскритската дума *аркша* или *рикша*. Латвийците наричат *локис* животното, което гърците са наричали *ἄρξ* τος, римляните — *урсус*, а германците — *бер*“ (с. 286—287).²¹

Очевидно е, че филологическите обяснения на разказвача не обясняват абсолютно нищо. Именно тази пародия на науката се оказва главното в този разказ.

* * *

И така в последните си новели Мериме довежда до крайност своя философски агностицизъм; но едновременно с това той достига до съвършенство в областта на литературната форма и изявява по най-ярък начин основните характеристики на своето творчество. Ето защо независимо от гносеологическата без-

²¹ Цит. съч., с. 286—287.

пътница, до която Мериме достига, последните му новели са не-
обикновено съвременни и новаторски в областта на композиция-
та и стила: в това е и тяхната стойност.

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И СТИЛЯ В ПОСЛЕДНИХ НОВЕЛЛАХ МЕРИМЕ

Лорина Тодорова

Резюме

Настоящее исследование анализирует последние новеллы Мериме („Голубая комната“, „Джуман“, „Локис“), которые до сегодняшнего дня в принципе были непризнаны критикой. Автор считает, что в этих новеллах Мериме развивает и совершенствует свое мастерство. А новеллы раннего периода являются лишь наброском этого мастерства. Кроме особенностей композиции и стиля, которые свойственны всем новеллам Мериме (эксцентричность, фрагментарность текста, бехевьюризм и т. д.), в последних новеллах писателя кажется более интересуют манера изложения материала, чем сам сюжетный материал. Откуда косвенное повествование: не анекдот, находящийся в основе рассказа заинтересовывает Мериме, а что то другое, что является главным. Например, рассказывая детективную историю („Голубая комната“), Мериме размышляет в частности над функциональностью рассказа, и над литературным творчеством вообще. Рассказывая сон („Джуман“), он ставит под вопрос возможность познания и критерий истины. Наконец, рассказывая фантастичный сюжет легенды („Локис“), Мериме смеется над наукой и ее претензиями. Своими новыми формами, последние новеллы Мериме оказываются, таким образом, очень смелыми и несомненно модернистичными, — в чем собственно и заключается их достоинство.

LES PARTICULARITES DE LA COMPOSITION ET DU STYLE DANS LES DERNIERES NOUVELLES DE MERIMEE

Lorina Todorova

Résumé

La présente étude analyse les dernières nouvelles de Mérimée („La Chambre bleue“, „Djoûmane“, „Lokis“), qui jusqu'ici ont été généralement méconnues par la critique. L'auteur considère que dans ces nouvelles Mérimée développe et perfectionne sa manière dont les nouvelles de la première période ne sont qu'une ébauche. Outre les particularités de la composition et du style qui sont propres à toutes les nouvelles de Mérimée (l'excentricité, le caractère fragmentaire du texte, le behaviorisme, etc.), dans ses dernières nouvelles l'écrivain semble s'intéresser plus à la *manière* qu'à la *matière* du sujet. Il en résulterait une narration „oblique“: ce ne serait pas l'anecdote dans le récit qui préoccuperait Mérimée, mais quelque chose d'autre, et qui serait l'essentiel. Ainsi, en racontant une histoire policière („La Chambre bleue“), Mérimée réfléchit sur le mécanisme fonctionnel de la narration en particulier, et sur la création littéraire, en général. En racontant un rêve („Djoûmane“), il met en question la possibilité de connaître et les critères de la vérité. Enfin, en racontant un sujet légendaire et fantastique („Lokis“), Mérimée se moque de la science et de ses prétentions.

Par leurs innovations formelles, les dernières nouvelles de Mérimée apparaissent, donc, très hardies et d'une modernité incontestable, — ce qui est justement leur titre d'honneur.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XV, кн. I

Филологически факултет

1978—1979

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

Tome XV, livre 4

Faculté des Lettres

1978—1979

ВАСИЛЕНА ТОДОРАНОВА

МЕТАМОРФОЗИТЕ НА ПИГМАЛИОН
И НАРЦИС И ЕХО,
ОВИДИЙ, МЕТАМОРФОЗИ 10, 243, 3, 339

VASSILENA TODORANOVA

LES METAMORPHOSES DE PYGMALION
ET NARCISSE ET ECHO
OVIDE, METAMORPHOSES 10, 243, 3, 339

Една от основните характеристики на художествения текст е неговата многозначност, способността му да получава различни интерпретации. „Колкото повече са тези тълкувания, толкова по-дълбоко специфично художествено е значението на текста и толкова по-дълъг е неговият живот.“¹ Така и творчеството на Овидий в своето двехилядогодишно съществуване е получавало най-различни тълкувания и оценки. За своите антични коментатори и критици² Овидий е многословен и повърхностен. Това мнение се запазва до XIX в., когато отделни гласове започват да твърдят, че това е едно външно повърхностно впечатление, докато по-задълбоченото разглеждане на творчеството му открива един жив и наблюдателен мислител, недоволен от заобикалящата го действителност.³ Това мнение преобладава сред съвременните изследователи, които говорят за атмосфера на тревожна несигурност в природните картини на *Метаморфозите*⁴, за „всеобщо съмнение в същността на съществата и предметите“⁵, за двойственост на всички нива на художественото произведение,⁶ за раздвоеност на съзнание-то.⁷ Привържениците на традиционното мнение за Овидий обикновено отговарят с неговите думи: „*Laudamus veteres; sed nostris his utimur annis.*“ Т. е., казват те, Овидий предпочита своето време и не може да става дума за недоволеност. Но един по-внимателен анализ на посочения стих довежда и до обратното заключение. Стихът е построен антитетично: сегаш-

¹ Лотман, Ю. М., Структура художественного текста, Москва 1970, с. 90.

² Seneca, L. A., *Naturales quaestiones* III, 27, 14; Seneca, P., *Controversiae* 2, 2, 12; 9, 5, 17; Quintilianus, *Institutio oratoria* IV, I, 77.

³ Soppa, M., *Ovidio umorista*, *Rivista filologia classica*, 1883, p. 347—372 passim.

⁴ Segal, C. P., *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformations of a literary symbol*. Wiesbaden, 1969 (*Hermes*, Einzelschriften 23), pp. 15, 24, 27.

⁵ Crahay, R., *La vision poétique d'Ovide et l'esthétique baroque*, *Atti del convegno internazionale ovidiano*, Sulmona maggio, 1958, Roma, 1959, p. 103.

⁶ Stirrup, B. E., *Ovid's narrative technique. A study in duality*, *Latomus* 35 (1976), pp. 97—107 passim.

⁷ Fränkel, H., *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley, 1957, pp. 99, 263.

но и минало. В такъв случай и глаголът *utor* ще има значение, противоположно на *laudare*. Последният глагол е винаги с положително значение в латинския език, носи приповдигнат тон. *Utor* е сив, безличен глагол, който се свързва с ежедневието. Антитетичният му паралелизъм с *laudare* придава отрицателно значение на неговата обикновеност, тя вече звучи като сивота, дребнавост. „Възхваляваме миналото, но живеем уви! в настоящето.“

Настоящата работа, анализ на две от *Метаморфозите*, е опит да се открие единната миогледна нишка в творчеството на Овидий. Тези *метаморфози* са обединени от три общи теми: максимализъм, неудовлетвореност, самота, които имплицират по-общата тема за човешкото щастие или смисъла на човешкото съществуване, и от сериозния тон, лишен от присъщата на автора ирония.

Повествованието в *Пигмалион* води авторът. Трите основни теми са изложени още в първите четири стиха: „Понеже ги виждаше как престъпно живеят, Пигмалион, възмутен от многото пороци, с които природата е дарила женските души, живееше сам, без съпруга.“ (243–246).

Темата за доброволното усамотение поради разочарование от реалната действителност не е нещо ново в творчеството на Овидий. Тя се среща често и в ранните му произведения. Този път проблемът е пренесен в най-интимните сфери на човешкото съществуване. Безбрачието е широко разпространено по времето на Август, което наложило и издаването на специални закони. Това не е единственият пример, показващ как в старите митове е вложено ново съдържание, наситено със съвременните на автора проблеми. В този дух Овидий вероятно е променил използвания от него първоизточник, защото в достигналите до нас други версии на мита Пигмалион е кипърски цар, влюбен в статуята на Афродита.⁸ Овидиевият Пигмалион е скулптор, артист, т. е. подобен на Овидий.⁹ Този артист се влюбва единствено в собственото си произведение, защото само то отговаря на неговите изисквания, на неговия идеал. Статуята е екстериоризация на неговите представи за красиво.¹⁰ Човек се стре-

⁸ За предполагаемия, използван от Овидий извор вж.: Viarre, S., *Pygmalion et Orphée chez Ovide*, REL 46 (1968), pp. 235 et s.; Bauer, D. F., *The function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovide*, *TransactAmPhilAss* 93 (1962), pp. 1–24 *passim*.

⁹ Bauer, D. F., *op. cit.*, p. 15: Толкова незначителна и обречена на забрава е легендата преди Овидий и толкова съществена и достойна за прослава е неговата *метаморфоза* на тази легенда, че Пигмалион би могъл да се нарече негово творение във всяко отношение.

¹⁰ За екстериоризация у Овидий говори и Fredericks, B. R., *Tristia* 4. 10. *Poet's autobiography and poetic autobiography*, *TransactAmPhilAss* 106 (1976), p. 146; Овидиевата тясна идентификация между него и брат

ми към нещо, което е в самия него. Реалността не е никога адекватна на една субективна идея. Конфликтът субективна идея — обективна реалност е неразрешим, но не и в света на метаморфозата. За Овидий тя се явява като решение на иначе неразрешими конфликти. Венера оживява статуята и Пигмалион намира щастието в споделената съпругеска любов.

Историята на Нарцис и Ехо третира същия проблем, но в много по-усложнен и трагично изострен вид. Какъв е смисълът на човешкото съществуване? За Овидиевите съвременници той се явява стеснен в съдържанието си, едностранчиво изместен в духа на епохата, характерна със засиления субективизъм. Така поставен, проблемът вече съдържа частичен отговор, защото и поети, и философи се опитват да отговорят на въпроса, как да бъде човек щастлив, т. е. те вече са решили, че смисълът на човешкото съществуване е в щастието на индивида. Остава да се намери пътят към него. Овидиевата формулировка не е точно такава, но дълбоката ѝ същност е отразила тревожните съмнения на Августовия човек, предложени за ерудирания читател по омировски: „Ще види ли дълбока, зряла старост?“ (346—347), пита за своя син нимфата Лириопа. Прорицателят Тирезий отговаря: „Si se non poverit.“ (348) Този отговор, чийто буквален превод е „Ако не познае себе си“, вероятно веднага е бивал свързан от образования читател с известния надпис в Делфи „Γνώθι σαυτόν“ и с различните философски учения, на които той е бил един от основните принципи. Така думите на прорицателя добиват по-широко звучене, могат да се тълкуват по различни начини, което се потвърждава и от факта, че това е оракул, а характерно за тях е двусмислението, имало много често трагични последици. Всеизвестни били многобройните примери от историята на погрешно изтълкувани отговори. Оракулът интригува и чрез шока, който предизвиква. Поколения са били възпитавани в духа на „Γνώθι σαυτόν“ и внезапно се прокарва противната идея. На светлия, оптимистичен мироглед на гърците се противопоставя един нихилистичен агностицизъм.

Приведохме тези аргументи, за да докажем, че не само за нас оракулът крие някакъв друг смисъл, но че такава е било авторовото намерение. Действително чрез него се осмисля по-дълбоко сюжетното развитие, изключва се случайността, простото преразказване на стария мит, елементарното му тълкуване. Овидий сам посочва необходимостта да се преосмислят думите на гадателя във връзката им с целия разказ: „Думите на гадателя дълго време изглеждаха лишени от смисъл, но те бяха

му му позволява да използва единствената разлика (красноречие — поезия), за да символизира и екстериоризира един свой вътрешен конфликт.

потвърдени от края, от развитието на нещата, от смъртта и необичайността на безумието.“ (349—350).

На петнадесет години Нарцис е затворен в себе си самотник. Обяснението е малко енигматично: „... в толкова суровата хубост имаше сурова надменност...“ (354) Но познаващият творчеството на Овидий римлянин е чел за неговото разочарование от нравите на епохата, за нежеланието му да участва под каквато и да е форма в организирания и ръководен от Август живот, в който така грубо се е наложила пошлата меркантилност, че възискателният дух на поета трябва да търси герои и сюжети в митовете, за да предаде силни и искрени чувства. Възможно е *superbia* да предава гръцкото *ὑβρις*, понятие с богата история, говорещо много само по себе си. В случая то навежда на мисълта за максимализъм, нежелание да се съгласуват стремежите и идеалите с възможностите, които предлага действителността. *ὑβρις*-ът крие винаги една красива обреченост, той е противоположното на упорито втълпявания принцип: *μηδὲν ἄγαν*, нищо прекалено, чиято популярност през вековете продължава чрез Хорацевата „*aurea mediocritas*“, „златната среда“, за да достигне до нас.

Характерният за *Ars amandi* статичен дескриптивно-аналитичен психологизъм липсва в метаморфозите, където Овидий не предлага готови размишления и изводи; не разсъждават и героите. Те действуват, движени от страстите си. Авторските концепции са вложени в един динамичен психологизъм, чието въздействие е много по-директно и силно. Овидий обича напрежението между теза и антитеза не само като стилистична фигура, но и като композиционен похват. Антитезата на Нарцис и Ехо, която в началото е въплъщение на златната среда. Ехо е млада, бърлива нимфа, прекарваща времето си в галантни развлечения, добродушно-услужлива хитруша, много общителна; вероятно това, което в средата на Овидий биха нарекли „добро момиче“. Но с невъзможността да разговаря, освен като повтаря чуждите думи, тя носи в себе си предпоставката да се развие в нещо по-различно от *μηδὲν ἄγαν*. Ехо среща Нарцис „Видя го и пламна...“ (371) Овидий е необичайно лаконичен. А казват, че е толкова словоохотлив, че думите го повличат и той не може да спре. Това наблюдение е вярно, но само в случаите, когато авторът говори с добродушния хумор на пародията си. Тук той е сериозен и искрен, както обикновено, когато не говори от свое име, а се крие зад действията на митичните герои. Тогава прозира неговото същинско отношение към любовта — не леко и приятно забавление, а нещо много повече — смисъл на живота, изживяване на красотата — единствена морална ценност за автора.

За Ехо щастието е Нарцис, но веднага се явява препятствие. И то е в самата нея, защото, лишена от възможността да

разговаря, тя не може да изрази чувството си, не може да се доближи до любимия. Нимфата само повтаря думите на Нарцис. Сега е трудно да определим въздействието, което е имал диалогът между Нарцис и Ехо върху античния читател, но не виждам основание той да е звучал много по-различно от начина, по който го възприемаме ние. Трудно би се намерило друго място в световната литература, което да предава така лаконично и с такава максимална експресивност безизходната на човешката самота, невъзможността за контакт. Нарцис и Ехо произнасят едни и същи думи, но тези еднакви думи са с различно значение за двамата. Така всеки говори сам, без да е разбран от другия. „Тук някой да има?“, търси Нарцис човек да му покаже пътя. „Има“, отговаря неотлъчно следващата го Ехо, щастлива от възможността да говори с любимия. „Защо ме отбягваш?“ ядосва се Нарцис, защото е досадно да си се загубил, а не вижда някой, който да му каже къде е. Ехо повтаря думите, но друго е тяхното значение в нейните уста. „Ела тук!“, решава да прекрати досадната ситуация Нарцис. Ехо, безкрайно щастлива, се хвърля на врата му. Но веднага идва ужасното разочарование, Нарцис бяга: „Пусни ме, по-добре да умра, отколкото ти да ме имаш!“, „Ти да ме имаш!“, може да каже само Ехо, зашеметена от неочаквания обрат на нещата.

Играта на думи и ироничното двусмислие са характерни за Овидий похвати. Начинът, по който са употребени тук, опровергава мнението, че той жонглира с думите, опиянявайки се от собственото си изкуство. Великолепната форма не е самоцел, не е лишена от дълбоко човешко съдържание. Той е успял да превърне един тривиален каламбур в човешка трагедия.

Ехо се скрива в горите. Мъката изсушава тялото ѝ и от нея остава само гласът. Жената у Овидий обикновено е носител на красивото и доброто: нежна, любяща, искрена, естествена и безпомощна, тя търси любовта като единствено осмисляща живота ѝ, а любовта неизменно я погубва. Така е в Хероидес. В метаморфозите жената често е неволна жертва не само на своето, но и на чуждото чувство: Йо, Калисто, Дафне, Филомела, Сиринкс.

Нарцис е останал в традицията като символ на „суетната любов към собствения образ“¹¹. Но никога не е поставен въпросът, какво означава тази „любов към собствения образ“. Обикновено това се приема за форма на егоизъм в разговорния смисъл на тази дума, но никой не страда и не умира от егоизъм. Ако се опитаме да разберем Нарцис чрез Пигмалион, ще стигнем до заключението, че образът във водата има същата функция като статуята на Пигмалион. Той е екстериоризация на

¹¹ Castiliogni, L., Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio, Roma 1964, p. 207.

представата за красиво или по-общо на идеята за света, която човек носи в себе си, на това, което търси, за да се чувствува удовлетворен и щастлив. Нарцис е максималист, който търси пълно покритие на собствената си представа и не приема компромиси.¹² Идеята за максимализъм е подказана от описанието на извора, в който Нарцис ще съзре образа си: „Имаше чист извор с блестящо-сребристи води, недокосвани ни от пастирите, ни от пасещите по върховете кози, ни от добитъка. Не нарушаваше покоя им никаква птица, ни звяр, ни паднало от дърветата клонче.“ (407—411) Овидий често пародира буколическия пейзаж, у него той е фон на сцени на насилие и смърт.¹³ Така се постига максимална изразителност,¹⁴ изненадвайки читателя или поне държейки го в напрежение, докато стане ясно следва ли авторът традицията или описанието има присъщия негативен характер. Водата, обикновено символ на живота, в *Метаморфозите* е символ и на смъртта.¹⁵

Нарцис се влюбва в собственото си отражение, в нещо не-реално. Последното е многократно и недвусмислено посочено от Овидий: „Обича надежда без тяло; водата смята за тяло.“ (417) „Колко пъти напразни дава целувки на лъжливия извор.“ (427), „Наивнико, защо ловиш напразно бягащия образ? Кое то търсиш, не съществува; което обичаш, обърни се, и ще загубиш. На образ отразен ти виждаш сянката. Тя няма нищо свое; с теб идва и стои; с теб ще си отиде, ако да си отидеш би могъл ти.“ (432—436), „... лъжлив образ...“ (439) Образът във водата повтаря движенията на Нарцис, смее се и плаче с него, като че ли споделя чувствата му, те са близо, но непостижими един за друг.

Овидий рядко е патетичен, но в мъките на влюбения Нарцис той напомня патоса на Лукреций и искреността на Катул. Любовта както често в античната литература е сравнена с огъня, който с яркостта, топлината, постоянното движение и разрушителната си и същевременно животворна сила е омагьосал обичащия разнообразието поет: „... еднакво запалва и гори“ (426), „... от него изгаря...“ (430), „Изгарям от любов към себе си; разпалвам и нося пламъците.“ (464)

Нарцис е в омагьосан кръг. Той още не знае истината, но тя не е тайна за читателя. Чувството за безизходица и обреченост се внушава с поредица антитези и оксिमорони: „И дока-

¹² За стремежа към максимализъм в творчеството на Овидий вж. Crahay R., *op. cit.*, pp. 92, 99.

¹³ Segal, C. P., *op. cit.*, p. 74; Parry, A., *Ovid's Metamorphoses. Violence in a pastoral landscape*, *TransactAmPhilAss* 95 (1964), pp. 275, 276.

¹⁴ Castiliogni, L., *op. cit.*, p. 225.

¹⁵ Danielevicz, J., *Some observations on the technique and contextual role of the scenery descriptions in Ovid's Metamorphoses*, *Eos* 59 (1971), p. 303.

то копнее да утоли жаждата си, друга жажда нарасна " (415), „Възхищава се от това, с което сам буди възхищение " (424), „Докато желае, желан е и сам запалва и гори " (425), „Същата заблуда примамва и мами очите.“ (431)

Нарцис познава себе си, разбира истината: „Това съм аз самият.“ (463)

Характерът на конфликта е такъв, че само смъртта може да бъде неговото решение. Една жестока и трагична смърт, смекчена от съчувствието на Ехо, практически безполезно за Нарцис, но без което светът би изглеждал много жесток. Овидий е доловил вечната тема за пиетата и тя е характерна за неговото отношение към света. Той не е само Пигмалион и Нарцис, но и Ехо. В своето творчество отрича традиционните антични морални ценности. Неговият идеал е красивото, което само по себе си е едно абстрактно понятие. Любовта и поезията са изживяване на красотата. Любовта не донася пълното удовлетворение, тя му позволява да се откъсне от социалната действителност, която той определя с „любов към притежанието“. Но изолацията не е пълна, реалността влияе и върху най-интимните човешки чувства, тя често наранява чувствителния човек. Това обяснява иронията в ранните произведения на Овидий, където той говори за собствения си опит. Това е една отбранителна ирония. В по-късните си произведения чрез митическите и историческите герои Овидий изразява истинското си отношение към нещата, това, което би желал като отношения между хората. Но неговото генерално обобщение са Нарцис и Пигмалион. Щастливата любов е невъзможна. Остават талантът и поезията. Овидий има неизменно положително отношение към своето творчество. Но съществува и метаморфозата на Орфей, който имал любима, но я загубил, имал и талант и все пак не бил щастлив. Вероятно и Овидий не е постигнал никога своето отражение във водата. Светът е бил твърде несъвършен за това, но е бил неговият свят, към който той винаги е бил изпълнен със съчувствие, винаги се е опитвал да разбере и извини хората. Той е гледал света със своите собствени очи, без да се ръководи от някаква доктрина. Което означава, че е разбрал и изразил проблемите на епохата си, без да посочва разрешение.

МЕТАМОРФОЗЫ ПИГМАЛИОНА И НАРЦИССА И ЕХО. ОВИДИЙ, МЕТАМОРФОЗИ 10, 243; 3, 339.

Василена Тодоранова

Резюме

Основываясь на анализе вышеуказанных метаморфоз, автор пытается объяснить творчество Овидия, для которого статуя Пигмалиона и отражение Нарцисса являются символами непостижимого идеала. Горечь его заключений смягчена сочувствием, символ которого — Эхо.

Во время Октавиана Августа старые моральные идеи теряют свой вес. Овидий пытается найти нечто новое, вне социальной действительности. Любовь становится основной темой его первых произведений. Таким образом он продолжает элегическую традицию, но вносит новую черту — иронию. Любовное чувство никогда не охватывает его всецело. Чтобы оторваться полностью от реальной действительности, он прибегает к мифическим и историческим героям.

Все творчество Овидия проникнуто чувством сострадания к людям. Он всегда пытается понять их и оправдать.

Овидий видит и отражает моральные проблемы своего времени, не предлагая их разрешения.

LES METAMORPHOSES DE PYGMALION ET DE NARCISSE
ET ECHO. OVIDE, LES METAMORPHOSES 10, 243; 3, 339

Vassilena Todoranova

Résumé

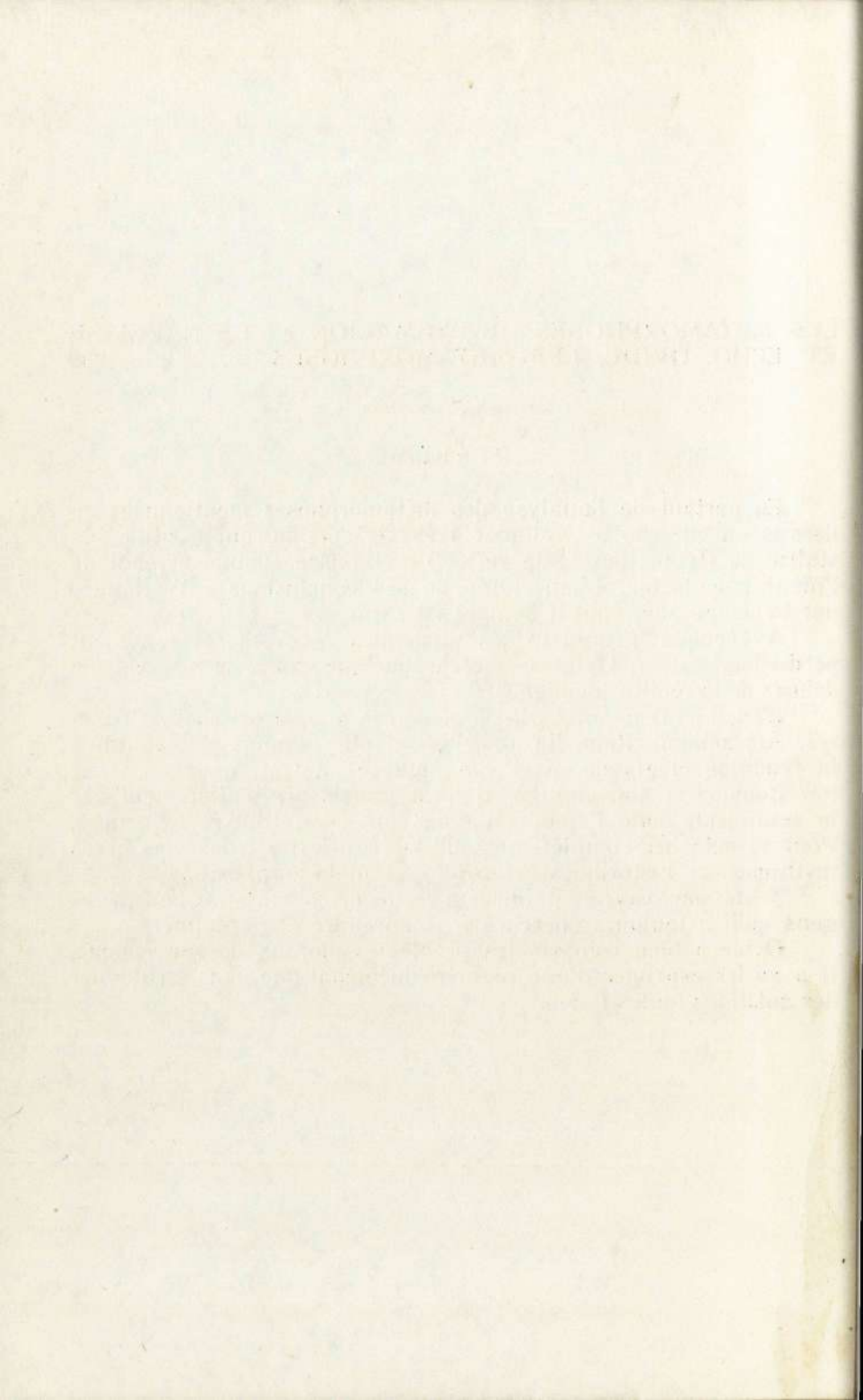
En partant de l'analyse des métamorphoses mentionnées ci-dessus on cherche à expliquer l'œuvre d'Ovide, qui a utilisé la statue de Pygmalion et le reflet de Narcisse comme symbol de l'idéal irréalisable. L'amertume de ses conclusions est atténuée par la compassion dont le symbol est Echo.

A l'époque d'Auguste les anciennes idées morales avaient perdu leur valeur. Ovide a cherché quelque chose de nouveau en dehors de la réalité sociale.

L'amour fut le sujet principal de ces premières œuvres: *Amores*, *Ars amandi*, *Remedia amoris*. De cette manière il a continué la tradition élégiaque mais y a apporté un trait nouveau — le ton ironique et non engagé. Il n'est jamais pris entièrement par le sentiment, donc l'amour n'a pas pu satisfaire ses exigences. Pour se détacher complètement de la réalité il a trouvé les héros mythiques et historiques: *Heroïdes* et *Metamorphoses*.

Toute son œuvre est imprégnée de la compassion envers les gens qu'il a toujours cherchés à comprendre et pardonner.

Ovide a bien compris les problèmes moraux de son époque, il a su les exprimer d'une manière incomparable sans en donner des solutions toutes faites.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

Том XV, кн. I

Филологически факултет

1978—1979

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE V. TIRNOVO

Tome XV, livre I

Faculté des Lettres

1978—1979

ИЛИЯ ПАЧЕВ

ПРОБЛЕМИ НА ТИПОЛОГИЯТА
НА ЛИРИЧЕСКИТЕ ЖАНРОВЕ

ILIA PATCHEV

PROBLEMES DE LA TYPOLOGIE
DES GENRES LYRIQUES

Велико Търново, 1980

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

УВОД

Теорията на жанровете има богата история. Първите опити за систематизиране на литературните произведения са в античната естетическа мисъл. От нея тръгва през вековете теорията на жанровете, претърпяла разнообразни промени в постановките на отделните литературоведски школи и литературните направления. Учението за жанровете преминава през различни етапи, устоява на смяната на противоречиви идейно-художествени възгледи за света, за да добие актуалната значимост на изследователска проблематика в съвременната марксистка литературна наука.

В теорията се работи усилено върху типологията на жанровете. Срещат се обаче изследователи, които отричат необходимостта от типология. Авторите, застъпващи такава позиция, се аргументират с наличието на някои явления в литературата, определени като „жанров синкретизъм“, „атрофия на жанровете“, „преливане на жанровете“. Въпреки тези теоретически постановки развитието на художествената литература ни предоставя убедителни примери, че жанровата система не е в застои, а се изменя непрекъснато.

Получава се една парадоксална ситуация. Обикновено жанровете в литературната теория се възприемат като конвенционалности: има се пред вид подчертаната им консервативност. Литературната теория, която разполага със съвременна методология, все още не успява да преодолее жанровия релативизъм и да се издигне над античния възглед за литературните жанрове. Причините за затрудненията в теорията на жанровете се коренят преди всичко в тяхната специфична природа. Те отразяват обективното състояние и особеностите в развитието на изкуството. Но литературно-художествените форми не са статични, те променят структурите си в историко-литературния процес. Ето защо не е възможно да се определят жанровете като нормативни категории, макар че такива възгледи са отстоявани в историята на жанровата теория. При литературните жанрове се изявява диалектически устойчивостта и подвижността на типа художествено съзнание. Трансформацията на жанровата система през определен етап е явление.

детерминирано от разнообразни фактори. В същото време е и относително самостоятелна форма на развитие на изкуството.

В структурата на литературното произведение съществуват естетически и художествени елементи, които подтиква да се говори за „творческа памет“ на конкретната жанрова форма. Това предполага наличието на повторителност в рамките на отделните жанрове. Но въпреки тяхната устойчивост, свойство позволяващо да се проследят специфичните промени в историко-литературния процес, при жанровете настъпват и качествени промени, в резултат на което се оформят нови художествени структури. Жанрът е не само историческа, но и типологическа категория, а това вече изисква тези качества да се изследват в тяхната взаимна обусловеност. Но категорията жанр се намира също така и в особено здрави връзки със структурата на конкретното литературно-художествено произведение. Отделната отражателна форма не е фикционалност, както твърдят западните литературоведи, а обективна реализация на художественото отражение.

Марксистката литературна наука, притежавайки солидна методология за изследване на литературните факти, успешно разкрива редица особености на жанровете. Особено перспективна се оказва онази насока на изследователската мисъл, която утвърждава историчността в развитието на жанровете и появата на нови литературни форми. Тяхното изучаване е осъществимо с помощта на типологията. Потребностите от изграждане на класификация са очевидни най-вече в реалистичната лирика, чиито особености са предмет на нашето изследване. Но преди да се навлезе в своеобразието на лирическите жанрове, необходимо е да бъдат определени някои методологически проблеми на жанровата теория.

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ВЪПРОСИ НА ТИПОЛОГИЯТА

В литературната теория все повече нараства интересът към жанровата проблематика. Проучването на отражателните форми¹ се обособява като самостоятелна изследователска област. Но въпреки активността на теоретическата мисъл редица нерешени проблеми на жанрологията, както отбелязва полската авторка Ст. Скварчинска, продължават да оказват неблагоприятно въздействие върху останалите дялове на литературната наука.² Безспорно тук трябва да се изтъкне, че неизяснеността на някои въпроси на жанровата теория особено много

¹ В работата са възприети като синоними названията „жанр“ и „отражателна форма“.

² Stefania Skwarczyńska, Wstęp do nauki o literaturze, tom III, Warszawa, 1965, S. 28.

затруднява общата теория на литературното произведение. Правилна е методологическата постановка, утвърждаваща наличието на връзка на жанровата структура със строежа на отделното произведение. В него отражаемото функционира като определено единство на съдържателни и формални компоненти. Ето защо при една теория на литературните жанрове не трябва да се игнорира структурата на конкретното произведение. Чрез него теоретическите въпроси на жанра получават убедително решение само ако се изхожда от марксисткия възглед за изкуството като отражение на закономерното в облика на единичното явление. Притежавайки относителна устойчивост, литературно-художествената структура най-пряко изразява особеностите на отражателната форма. Затова неприемливо е жанровете да се свързват с нормативността, а още повече да се изтъква някаква априорност при тях. Отделни западни литературоведи схващат отсъствието на нормативност като трудност, която не позволява да се изгради историята на литературните форми.³ Подобни изисквания, предявявани към жанра, не са състоятелни. Тази категория е чужда на нормативността, въпреки че самият жанр носи белезите на установеното. Но както е известно, общоприетото не винаги е критерий за нормативност. Художествените прояви на отражателните форми свидетелствуват за тяхната неканоничност. Преодоляването на художествената нормативност започва още в пределите на романтическата поетика, отделяща особено внимание на творческия субект и на формите на художествена реализация като негово пряко изражение. С утвърждаването на реалистичния метод се налага концепция за изкуството, която създава условия за постигане на поетическото богатство на литературните форми. Особеното разнообразие, с което се откроява жанровата система на реалистичния художествен метод, е очевидно, но недостатъчно проучено явление. В същност този многообразен жанров облик на реалистичната литература е отрицание на нормативността. Литературните жанрове са обобщения на обективно съществуващи, художествено реализирани качества в структурата на литературните произведения. Категоричното изискване да се утвърдят норми на жанровост е в същност призив да се ликвидира едно важно свойство на художественото съдържание — историчността.

Литературните жанрове се изменят и този неограничен процес на обновяване е доказателство за спецификата на художествената литература. В отделното произведение, притежаващо особеностите на един или друг жанр, се съдържат каче-

³ Това гледище защитава и немският литературовед К. Виетор. Вж. K. Viëtor, Die Geschichte literarischer Gattungen. — in: Geist und Form, Bern, 1952, S. 292—309.

ствените характеристики на литературното направление, откриват се причините, предизвикващи неговата поява и живот.⁴ Следователно чрез жанровете се съизмерват съществените закономерности, които обуславят един или друг тип художествено съзнание. Затова са неоправдани онези твърдения на литературоведите, които изразяват съмнение относно необходимостта да се запазят понятията за литературните жанрове. И все пак нужно е да се вземат пред вид аргументите, които се привеждат в подкрепа на това мнение. В хода на своето развитие отражателните форми изгубват своя генетичен облик и се превръщат във фикции⁵, ако ги разглеждаме извън тяхното конкретно историческо битие. По този начин се подчертават особеностите, настъпващи при изменението на литературните форми, а така също и устойчивостта на жанровете структури.

Когато се оценява състоянието на литературните жанрове, не бива да се пренебрегва тяхната динамика. Жанрът на литературно-художественото произведение не е иманентна структура, в процеса на своето съществуване се подлага на трансформация под въздействието на редица извънестетически фактори, а това създава предпоставките за структурни промени в неговата форма. Характерът на преобразуването, което настъпва като обективен резултат от закономерните прояви на изкуството, се опитват да уловят с понятието „еластичност на жанровата структура“⁶. Активността на жанровата трансформация възникването на нови отражателни форми имат определени насоки на развитие. Две от тях са съществени в теорията на литературните форми: вътрежанровите и междужанровите връзки в историко-литературния развой.⁷ Споменатите насоки на жанровите промени имат особено значение, когато се изяснява мястото на жанровата категория в системата на типологията. Класификацията придобива убедителност на изходните критерии при условие, че те се основават на закономерностите на развитие на отражателните форми. Или принципите на типологията трябва да се търсят в самата природа на жанра, а да не се привнасят отвън в жанровата систематизация. В историята на жанровата теория има много примери на класификации, които се основават на извънестетически фактори.

За каквато и абстракция да бъде обявявана категорията

⁴ А. Муратов, В. Холшевников, Обзор советских теоретико-литературных работ по вопросам жанра, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, 1962, t. 5, zes., 2 (9), S. 112.

⁵ А. И. Белецкий, Избранные труды по теории литературы, М., 1964, с. 341.

⁶ Stefania Skwarczyńska, tom III, S. 130.

⁷ J. Trzynadłowski, Modernizacja i aktualizacja gatunku literackiego. Z problemów ewolucji genologicznej, Warszawa, Nadb. „Prace Polonistyczne“, ser. 32, 1976, S. 55.

жанр, тя винаги съществува като конкретно проявени художествени качества на литературното произведение. Отражателната форма е цялостна организация на художествената система на произведението. Вън от нея тя се превръща във феноменологична „фикционалност“, в която западните литературоведи виждат път към жанров порядък.⁸

Връзката между жанровия облик и целостта на единичното литературно произведение ни насочва към методология, която отрича Крочевата теза за безполезността на жанровата систематика. Съпоставимостта между конкретната отражателна форма и литературно-художественото произведение не е подчиненост на едната структура, характеризираща същността на жанра, по отношение на структурата, определяща художествената система като цяло. Отговор на въпроса: как се осъществява жанрово-стилната определеност на произведението ще получим само тогава, когато я разглеждаме в диалектичката ѝ обвързаност с цялата естетическа система. Жанрът не се реализира като външен, извънестетически придатък на произведението. Възприеман като „творческа памет“, той трябва да е налице в естетическата същност на определена художествена структура.

Посочените особености на жанра подчертават сложността, характеризираща обективните качества на литературното произведение. Отражателните форми имат своя специфика, която се изявява в „жанровото съзнание“ на литературата. Отделният жанр е особен тип отсенъчност, която обагря своеобразието на литературното произведение като негов художествен атрибут⁹, но без това да се схваща като нормативност. В случая ние в същност разглеждаме теоретическото обобщение за жанра и онези прояви, които имат непосредствената връзка с художествената теория. Но двата аспекта: теорията на жанра и художествената реализация не се покриват. Обикновено, когато се разглежда понятието за жанр, се допуска такова изравняване между двете насоки на жанровостта. Художествено-творческите и научно-теоретическите принципи познават сложната диалектика на взаимопроникването, но въпреки това те функционират като относително самостоятелни цялости. На това се дължи и сложно проявяващата се жанровост на отделните произведения в художествената литература.

Като резултат от наблюденията ни върху особеностите на категорията жанр можем да систематизираме следните насоки на теоретическото изследване:

1. Категорията жанр като обективно съществуваща ха-

⁸ Вж. К. Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1968.

⁹ Michał Głowiński, Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej, w zb. „Problemy teorii literatury“, ser. 2, 1976, S. 110.

рактеристика на отделното литературно-художествено произведение.

2. Специфика на връзките между структурата на конкретния жанр и структурата на литературното произведение.

3. Диалектика на жанровата система: историчност, традиция и новаторство на литературно-художествените форми.

4. Типологията на литературните жанрове — познавателен метод на теоретическо обобщение в литературната теория.

Оказва се, че категорията жанр е пресечна точка на редица важни проблеми в литературната теория. Ето защо изисква се особен подход към отражателната форма, за да се обхващат нейната цялостност и динамиката на връзките ѝ не само със структурата на отделното произведение, но и с много други явления в литературния процес.

В съвременната литературна теория с особена острота изпъква и проблемът за системата от жанрови понятия и названия. Употребата на термините се отличава с изключителна свобода, която се посочва от почти всички литературоведи, занимаващи се с жанровите въпроси. Както отбелязва чешкият теоретик Й. Храбак, жанрологията борави с псевдонаучни понятия за „род“, „вид“, „подвид“, когато нейната специфика изисква употребата на такива понятия и названия, които да посочват, че се отнасят до литературоведски цялости, а не до йерархията в литературното общество.¹⁰ Уязвимостта на сегашната система от специални названия се критикува и от западните литературоведи.¹¹ Хаосът в терминологичната употреба се засилва и под въздействието на езиковия фактор.¹² Тези факти усложняват в значителна степен литературоведската жанрова методика.

Проблемите в разглежданата област не са без значение за жанрологията, още повече, че те се отнасят до литературната наука, която е особено обременена с разнообразна терминология. Следователно назрява обективната необходимост да се създадат такива жанрови термини и понятия, които да представят вярно системата на отношения в изучавания обект.¹³ Изходният пункт, от който трябва да се тръгне, е специфичният предмет на жанрологията — родовете, видовете и подвидовете. За названия на тези жанрови понятия се използват разнообразни термини. Наред с биологичните род и вид съществуват

¹⁰ Josef Hrabak, *Poetyka*, Praha, 1973, S. 75.

¹¹ Вж. K. Viëtor, S. 292, und Klaus W. Hempfer. *Gattungstheorie*, München, 1973, S. 18.

¹² Сведения за термините, използвани в немскоезичното и англосаксонското литературознание, се привеждат във: *Sachwörterbuch der Literatur von Gero von Wilpert*, 5 verb. Aufl., 1969, S. 280; *A dictionary of modern critical terms*, edited by Roger Fovler, London and Boston, 1973, p. 82–83.

¹³ М. С. Каган, *Морфология искусства*, Л., 1972, с. 166.

и се прилагат като названия жанр и жанрова форма. Това състояние на нещата принуждава отделни литературоведи да се откажат от диференциацията на жанровите названия и да се използва само един термин, както постъпва Й. Храбак. Практиката, предложена от чешкия литературовед, се прилага и от други жанролози. Този начин обаче е свързан с неяснота по отношение на изследваните форми, а тя е нежелателна в литературната наука.

При решаването на проблемите около жанровите понятия и термини е възможно да се постигне научен резултат, ако се излезе от теоретическите обобщения на Фр. Енгелс. Той посочва, че понятията за род и вид изразяват обективните качества на съответните явления, т. е. те не са свързани с елементарната подредба на литературния „живот“. И втората методологическа позиция, която трябва да се вземе пред вид при създаването на система на научните понятия, принадлежи на съветския литературовед Г. Поспелов. Той предупреждава, че класификацията на поетическите родове и техните индивидуални прояви се извършва не в една, а в различни плоскости, по различни признаци.¹⁴ Тези два възгледа позволяват да се застане на вярна методологическа основа при решаване на жанровите проблеми.

В литературната теория все повече се налага становището, че когато се създават жанровите понятия и термини, те трябва да се възприемат като обекти, отразяващи основните жанрове, техния облик на качествени определители в разволя на художествената литература. От друга страна, както се отбелязва, понятията и названията не възникват по реда на биологическата йерархия, каквато в изкуството не съществува. Исторически сложилата се система в етимологията на жанровите названия обаче утвърждава погрешна представа за реалните отношения, в които влизат отражателните форми, понякога и термините. Наблюденията върху терминологичната употреба в съветското литературознание разкриват, че няма общоприета съгласуваност.¹⁵ Тази неуточненост се пренася и върху терминологията на конкретните литературно-художествени форми: ода, елегия, хими, възникнали през различно време и под въздействието на разнообразни фактори. Това не позволява те да се вземат в система, както справедливо забелязва немският ли-

¹⁴ Г. Н. Поспелов, Проблемы исторического развития литературы, М., 1972, с. 252.

¹⁵ Вж. Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1976, с. 334 (жанр и жанрова форма); Н. А. Гуляев, Теория литературы, М., 1977, с. 128 (род и вид); Введение в литературоведение, под ред. Г. Н. Поспелов, М., 1976, с. 380 (род и жанр).

тературовед Р. Печ.¹⁶ Затова с терминологична неопределеност се придружават и конкретните изследвания на литературните жанрове.¹⁷ Такъв подход, който използва терминологически неясни определения, не може да има особени научни резултати при обобщението на литературно-художествените факти.

Прегледът на жанровите понятия и термини ясно посочва, че изходът от неопределеността ще се намери едва тогава, когато тяхната формулировка се изгради на друг, по-съвършен принцип. С възприетата употреба на названието „отражателна форма“ като тъждествена по съдържание с понятието „жанр“ ние в същност предприемаме първата крачка. В случая разглеждаме жанровостта като проява на отделното произведение, изградено по законите на изкуството. Основната закономерност, която придава спецификата на литературата като познание, е отражението. Следователно и системата на художествените факти, а това се отнася с още по-голяма сила и за научните методи, с които се изследва литературното произведение, се подчинява на принципа на отражението. Названията „род“ и „вид“ са употребени на друг принцип, отразяват диалектиката на друг тип реалност. Не е научно оправдано да се поддържат и използват понятия и названия, които не отразяват спецификата на предмета на науката. Тези особености са доловени от литературоведите, които по една или друга от споменатите причини отбягват да използват названията „род“ и „вид“.¹⁸ Разбира се, привеждането на терминологичната система в съответствие с особеностите на изходния предмет среща особено силен отпор от страна на литературоведската традиция и консервативност. Като известен напредък може да се възприеме използването на названията „основна литературна форма“ за определяне на така наречените „поетически родове“ и „отражателна форма“ като синоним на „жанр“. В тези новопредложени термини влиза не само като етимологически определител, но и като принцип на понятийна конструкция отражението. Към него трябва да се насочат усилията, когато се изясняват и редица други понятийни и терминологични проблеми в жанрологията, и особено при типологията на литературните произведения, която борави с остарели жанрови названия. Неяснотата на жанровите понятия и термини затруднява изследванията на конкретните литературни форми. Необходимо е науката да преодолее тази преграда. Това ще ѝ позволи да изгради и една

¹⁶ R. Petsch, *Gattung, Art und Typus*, in: *Forschungen und Forschritte*, 10 (1934), S. 84.

¹⁷ Вж. *Geschichte der deutschen Elegie* von Friedrich Beissner, dritte Auflage, Berlin, 1965.

¹⁸ Л. В. Щепилова, *Введение в литературоведение*, изд. 2-е, исправленное и дополненное, М., 1968, с. 243.

по-съвършена съвременна типология на художествената литература, способна да обхване многообразието на новопоявилите се отражателни форми в реалистичното изкуство.

2. ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВОЯ НА ЖАНРОВАТА ТЕОРИЯ И ГЛЕДИЩАТА ЗА ТИПОЛОГИЯТА НА ЛИРИКАТА

Развитието на теоретическата мисъл в съветската литературна наука се съпровожда със задълбочено търсене на „формула“ за жанра. Особено активен период в това отношение са 20-те и 30-те години, когато се утвърждават принципите на различни литературоведски школи.¹⁹ Към въпросите на жанра се насочват и представителите на формализма, но първо след като създават обща теория за поетическата структура на литературното произведение. По-късно, придобивайки по-голяма теоретическа убедителност, постановката за „конструктивността“ на литературното произведение се използва и при изследването на жанровите форми. Жанрът в теоретическите постановки на формалистите, както сполучливо се изразява един от представителите на социологическото литературознание, се оказва „случайна комбинация от случайни похвати“²⁰. Формалистите, като изхождат от постулата, че „художественото произведение е съвкупност от похвати“, в същност пренебрегват действителната възможност за жанрово новаторство, въпреки че те признават развитието на литературните форми. Оказва се, че нищо ново не се създава, а само съществуващият материал претърпява трансформация, която създава облика на наличните жанрове в литературата.

Във формалната поетика се отстояват възгледи, според които признаците на жанра са свързани с изявата на „доминанта“, определяща главните, характерните похвати на цялото.²¹ Разнообразието от признаци в облика на жанровата доминанта е причината, която не позволява да се изгради класификация на литературните форми върху основата на някакви общоприети принципи.

Привържениците на формалния метод признават измене-

¹⁹ Вж. С. И. Сухих, Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х годов, във: Жанры советской литературы (Вопросы теории и истории), Горьк. гос. ун-та, Учен. зап., т. 79, 1968, с. 140—177; В. Н. Носов, Вопросы жанра на страницах журналов Лефа, „Вестник Московского университета“, Серия филологическая, 1975, № 4, с. 61—67; Л. В. Чернец, Из истории изучения литературных жанров в советском литературоведении 20-х годов, Научны доклады высшей школе, Филологические науки, 1970, № 2, с. 119—124; Д. Кирков, Историческият път на жанровата теория, „Литературна мисъл“, 1976, кн. 6, с. 19—42.

²⁰ П. Н. Медведев, Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику, Л., 1928, с. 183.

²¹ Б. Томашевски, Теория литературы. Поэтика, М., 1930, с. 159.

нието на жанровите форми, но литературният процес при тях се оценява като еволюция на художествената постройка на произведението. Появата на нови жанрове, изменението на съществуващите, преобразуването на изчерпалите своите възможности форми според Ю. Тинянов се предизвиква от изменящата се природа на конструктивните принципи, изграждащи отделното литературно произведение.

Научно неперспективен е подходът, който прилагат представителите на формалната школа, за да изследват спецификата на отделните жанрови структури, възприемани като съвкупност от реторични похвати.²² В това ни убеждава Ю. Тинянов, който, анализирайки особеностите на одата, доказва, че тя е художествена реализация на определен тип „установка“. По силата на тази теоретическа концепция изменението на жанровата система е обусловено от съответното развитие на присъщата за отделната форма „установка“. С въвеждането на това понятие Тинянов се стреми да обясни не толкова жанровата доминанта на произведението, подход, възприет и от другите формалисти, а да мотивира особената важност на „речевата установка в литературата“.²³

Особено последователно във формалистичната поетика се защитава становището, че е практически невъзможно да се изгради жанрова класификация. За това свое мнение привържениците на формалния метод търсят подкрепа в основния възглед за жанра като общност на системата от похвати с доминиращ похват (жанрова доминанта). Единственият компромис, който се допуска, е към жанровете да се приложи описателният метод, като се разпредели „художественият материал“ в една служебна класификация. Но едва ли този начин, който се предлага от Б. Томашевски, ще се оказва плодотворен при изучаването, систематизирането на многобройните художествени прояви в литературата. Естествено е, че нещата опират до методологията на литературоведския подход и неговите принципи.

Марксистката теоретическа мисъл убедително разкри, че концепцията за жанра, предложена от формалистите, е ненадеждно средство за изучаване на жанровите процеси в литературата. Признавайки единствено иманентните естетически фактори, формалистите в същност създават теория за жанра, която не взема пред вид спецификата на изкуството като особен вид познание. Затова и художествените факти са едностранчиво обяснени, без да се проникне до динамиката на литературния процес и да се установят факторите, които обуславят промяната на жанровете, обновяването на художественото съзнание.

²² Ю. Тинянов, Ода как ораторски жанр, във: Сб. Поетика, вып. III, 1927, с. 102.

²³ Ю. Тинянов, цит. съч., с. 103.

Не внасят особена яснота в теорията на жанра и представителите на вулгарно-социологическата поетика въпреки опитите им да се преодолее иманентизмът в оценката на художественото произведение. Литературните теоретици настойчиво се домогват през 20-те и 30-те години до някаква универсална „формула“, която да разкрие същността на категорията жанр. Изход от усложнената теоретическа проблематика на художествената специфика социологическото литературознание намира в обяснението на нейното развитие с извънестетически фактори. Причините, определящи появата на даден жанр, се свързват с потребностите на определена социална среда. Един от изразителите на социологическата концепция отбелязва, че „жанрът зрее с класата и заедно с нея прецъфтява“²⁴. Класовата психология се оказва особено силен двигател, формиращ спецификата на художествените феномени. Абсолютизирането на класовостта като основен израз на художествеността довежда до погрешни постановки, утвърждаващи изключителното господство на извънестетическите фактори: „жанрът воюва и се бори по законите на социалния контраст“²⁵. Така художествените закономерности в социологическата поетика се подменят с факти, намиращи се извън тях. Създават се предпоставки за преплитане на морфологическите признаци на литературно-художествените форми със „стила на класата“²⁶. Възгледът за пълната зависимост на изкуството от класовата същност създава определени принципи на съотнесеност между жанровите форми и развитието на обществото. Оказва се, че одата е неперспективна художествена форма на пролетарското изкуство, враждебна на действителността.²⁷ Тези теоретически заблуждения пораждаат „категоричната“ увереност, която противоречи на художествената практика, че лирическият жанр ода е в пълен упадък.²⁸ В увлеченията си представителите на социологическото литературознание, игнорирайки спецификата на изкуството, създават умозрителни схеми на литературното развитие.

Пълната абсолютизация на неестетическите феномени е характерен белег на формалния социологизъм в литературознанието. В теоретическа постановка се обосновава спецификата на литературата като „професионално-практически синтез на литературен труд“²⁹. Без да се вземат пред вид особеностите

²⁴ А. Цейтлин, К социологии литературного жанра, „Русский язык в советской школе“, 1929, № 4, с. 8.

²⁵ Цит. съч., с. 10.

²⁶ М. Юнович, Проблема жанра в пролетарской литературе, „Русский язык в школе“, 1929, № 6, с. 44.

²⁷ И. Нусинов, Вопросы жанра в пролетарской литературе, „Литература и искусство“, 1931, № 2—3, с. 27.

²⁸ Вж. А. Цейтлин, цит. съч.

²⁹ Б. Арватов, Социологическая поэтика, М., 1928, с. 31.

на художествената литература, закономерностите на изкуството „форсоците“ придават универсален характер на изследователския си метод. Едно от понятията, чиято същност те се опитват да изяснят, е жанровата специфика на литературното произведение. Тук особено ясно проличава теоретическата безпомощност, когато се излиза от една предварително обречена теза да се тълкува такава сложна категория, каквато е жанрът.³⁰

Търсенията на социологическото направление не са изцяло негативни. В стремежа да се намери вярно обяснение на художествените явления, на спецификата на литературното произведение като особено важно понятие в теория на литературата, представителите на социалистическата поетика засягат някои важни проблеми на изкуството. Сред тях се оказва и жанрът, но поради анализираната ограниченост на постановките социологическата литературоведска школа не представя задоволително обяснение на спецификата на разглежданата категория. Със своите крайни прояви социологизмът тласна към дискредитиране теорията на жанровете.

Литературоведите подхождат към спецификата на отражателните форми от различни позиции. Един от широко разпространените възгледи в теорията определя литературния жанр като изражение на художествената форма.³¹ Едва ли могат да бъдат обвинени авторите, споделящи тази постановка, че не признават съдържанието като определящо спецификата на художественото цяло. В действителност, обосновавайки жанровостта в пределите на формата, ние се придвижваме незначително напред в сравнение с античната теория на жанровете, формулирана в поетиката на Аристотел. Паралелът с античната литературоведска мисъл търсим не толкова да установим нейната пригодност в съвременна теоретическа съпоставка, а да я следваме като образец на научна последователност. Защото представеният съвременен възглед за жанра има това положително качество, че утвърждава естетическия характер на литературното произведение. Известно е обаче, че естетическото съдържание се утвърждава главно чрез значимостта на поетическия образ. Изразявайки го, формата придобива качествата на въздействаща художественост. Когато анализираме своеобразието на литературното произведение, ние възприемаме проявите на присъщата жанровост не само по художествената форма, която е битие на естетическото, негова реализация, но и по съдържанието. Ето защо няма основание да абсолютизираме особеностите на жанра само в компонентите на художествения облик.

Съветската теоретическа мисъл потърси в концепцията за

³⁰ Вж. цит. съч., с. 41.

³¹ Ив. Попиванов, Проблеми на литературния жанр, С., 1972, с. 10.

„съдържателната форма“ средство, с което да обясни същността и спецификата на литературно-художествените форми. Тълкуването на жанра като „съдържателна форма“ се възприе в литературната теория.³² Тази постановка за жанра има основание да съществува дотолкова, доколкото така назованата „съдържателна форма“ е израз на диалектически взаимно проникващи се страни в отделното произведение. Но когато отчитаме съдържателността на формата като белег за жанровост, т. е. отражателната специфика на определена литературна форма, ние в същност опираме до една немного далновидно съзряна особеност на художествената структура в конкретното произведение. Разглежданият възглед за жанра е в значителна степен ограничен, тъй като в едната си част формулировката му съдържа компромисното положение, че в отделното произведение се проявява съдържателността на формата като жанров критерий, а самият жанр е изразяването на особеностите на формата. Такава гледна точка не може да бъде споделена, защото в случая съдържателността на формата не е определящ признак, който позволява пряко да се отговори на въпроса за същността на категорията жанр. Едно е несъмнено: литературоведската мисъл е свободна в своите научни изобретения да изгражда нови възгледи за теоретическите понятия, да осмисля или преобразува съществуващите, каквито има достатъчно натрупани в жанрологията. Но всяка една концепция, особено в литературната теория, е нужно да внесе някаква яснота, да отстранява пречките при решаването и на без това усложнените проблеми на жанровете.

Художествената форма, възприемана от марксистки позиции, е винаги функция на съдържанието, тъй като тя е средство за неговото материализиране. Гледището, че жанрът е „затвърдяло съдържание“, не може да обясни отражателната специфика на литературното произведение. В една или друга степен, когато говорим за композиция, сюжет, метрика, ние имаме пред вид съдържателни средства, а не технически похвати в системата на литературното произведение. Концепцията за съдържателната форма сочи, че при определянето на жанра трябва да се изхожда от формата като негов определител. Но теоретически самата форма не съществува по друг начин освен чрез същността на онова, което изразява. Ето защо все повече литературоведи стигат до извода, че жанровете трябва да се оценяват не само като формални структури, а като сложни художествени цялости. Един от изследователите на лирическите форми в теоретическите си изводи, извлечени от богатата история на руската елегия, подчертава, че за характери-

³² Г. Д. Гачев, В. В. Кожиннов, Содержательность литературных форм, във: Теория литературы. Роды и жанры литературы, М. 1964, с. 18.

стиката на жанра в немалка степен влияе и съдържанието.³³ Безспорно такъв подход към същността на отражателната форма е перспективен в литературната наука.

Последователен изразител на възгледа за съдържанието като типологически принцип в структурата на жанра е съветският литературовед Г. Поспелов. Той отбелязва, че дилемата пред теорията на жанра се заключава в трудността да бъдат отделени собствено жанровите от нежанровите свойства на съдържанието и формата. Използувайки съдържателен типологически принцип, литературоведът изгражда изчерпателна систематика на литературните жанрове. Не можем да не отбележим положителния стремеж на съветския теоретик да преодолее ограничеността на съществуващите постановки за жанра. За тази цел той предлага в отделното произведение да се различават исторически повтарящо се жанрово съдържание и жанрови форми.³⁴ Всяка една от тях се съотнася към определено съдържание, но притежавайки художествена самостоятелност, тя може да стане реализация на нов тип жанрово съдържание. Концепцията на Г. Поспелов за своеобразната структура на отражателните форми е перспективна, тъй като с двете жанрови понятия успешно се обясняват случаите на жанрова трансформация в системата на литературното направление. В това отношение разглежданата постановка е особено пригодна за типологията на литературните произведения. Самата жанрова класификация съветският изследовател гради върху съдържанието като относително устойчиво в литературно-историческия процес. В типологическата система формата се обособява като жанров носител с определена функция. Такива случаи на относително самостоятелно съществуване на формата се срещат в художествената практика: сонет, сонетен венец, рондо и др. Основното качество на типологията при Г. Поспелов е добре уловената и теоретически обоснованата обусловеност на жанровото съдържание и формата в диалектиката на художествените структури.

Систематизацията, която съветският теоретик изгражда, използвайки като класификационен принцип съдържанието, има научно приложение и при лириката.³⁵ Литературоведът типологизира няколко основни форми, като предупреждава, че те не са абсолютни критерии. Обособените разновидности на лириката са подредени в следните групи: медитативна, медитативно-изобразителна, описателно-изобразителна, „персонажна“ и

³³ Л. Г. Фризман, *Жизнь лирического жанра*, М., 1973, с. 4.

³⁴ Г. Н. Поспелов, *Проблемы исторического развития литературы*, с. 156.

³⁵ Г. Н. Поспелов, *Лирика*, Издательство Московского университета, М., 1976.

повествователна. Фактите, които привежда авторът, убедително потвърждават съотносимостта на лирическите произведения с посочените типологически форми. Те обаче не са достатъчно условие, за да се установи в класификацията жанровата принадлежност на конкретното лирическо произведение. Затова Поспелов теоретически обосновава допълнителни принципи на типология, с които да обхване спецификата на отделните отражателни форми. За тази цел използва понятията за „жанрово съдържание“ и „жанрова форма“. Оказва се, че при традиционните литературни произведения не е изключено „жанровата форма“ да се използва във функцията ѝ да изразява различен тип „жанрово съдържание“.³⁶ В концепцията на Поспелов е налице положителният стремеж да се систематизира многообразието на жанровете в техните „пресичащи се плоскости“. Възгледът на съветския литературовед получава убедителна реализация при изследване на богатите прояви на реалистичното изкуство, при което се наблюдават сложни промени в системата на отражателните форми.

Когато жанрът се възприема като историческо и типологическо понятие, към него трябва да се подхожда системно, да се отчита своеобразието на редица особености. Разкри се, че жанровата структура е съотносима със структурата на литературното произведение. Това нейно качество изисква определянето ѝ да се извърши върху основата на характерните особености на естетическата цялост. Литературно-художественото произведение като завършена единица притежава всички необходими качества, с които да се анализира спецификата на единичната жанрова форма. Определящото в структурата на литературното произведение е съдържанието. То има съществената функция да представи, изрази и внуши определен обем художествено познание. Това количество естетическа информация, преценено като особена система, изразява спецификата на жанра. В същност на тези наши наблюдения върху особеностите на отражателната форма е необходимо да придадем определен вид.

Жанрът е специфичен тип художествена система, чиито структурни елементи изразяват съдържателната и формалната функционалност на отделното литературно произведение.

Развитата постановка за жанра като сложно проявяваща се система на съдържанието и формата на произведението в една или друга степен се налага убедително в литературната теория. Като особено структурно единство се определя жанрът от полските литературоведи в колективния труд по теория на литературата.³⁷

³⁶ Цит. съч., с. 206.

³⁷ M. Glowinski, A. Okopień-Sławinska, J. Sławinski. Zaris teorii literatury, Warszawa, 1975, S. 255.

Формулираният от нас възглед за понятието жанр позволява да се преодолеят съществуващите абстрактни представи за спецификата на литературно-художествените форми като априорно дадени, неизменни в своето битие. Когато оценяваме понятието за жанр, е необходимо да не пропускаме и една друга особено важна проява, а именно: изявените качества на отделната литературно-художествена форма да бъдат изходна основа за типологическо сравнение. Това свойство на жанра най-отчетливо се проявява в историко-литературния развой, когато конкретните художествени форми получават възможност да бъдат определени типологически.

* * *

Лириката отдавна привлича вниманието на литературоведите с неустановеността на своите родови признаци.³⁸ В литературната теория са известни немалко опити за осмисляне на жанровите особености на лирическите произведения. При тях теоретическата мисъл среща изключително големи затруднения.³⁹ Причините за неопределеността на редица жанрови понятия относно лириката са от различен характер. Тук се наметва и особената консервативност на литературоведската мисъл към жанровите проблеми, въпреки че в развитието си художествената литература дава многобройни примери, които доказват динамичността в системата на отражателните форми. Несъмнено е, че отсъствието на точна теоретическа постановка за жанра също спъва успешното решаване на конкретните въпроси от типологията на лириката.

В западното литературознание се наблюдава особена активност при изучаване на лирическите жанрове. На типологията на лириката е посветен трудът на немския литературовед Р. Вернер.⁴⁰ Макар че неговата книга е отдалечна по време от търсенията на съвременните изследователи на жанровете, в нея се забелязват отделни черти на литературоведската методология, които се възприемат по-късно от някои немски и швейцарски литературоведи.

Изследването на Вернер „Лирика и лирици“, замислено като изчерпателна типология на лирическата поезия, в същност надхвърля представите за една системна класификация, включвайки в себе си пространни наблюдения и оценки върху пое-

³⁸ Вж. Н. Георгиев, Лириката. Развой на понятието, същност, С., 1972 (дисертация).

³⁹ Henryk Markiewicz, Głównie problemy wiedzy o literaturze. Wydanie trzecie przejrzone i uzupełnione, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1970, S. 150.

⁴⁰ Lirik und Liriker. Eine Untersuchung von Richard M. Werner, Hamburg und Leipzig, 1890.

тиката на лирическото произведение. Разбира се, онова, което има известна стойност от позициите на съвременната литературна теория, е несъмнено жанровата класификация на лирическите форми. Необходимо е, преди да навлезем в същността и своеобразието на Вернеровия принцип на типологията, да проследим неговите изходни методологически възгледи.

Впечатлението, което добиваме от анализа на авторската литературоведска концепция, е, че той съществено не отстъпва от традиционното псевдобиологично разбиране за основните поетически форми на творчество. Като се обляга на твърдо установилата се представа за лирика, епика и драма в концепциите на Аристотел, Вакернагел, Енгел, авторът същевременно подчертава характерното за типа изображение във всяка от тези основни форми. В традиционно осъществения подход към поетическите родове Вернер обаче влага мисълта за обусловеността между отделните форми. Пресичащите се точки, осъществени върху основата на принципите на изображение, литературоведът проследява в Гьотевото стихотворение „Нощна песен на странника“. Вернер разкрива проявите на различни случаи, при които се осъществява взаимопроникването на лирическото, епическото и драматическото. Така например отражателната специфика на баладата се търси в лирическото изобразяване (*Darstellung*) на чувства, усещания или размисли, при което силно изпъква случка, действие или характер. Преценена от позициите на съвременната теоретическа мисъл, подобна диференциация на литературната форма е твърде схематична, лишава от специфика конкретното произведение. Гледището си за пресичащите се лирически принципи на изображение Вернер доказва и с друго Гьотево стихотворение „Прометей“, изразяващо динамиката на „драматично-лирическото проникване“ (с. 18). Тези обобщения за кръстосващите се принципи на изображение в лирическото произведение, които авторът на „Лирика и лирици“ формулира, западните литературоведи ще възкрасят след няколко десетилетия в теоретическите си концепции.

Ясно е изразена основната позиция на Вернер, който в началото на своето изследване пише, че обект на внимание в неговата книга са онези стихотворения, които „поетически изразяват чувства, усещания и размисли“ (с. 19). Тук литературоведът изказва съображения, които лежат в основата на типологията на лириката. С тях той подчертава, че естетическата цялостност на лириката може, от една страна, да се свързва с чувствата и усещанията и тогава поетическата реализация приема облика на „чиста лирика“ (*reine Lyrik*), а, от друга страна, поетическият израз на размишлението оформя „медитативната лирика“ (*Gedankenlyrik*). Лирическото придобива универсален характер, защото то се постига чрез всички поетически

форми, включително епически и драматически. По тази причина понятието „субективност“, използвано от Шелинг и Хегел като определящ признак на поезията, отсъства от гледницата на Вернер. Това е допуснато от литературоведа, за да се избегне ограничеността в тълкуването на лирическите форми. Но така авторът разтваря границите на лирическото и то губи своята определеност сред останалите литературни форми.

В типологията на отделните литературни жанрове са особено важни онези предпоставки, които изграждат изходната база на сравнението. Съзнавайки тази изключителна важност, Вернер теоретически обосновава определящите принципи на преживяването (Erlebnis), като откроява различни негови прояви. За да постигне сравнително изчерпателна класификация на лирическите произведения, литературоведът систематизира няколко типа на преживяване (с. 96—99). В тях е потърсена художествената реализация на изходните принципи, залегнали в основата на определението, с което авторът разкрива същността на лириката. Затова Вернер твърди, че оценяването на жанра се извършва върху основата на преживяването (с. 112). Това в същност обяснява особено раздробеност, която съзнателно е търсена при отделните типове преживяване: външно и вътрешно, преживяване-чувство, размисъл, индиректно преживяване. Обосновавайки всеки един относително самостоятелен тип преживяване, литературоведът постига една сравнително изчерпателна система на възможни принципи, чрез които да се изгради стройна жанрова класификация.

За критическото възприемане на Вернеровата постановка е важна следната негова мисъл, с която той обяснява своята типология: „Възможно е делението на лирическите жанрове да бъде сполучливо, ако се определи преживяването върху основата на най-обикновените общоприети типове“ (с. 112). За тази цел литературоведът полага в центъра на своята типология проявите на твореца като човек. Изявата на човешкото според автора е свързано със субекта, защото той живее в определено време (Zeit), принадлежи към определена нация (Nation), има някакво положение (Stand) и пребивава на дадено място (Gegend). Тези, можем да ги наречем универсални, типове заемат важно място в структурата на типологическите принципи. Например „общочовешкото“ като тип позволява да се класифицират лирическите произведения в зависимост от най-ярките преживявания на индивида: любов, религия, природа. Чрез тях се обособяват типологически и отделните отражателни форми като: любовно стихотворение (Liebesgedicht) с три разновидности: радостно (freudige), тъжно (trauernd) и смесено (vermischte). Върху основата на останалите типологически принципи Вернер класифицира „молитвената лирика“ (andächtide Lyrik) и пейзажното стихотворение (Naturgedicht). Не се из-

ключват и по-сложни форми, които свидетелствуват, че концепцията на немския литературовед е освободена от догматичността на жанровата чистота. Предпочитание се дава на функционалния характер на лирическата форма, както е при вида „богослужебно пейзажно стихотворение“ (gottesdienstliche Naturgedicht). Впрочем такива жанрови варианти се предлагат от автора достатъчно на брой в няколко таблици, които изчерпателно проследяват различните модификации и възможности за жанрово многообразие на „преливания“ между отделните форми.

Разглежданата систематика не е лишена в известна степен от опростеното тълкуване на отделните форми, основавайки се предимно на изходните принципи и тяхната предполагаема съчетаемост в различните жанрови структури. Съзнателно търсеното разнообразие от жанрови прояви на произведението се извлича априорно като възможна художествена реализация, въпреки че авторът илюстрира с няколко примера тези форми. Съществуващата самоцелност в постигането на жанровите белези довежда до не много убедително теоретизиране. Всъщност, Вернер ясно изразява отношението си към жанровата специфика на отделното произведение.⁴¹ По-важна за автора се оказва тематическата страна, защото тя е същественият принцип, който организира класификацията.

Трудът на Р. Вернер свидетелства за упоритите търсения на западната жанрология. Осъщественията от него типология има и положителни качества. Това е преди всичко монизмът на изходния класификационен принцип. Литературоведът успешно е систематизирал жанровите понятия в разнообразни отражателни групи, имащи пряко отношение към типологическите принципи на класификацията. В желанието си обаче да постигне универсалност при тях авторът формулира няколко погрешни извода, които създават предпоставките за жанрова унифицираност на лирическите произведения, попаднали в рубриците на отделния класификационен ред. Типологически уязвими са произведенията, определени като „любовно стихотворение“. Тази отражателна форма е жанрово неопределена. Тя може да приеме различна жанрова структура и следователно като форма не отразява спецификата на съответното произведение.

На лириката се отделя особено внимание в класификацията на западните литературоведи. Това предполага, че позициите на теоретическата им мисъл се отличават с особена яс-

⁴¹ Вж. цит. съч., с. 116. — „Не виждам смисъл в това, каква лирическа форма имаме пред нас, когато за жанра на стихотворението е безразлично дали любовната радост или любовната мъка се изразява в песен, ода или еднострофична форма.“

нота по отношение на лирическите форми. Ето как известният представител на швейцарското литературознание Емил Щайгер характеризира една от формите на художественото творчество. „Лирически са — отбелязва литературоведът в книгата си „Основни понятия на поетиката“ — стихотворенията, и то онези стихотворения, които имат малък обем.“⁴² Естествено с това определение, което привежда теоретикът, е немислимо да се прецени спецификата на конкретната отражателна форма. Обемът, макар и да има отношение към отделните поетически жанрове, не е типологизиращ критерий. Затова и така неохотно швейцарският литературовед разглежда лирическите жанрове, като пояснява, че „стихотворенията с малък размер: песен, ода, химн, сонет, епиграма, изграждат лирическия род“⁴³. Причината за нежеланието на Щайгер да се разглеждат конкретните жанрове се дължат на особеностите на неговата концепция. На практика швейцарският литературовед признава съществуването на жанровете: ода, елегия, песен, но в същност по нищо не личи какво съдържание той влага в жанровите понятия. Щайгер се отказва от традиционния подход към поетическите произведения и не ги разглежда като определени жанрови форми. Това личи и от другите негови изследвания върху лириката, където той предпочита да навлезе в особеностите на единичното произведение, но без да анализира конкретното му жанрово своеобразие.

Постановката, която утвърди жанра като „съдържателна форма“, създаде в същност предпоставките да се обоснове възгледът за „атрофията на жанра в лириката“.⁴⁴ Съветският литературовед В. Сквозников, който стана изразител на тази концепция, отрича и възможността да се образува „нова жанрова система в развитието на литературата“⁴⁵. Констатациите на този литературовед са противоречиви и неубедителни, когато се основават на аргумента, че жанровата определеност на литературното произведение изчезва. Нужно е да поясним, че жанровете са исторически изменяща се система, която се отличава с особена многоликост и това ѝ качество не позволява да бъде затворена в рамките на познатите традиционни форми. В литературния процес се наблюдава появата на редица нови литературни жанрове.⁴⁶ Тези факти са очевидни, така както е установима и промяната на типа художествено съзнание. Жанровете са именно качества на художествените явления и ето

⁴² E. Steiger, Grundbegriffe der Poetik, 4 Aufl., 1959, S. 231.

⁴³ Пак там, с. 231.

⁴⁴ В. Д. Сквозников, Лирика, В: Теория литературы. Роды и жанры литературы, М., 1964, с. 210.

⁴⁵ Цит. съч., с. 209.

⁴⁶ Silviu Iosefescu, Литературные жанры и виды, В: Zagabnenia Rodzajów Literackich, 1961, t. 4, z. 1 (6), s. 109.

защо те се развиват, а това е свързано с утвърждаването на нови литературни форми.

В жанровата система настъпват промени, които създават предпоставките за обновяване на отражателните форми. Облик на това новаторство са синтезираните нови лирически жанрове, които са обективен факт в реалистичното изкуство. Но научно неоправдано е това, което в теорията се обосновава като все по-тясно сближаване на определеността на художествения метод с жанра.⁴⁷ Особеностите в съдържанието на метода не позволяват той да бъде изравняван със спецификата на категорията литературен жанр. Възгледът, че жанровете се разтварят в реалистичния метод, като изчезва определеността на лирическите форми, е пресилен. Реализмът като естетическа система утвърждава своеобразен тип отношение между характер и обстоятелствата, отличава се с особено богатство в отразяването на света. За тази цел се използват разнообразни форми, много от които са непознати на жанровата традиция, защото реализмът създава нов тип изкуство. Явлението, което А. Белецки определя като дискредитиране на старите термини, е пряк резултат от обновяването на литературните форми.⁴⁸ Художествените факти в развитието на изкуството в никакъв случай не отричат необходимостта от жанрова система. Тя е понятие, което отразява особеностите на литературния процес, а като средство на теоретическото изследване позволява да се проникне до своеобразието на жанровата картина през определен период. В изкуството протичат сложни трансформации на художествените явления и част от тях се отнасят пряко до жанровете. Тази динамика особено отчетливо проличава при реализма, където се наблюдава „качествена промяна в системата на жанровите ценности“⁴⁹. Тези факти обаче все още не са достатъчно проучени в литературната наука.

В литературния процес се осъществява една особена форма на взаимодействие между отделните лирически жанрове, между традиционните жанрове и отражателните структури, обновяващи художествената система на определено литературно направление. Наред с традиционните жанрове възникват и нови отражателни форми, защото, както пише съветският литературовед Бахтин, логиката на жанра не е абстрактна логика. Съществуването на определен лирически жанр създава предпоставките за протичането на особен вид „кръстосване“, „кръвна връзка“ на лирическите форми с литературното направле-

⁴⁷ В. Д. Сквозников, Теория литературы, М., 1964, с. 210.

⁴⁸ А. И. Белецкий, цит. съч., с. 369.

⁴⁹ Ю. В. Стенник, Системы жанров в историко-литературном процессе, В: Сб. „Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения“, Л., 1974, с. 197.

ние, което ги утвърждава.⁵⁰ Преплитането на различни жанрови структури е факт от развоя на лириката, който се посочва и от западните литературоведи.⁵¹ В това отношение реалистичната лирика се отличава с особено богатство на отражателните форми. Ето защо някои изследователи предлагат тези явления да се означат с понятието „жанров синкретизъм“.⁵² Макар и неточен, този термин подчертава, че при лирическите произведения почти никога не се реализира „чиста“ жанрова структура. Споменатите явления не са получили убедително обяснение от литературната теория. Необходимо е да се установи как се проявяват в индивидуалните структури на лирическите произведения различни отражателни форми. Изследването на тази актуална литературоведска проблематика ще спомогне да се определят и много други въпроси, свързани с особеностите на художествената литература, като традиция и новаторство и конкретните отражателни форми, в които те се изразяват.

В учението за литературните жанрове съществено значение има и типологията като средство, с което се систематизира конкретното разнообразие на художествената литература. Класификации на отражателните форми са осъществявани от немалко литературоведи, използващи различни типологически принципи.^{52a} Ето защо е необходимо да проследим някои от опитите да се осмисли художественото своеобразие на литературните жанрове.

Интересна е типологията, която полският литературовед Ч. Згожелски изгражда върху богат литературно-исторически материал.⁵³ В изходните си принципи типологията на Згожелски следва основните положения, които Х. Маркиевич разработва в класификацията си за лириката.⁵⁴ Типологията на лириката у Маркиевич е триделна: автопрезентативна, лирика на апела и изобразяваща лирика. Всеки един от тези типове има свои подразделения, осъществени в съответствие с жанровите принципи. Класификацията на Згожелски има някои качества, които дават основание да се установи нейната конкретна три-

⁵⁰ Ireneusz Opascki, Krzyzowanie sie postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji, w: Problemy teorii literatury, 1964, S. 202.

⁵¹ Willi Flemming, Das Problem von Dichtungsgattung und -art, „Studium generale“, 12 Jahrgang, 1959, H. 1, S. 59.

⁵² Ewa Miodonska-Brookes, Zaris Poetyki, S. 112.

^{52a} В работата не се анализират всички постановки за типологията на лирическите жанрове. Това е предмет на друго изследване, в което се оценяват становищата на съветските литературоведи относно типологията на лирическите отражателни форми.

⁵³ Czesław Zgorzelski, Historicznoliterackie perspektywy geologii w badaniach nad liryka, w: Problemy teorii literatury, ser. 2, 1976 S. 131—147.

⁵⁴ Henryk Markiewicz, Rodzaje i gatunki literackie, w: Główne problemy wiedzy o literaturze, S. 150—183.

ложимост при жанровото изследване на лириката. Основното при този литературовед, както и при Х. Маркиевич, е че главните типологически форми на лириката се опират на същността на художественото изразяване. Неговата специфика определя типологическите понятия, характеризиращи естетическата и художествената система на лириката. Но въпреки че Згожелски илюстрира типологическите си възгледи за отражателните форми с примери от полската литература на XIX в., те са уязвими. Систематизирането на типове: „лирически опис“, „лирика, изразяваща предмета“, „лирика, насочена към адресата“, „лирика на диалога“, включително и останалите форми, не обхваща напълно своеобразието на лирическата поезия. Типологическите понятия се свързват с една или друга страна на лирическото изображение, но това не е достатъчно, за да се установи конкретният облик на лирическото произведение. Ориентацията, основана на „лирически опис“, е жанрово многовариантна. Известно е, че художественото своеобразие на произведенията в съвременната лирика е трудно поддаващо се на жанров анализ. Но в случая не толкова самото название на отражателна форма е определящото, макар че то отразява спецификата на съответния литературен жанр. Нужни са критерии, които да улавят особеностите на съответната лирическа форма в нейната диалектика. А това е свързано с избора на типологически принципи, които да отразяват съвременното състояние на изследваните литературни форми.

Оценена от гледна точка на научната ѝ перспективност, анализираната типология на полския литературовед Згожелски разкрива своята ограниченост при интерпретацията на произведения, в които има сложно изявиени жанрови структури. Например жанровите облици на Вазовите стихотворения „Левски“, „Кочо“, „Паисий“ се определят като оди. Така те се възприемат от читателя. Но не винаги оценката от страна на аудиторията, формираното жанрово съзнание отговаря на индивидуалната специфика на произведението. Не е лишен от основание възгледът, че в споменатите лирически произведения има жанрови структури, които ориентират не само към одата, но и към биографичното, типизиращото за личността. Това изисква един системен подход към конкретните лирически форми като необходимо условие при установяването на жанровата им индивидуалност.

3. ЛИРИЧЕСКИТЕ ЖАНРОВЕ КАТО ПРЕДМЕТ НА ТИПОЛОГИЯТА

Разгледаните методологически проблеми на литературоведската категория жанр имат особено значение за типологията на художествената литература. Възприемана като класификация на определени явления, типологията се използва и в дру-

ги гносеологически области. Този факт изисква да се определи спецификата на литературната типология от гледна точка и на понятията на жанровете.

Литературната теория не може да се затвори в рамките на една или друга класификация, защото закономерностите на самото изкуство са отрицание на такъв подход. Систематизация обаче е необходима, но тя не трябва да бъде крайната цел на теоретическото обобщение, а метод, с който да се обоснове и изследва многообразието на художествените явления. Необходимо е литературната класификация така да се изгради, че създавайки обективни условия за обобщение, да навлезе в същността на фактите.

Типологията на жанровете е особено важна област в литературната теория и това се дължи на подчертаното многообразие на художествените форми, с което те създават обективни предпоставки да се постигне теоретическата систематизация на развоя на изкуството.⁵⁵ Затова насоките на жанровите изследвания имат подчертано познавателен характер. Притежавайки това свойство, систематиката на литературните факти не служи само на описателни цели, а изследва измененията, които настъпват в типа художествено съзнание, процесите, характеризиращи спецификата на едно или друго литературно направление.⁵⁶ Типологията на жанровете не е абстрактна класификация, защото както изяснихме, произведенията, влизащи в нейния предмет, са обективни художествени явления. Жанровата класификация изхожда от особеностите на конкретните литературни произведения.⁵⁷

Типологията на литературно-художествените произведения като особен вид литературоведска систематика се основава на определени изходни принципи, които в науката все още не са достатъчно добре изяснени. Съветският литературовед Бушмин справедливо подчертава, че научните принципи на класиците на марксизма трябва да бъдат методологическа позиция в работата на литературоведите.⁵⁸ Разбира се, това положение не бива да се тълкува като указание за повторение на вече съществуващи истини. Естествено необходимо е да се отчита спецификата на изследователския предмет. Проблемите на литератур-

⁵⁵ М. Б. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, издание трето, М., 1975, с. 248.

⁵⁶ Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatar, Zaris Poetyki, Warszawa, 1972, S. 27.

⁵⁷ Въпросите на жанровата класификация заемат важно място като изследователска проблематика и в теорията на фолклора. Вж. работите по типология на жанровете на В. Я. Пропп в: Фольклор и действителност, М., 1976.

⁵⁸ Сб. „Вопросы методологии литературоведения“, „Наука“, Москва — Ленинград, 1966, с. 8.

ните жанрове могат успешно да бъдат преодолені, ако се вземе пред вид една позабравена постановка на Енгелс.⁵⁹ Формулираният в „Анти-Дюринг“ възглед за родовете и видовете като понятия за качество има огромно значение и за литературната типология. Когато жанровете се разглеждат именно като качества на художествените явления, тогава обективно се оценяват и редица други понятия, характеризиращи своеобразието на литературното произведение. Схващани като качества, жанровете не бива да се обявяват само за обикновени названия на произведението, защото са структури, които изразяват закономерностите в развитието на художествената литература. Тези методологически позиции се защитаваат и в настоящата работа.

Всяка една типология и особено тази, която се постига в жанрологията, не е в състояние напълно да обхване спецификата на литературата, чито форми са особено променливи. При съвременните произведения типологията е също успешно осъществима, когато се отчитат проявите на историчността на отражателните форми. Разбира се, че динамиката на изкуството не ограничава литературната теория, а, обратно, позволява ѝ да постигне закономерностите в онзи смисъл, за който пише Енгелс в „Анти-Дюринг“. Затова задачата на типологията е да навлезе в същността и спецификата на литературните произведения. Но за да изпълни това свое предназначение, тя трябва да осмисли тяхната художествена повторимост като качества на явленията. Само тогава ще се постигнат и познавателните цели на теоретическото изследване. Необходима е особена система, в която да бъдат изучавани отделните литературно-художествени форми в съответствие с определени типологически принципи.

Жанровите изследвания са немислими без систематизация на художествените произведения. Нейната научна резултатност обаче се определя в значителна степен от принципите на класификация. Пред литературната теория отдавна стои нерешен въпросът за същността и принципите на типологията. Изграждането на правилни възгледи за жанра се спъва от „разнопорядковост на изходните класификационни критерии“⁶⁰. Ето защо проблемите на принципите на типологията се оказват неотложна теоретическа задача.

Основните качества, които трябва да притежава една типология на художествената литература, се свеждат до следните:

1. Типологически монизъм.

⁵⁹ Фридрих Енгелс, Анти-Дюринг, 5 изд., С., 1975, с. 65. — „Родът и видът или изобщо общото и частното са най-простите средства за разпознаване, без които не можем да разберем устройството на нещата. Но това са средства за разпознаване на качеството.“

⁶⁰ St. Skwarczyńska, Wstęp do nauki o literaturze, tom III, S. 153.

2. Историчността като главен фактор при изменението на литературните жанрове.

В същност тези изходни принципи на класификация са особено разнообразни в съвременната теория на литературно-отражателните форми. В литературоведската практика се използват различни критерии за жанрова определеност, което показва, че понятията на типологията не се разглеждат като отражение на вътрешните закономерности на изкуството, а като белези на формална, спомагателна класификация.⁶¹ При жанровата систематизация е необходимо да се преценява едно отличително качество на литературните форми — тяхната променливост. Когато утвърждава, че жанрът е историческа категория,⁶² литературоведът е задължен да си служи в използваната от него класификационна система с такива критерии, които да определят своеобразието на отделната художествена цялост. Сега прилаганите критерии на класификация са изградени върху различни принципи, обхващащи съдържанието или формата, или някаква единична особеност на литературното произведение. За да се постигне монистичност на типологията, в нея трябва да се включи отразеното в структурата на произведението. При тематическата класификация това се прави, но самоцелно, без да се улови спецификата на конкретната жанрова структура. Отразеното в произведението има свой облик, който може да бъде представен в лириката по различен начин: медитация, монолог, обръщение, диалог, описание. Затова типологията се основава на устойчивата повторимост, която притежават художествените явления. Но тя не може да се постигне нито само със съдържанието, нито пък само с формата.

Известно е, че типологическият метод изследва общото, закономерното, освободено от несъщественото в литературното развитие.⁶³ Ето защо неприложим се оказва количественият критерий, използван понякога в литературната теория, за да се определи спецификата на една или друга отражателна форма. Действително литературното произведение има определен обем, различава се чрез този обем, разбираан като величина, от останалите близки нему типологически форми. Но този критерий е ненадеждно средство при определяне на жанровото своеобразие.

⁶¹ А. Ковач, О закономерностях развития литературных родов, В: Сб. „Проблемы теории и истории литературы“, М., 1971, с. 31.

⁶² Д. С. Лихачов, Големият свят на руската литература. Изследвания и статии, С., 1976, с. 164.

⁶³ Stefan Sawicki, Gatunek literacki: pojecie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne, w: Problemy metodologiczne wspolczesnego literaturoznawstwa, pod red. Henryka Markiewicza i Janusza Slawinskiego, Wydawnictwo literackie, Kraków, 1976, S. 207. — „Типологическите понятия се отличават от обикновените класификационни понятия по това, че се нуждаят от еднородност, идентичност на изследвания обект.“

разие на литературното произведение. Той изпълнява успешно своята функция на жанров определител само в подстъпите към отделните литературни форми. Оказва се, че големината има само спомагателна роля в литературната типология, защото „противоположност на рода е понятието величина, онова еднородно, в което вече няма никакви видове различия“⁶⁴. Мисълта на Енгелс ни убеждава, че използването на количествения критерий при определянето на жанровете се оказва безполезна фикция. Спецификата на конкретната литературна форма получава обективна оценка тогава, когато се възприеме възгледът за жанра като художествена цялостност.

При изследване на литературата на миналото, а така също и на съвременното изкуство се използва помощта на традиционната жанрова система. Но въпреки някои добри резултати при проучване на отражателните форми тази типологическа класификация не отговаря на изискванията, които стоят пред съвременната литературна наука за изследване на реалистическата и социалистическореалистическата лирика. Съвременният литературовед среща значителни препятствия при класификацията на новите отражателни форми.⁶⁵ При опитите да се изследва своеобразието на отделните жанрове се наблюдава една подчертано ортодоксална консервативност на традиционните лирически отражателни форми, които не са в състояние да уловят и изразят спецификата на новото изкуство. Както е известно, проявите на реализма се изследват с цел да бъдат изучени и обобщени като художествена закономерност в развитието на литературата. Такъв подход трябва да се възприеме и по отношение на лирическите отражателни форми, които се утвърждават в обновяващата се жанрова система на литературното направление. Жанрът е такава категория, която притежава особена чувствителност към промените, характеризиращи развитието на изкуството. Ето защо изучаването, систематизирането на отражателните форми е в същност процес, който подпомага осмислянето на новите явления в областта на естетическите феномени.

Особено актуален за литературната наука сега е проблемът за типологията на лирическите произведения, а така също и на епическите и драматическите. Съвременните ни представи за лирическите форми ода, елегия, епитафия, песен, химн не се различават обаче съществено от споделяните в античността възгледи за съдържанието на тези жанрове. Конкретните проучвания на реалистичната лирика разкриват, че при нейното

⁶⁴ Фридрих Енгелс, цит. съч., с. 65.

⁶⁵ J. Barta, Zur Theorie der lyrischen Dichtung, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, 1961, t. 4, z. 1 (6), S. 23—25.

развитие се утвърждават разнообразни жанрови структури.⁶⁶ Това е една друга съществена причина за трудностите при класификацията на произведенията, създадени по принципите на реалистичния метод. Посоченият факт поставя пред сегашната жанрова теория актуалната задача да се създаде нова класификация на реалистическите произведения върху основата на съвременни принципи. Разбира се, това не означава да се отрече старата класификация на жанровете, срещу което решително се обявява съветският литературовед Я. Елсберг.⁶⁷ Необходимо е да се усъвършенствуват типологическите принципи при изграждане на жанровата систематизация, способна да обясни новите изменения, настъпили в реалистичната лирика.

Какви са другите причини, които налагат да се търсят пътища за изработване на нова типология? Новаторската същност на социалистическия реализъм има свои обективни изменения не само в областта на съдържателната страна на литературно-художественото произведение, но и в тяхната жанрова оформеност. Изучаването на жанровете особености е начин да се проникне до своеобразието на социалистическореалистическата поетика. Жанровата характерност позволява да се открие особената диалектика при навлизането на нов тип съдържание и форма в изкуството с помощта на новия художествен метод.

Съвременната жанрова теория и типология предлагат някои характерни явления, които ние не ще отменим, тъй като те са важен показател за нейното методологическо състояние.

В науката днес обикновено се констатираат жанровете особености на едно или друго литературно произведение, и то най-вече според традиционните представи на жанра, без да се изтъква своеобразието на отражателните форми в художествената литература. Всяко значимо произведение, особено в съвременната лирика, притежава свой оригинален жанров облик. Но литературните теоретици, изследващи спецификата на лирическите отражателни форми, обикновено си служат с жанрово неутралния термин „стихотворение“, а така също и с понятието „лирическо произведение“. Наличието на „смесени форми и такива стихотворения, които не могат да се причислят към нито един литературен вид“ се използва като солиден аргумент за въвеждане на названието „обикновено стихотворение“.⁶⁸ В същност, употребата на това название е отказ от задълбочаване в жанровите особености на част от лирическите произведения. Невъзможността да се проникне до тяхната жанрова специфика се корени и в неефикасността на класификационните

⁶⁶ Jan Trzinadlowski, *Ewolucja liriki*, w: *Problemy teorii literatury*, 1967, S. 207—218.

⁶⁷ Я. Елсберг, *Вопросы теории сатиры*, М., 1957, с. 30.

⁶⁸ Ив. Попиванов, *Проблеми на литературния жанр*, с. 60.

критерии, използвани в литературната теория. В историята на жанрологията са предприемани редица опити да се отхвърлят традиционните критерии за класификация, но досега не е постигнат задоволителен резултат. Трудност, която среща всеки литературовед, правещ опит за жанрова класификация, е изискването за монистичност на изходните типологически критерии. Използуваната сега традиционна жанрова система се основава на разнообразни класификационни критерии. Те, от една страна, са предимство, което позволява да се обхване спецификата на даден лирически жанр от различни страни, но преценени от друга гледна точка, ограничават при жанровия анализ, тъй като не винаги своеобразието на литературното произведение се свежда изцяло до отразения признак. Тази разнообразност на класификационните принципи не позволява да се открие жанровата специфика, а това е сериозно препятствие пред типологията. Затова и проблемът за нейното изграждане на съвременни принципи ще се разреши тогава, когато се постигне монистичност на класификационните критерии. Преградите пред новата типология на реалистичната лирика са свързани с теоретическата неизясненост на изходните принципи на класификацията. Тяхната неопределеност е причина за незадоволителното състояние на съвременната жанрова теория като цяло и за потребността от нова типология на реалистичната художествена литература.⁶⁹

В традиционната жанрова систематизация се използват класификационни критерии, които се основават на съдържателни, тематични, формални особености на литературно-художественото произведение. Възможен е и синтез на изходните принципи в подхода на отделните литературоведи. Така възприемани, класификационните критерии могат да се оценяват като единни дотолкова, доколкото изхождат от структурните елементи на литературното произведение. В състояние сме да говорим за тяхната монистичност само ако разбираме това свойство в духа на марксисткия възглед за литературното произведение като отражение на действителността. При това трябва да се подчертае, че жанровата специфика е каузална страна, а не иманентна в структурата на литературното произведение. А то, както е известно, е особен вид художествена завършеност. Неговата съдържателна и формална структура има непосредствено отношение към жанровите особености на конкретното литературно произведение. Взаимопроникването на жанровата специфика със структурата на произведението разкрива, че класификационните критерии трябва да обхващат съдържанието

⁶⁹ Н. Николов, За необходимостта от типология на реалистичните литературно-художествени произведения, „Български език и литература“, 1975, кн. 4, с. 13—22.

и формата в тяхната диалектическа динамика, а не в статичността на отделните особености. Подчертаваната връзка между категорията жанр и идейно-художествената страна на литературното произведение вече подсеща, че в посочените по-горе класификационни критерии е нарушено едно важно изискване, на което се гради ефикасността на жанровата класификация, и то е системността като съществен белег на художествената литература.

Причината да не пресекне интересът към осветляването на жанровете особености на литературно-художественото произведение се корени в парадоксалното за литературоведската ни ситуация закрепостяване на лирическите отражателни форми към определени класификационни критерии. Тази консервативност е посочена на времето от Белински в статията за разделението на поезията на родове и видове. Като търси спецификата на елегията, одата, песента, посланието, руският критик много точно е уловил изплъзващите се от жанрова определеност лирически произведения, за които той отбелязва че няма даже названия в науката. Ето защо логично е да се помисли, като се отчита развитието на съвременното изкуство, дали е оправдано да се използват старите названия за фиксиране на новото жанрово съдържание. Тази противоречивост е посочена и от Чернишевски в неговата „Естетика“.⁷⁰ Фактът, че отражателната форма не е застинала жанрова структура, а сложно съотношение на различните страни на произведението, има особено важно значение за жанровата теория.

Напълно оправдано е като типологически критерии на литературното произведение да се сочат следните компоненти: тематическа насоченост, предмет на отражение, сюжетика и композиция, особености в изображението на художествения характер, архитектурни белези, преобладаваща емоционалност и някои други. Но всеки един от тези структурни компоненти участва при определяне на жанровете особености на литературното произведение само тогава, когато е жанрово функционален. Затова тук е необходимо да поясним, че жанровата класификация, основаваща се на посочените принципи, е изправена пред дилемата за избор на жанров критерий. Подходът, който използва за функционална жанрова определеност един критерий, е едностранчив и методологически погрешен, защото противоречи на разкритата от нас обусловеност на жанра от структурните компоненти на литературното произведение. В литературоведската практика е разпространен този начин на

⁷⁰ Вж. Н. Г. Чернишевски, Избрани философски произведения, С., 1973, с. 366. — „За по-голяма част от сегашните лирически творби в старите подразделения не се намира заглавие, което би могло да обозначи характера на съдържанието.“

класификация особено при традиционните форми ода, елегия, епитафия, химн. Често срещан критерий в жанровата систематизация е „емоционалността“, т. е. родовите особености на поезията се трансформират и като принципи на типологическа характеристика. Необходимо е тази утвърдила се литературоведска традиционност при класификацията на лирическите произведения да бъде преодоляна. Емоционалността не изчерпва спецификата на лириката. Преживяването в лирическото произведение не е само емоция, както понякога се твърди, а обективно изявена поетическа мисловност, без която е невъзможно да се постигне правдиво изображение на явленията. Подменянето на поетическото съдържание с белега емоционалност е сериозна пречка, която не позволява да се подходи към изграждане на научна систематизация на лирическите жанрове.⁷¹ Неубедително е съвременната литературна теория да изхожда от емоционалността, от основния „тон“ на лирическото произведение, за да го типологизира. Това означава да се връщаме към позиции, отстоявани в науката на миналото.

Основателно възниква въпросът: каква трябва да бъде насоката на жанровата теория, за да се преодолеят съществуващите затруднения при изучаването на лирическите форми. Наложително е да подчертаем, че когато говорим за обективизация в лирическото произведение, ние нямаме пред вид формата на обстоятелствата, използвани в епоса и драмата. В лириката има особен вид вътрешна обстоятелственост, реализирана в облика на преживяването. Субектът е в същност особена форма за изразяване на обективността на явленията. Предметът на отражение се разкрива чрез субекта и в неговото битие той получава кондензиран израз, характерен за лирическото изображение. Отражаемото в лирическото произведение се реализира само във вид на художествен образ. Той е връзката с явлението, с отразения предмет. Следователно във формата на единичното, на субекта се постига целостта на закономерното.

Когато се изгражда основата на теоретическите принципи на типологията, е необходимо да се излиза от спецификата на художествените явления и техните взаимоотношения. В основата на художествената литература е отражението. Ето защо жанрът като категория, характеризираща общото и особеността в определена група литературни произведения, не бива да се отдалечава, както се наблюдава в съвременната литературоведска ситуация, от монизма на изходните принципи в изкуството. Успешно ще се проникне до същността на жанровете и тяхна-

⁷¹ За жанров критерий се предлага и „състоянието на чувството“ в произведението. — Вж. Jan Hankiss, *Les genres littéraires*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, tom 1, 1958, S. 49—61.

та диференциация едва тогава, когато се изследва в отделната литературна форма спецификата на реализирания художествен образ. Неговата естетическа функция в конкретното лирическо произведение позволява да се постигне не само научна резултатност в изследванията на жанровете, но и да се застане на правилна методологическа основа при типологията на художествената литература. Особено е наложително тази методика да се използва при класификацията на лириката, притежаваща качества, които значително по-трудно се поддават на определение. Особеностите в реализацията на художествения образ при лирическите произведения позволяват той да бъде приет като перспективен жанров критерий. Тази насока в избора на типологическия принцип вдъхва увереност, че е възможно да се изгради една съвременна типология на лирическите произведения в реалистичната литература.

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ ЛИРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Илья Пачев

Резюме

В исследовании прослеживаются разнообразные постановки о сущности категории „жанр“. Автор расширяет свои наблюдения над некоторыми основными методологическими вопросами литературной типологии. Анализируется ряд точек зрения на жанр, а также подчеркивается и неудовлетворительное состояние используемой в теории литературы системы жанровых понятий и терминов.

Исследуются только некоторые тенденции в развитии теоретических пониманий жанров, в то же время анализ направлен прежде всего к точке зрения на классификацию лирики. Критической оценке подвергаются конкретные литературоведческие понимания типологии.

Работа ставит целью раскрыть также и ограниченность используемой в науке о литературе жанровой классификации. Анализируются затруднения, которые возникают при изучении реалистической лирики. Рассматриваются различные типологические принципы, которые используются при классификации лирических произведений.

В своих теоретических обобщениях автор выражает мнение, что типология является средством познания при анализе и систематизации художественной литературы. Принимается положение, что лирические произведения нужно исследовать в их динамике чтобы установить формы их новаторства. Автор предлагает названия, благодаря которым, считает он, можно преодолеть терминологическую неопределенность литературных жанров. В исследовании доказывается и объективная необходимость в типологии реалистической лирики, чьи жанры недостаточно исследованы и теоретически осмыслены в современной науке о литературе.

PROBLEME DER TYPOLOGIE DER LYRISCHEN GATTUNGEN

Iliia Patschev

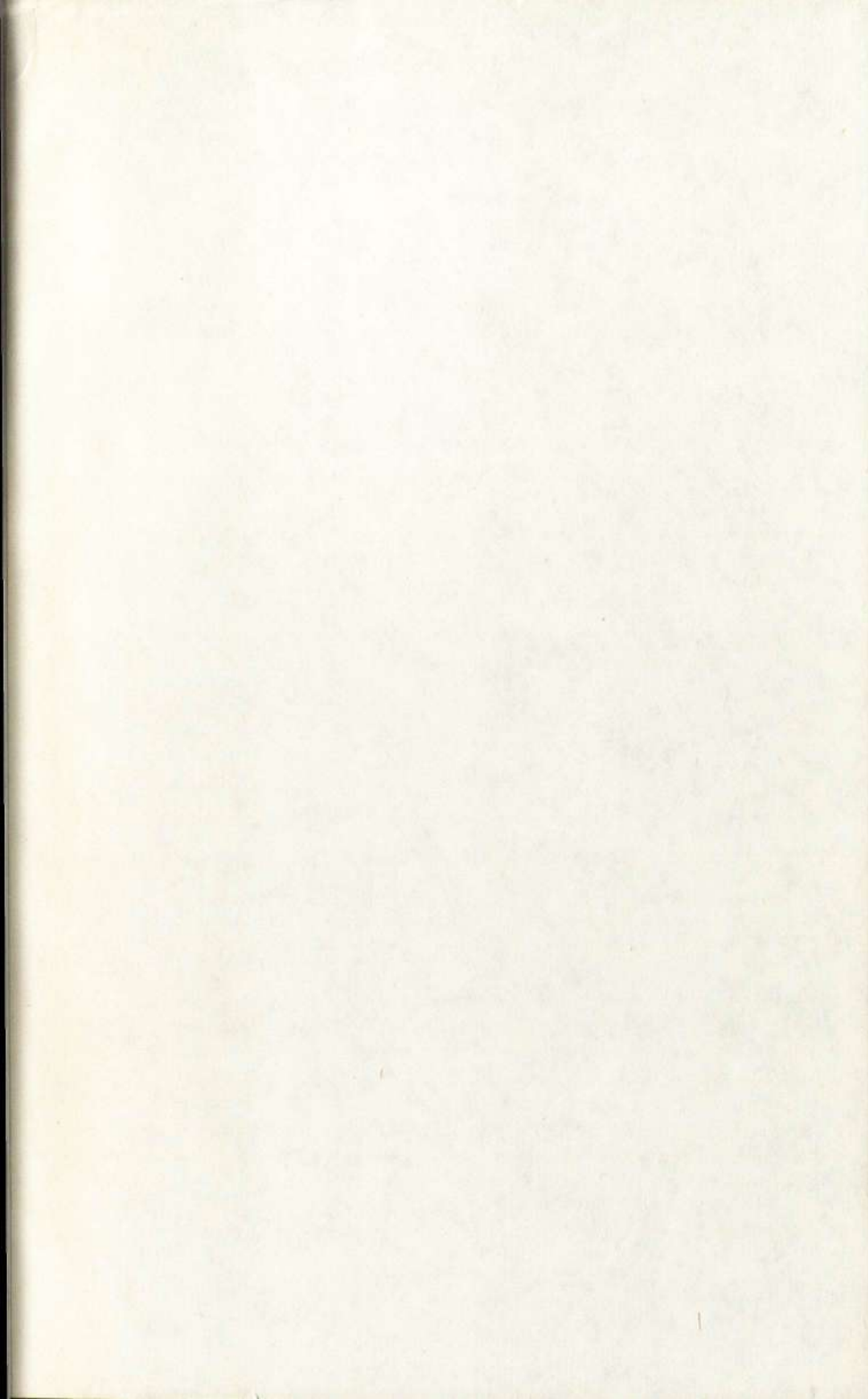
Zusammenfassung

In der Untersuchung werden verschiedene Auffassungen über das Wesen der Kategorie Gattung verfolgt. Der Verfasser erweitert seine Betrachtungen über einige grundlegende methodologische Fragen der Literaturtypologie. Es werden verschiedene Auffassungen über die Gattung analysiert und auf den unbefriedigen Stand des in der Literaturtheorie verwendeten Systems von Gattungsbegriffen und Termini hingewiesen.

Es werden einzelne Tendenzen in der Entwicklung der theoretischen Auffassungen über die Gattungen untersucht, indem die Analyse vor allem auf die Probleme der Klassifikation der Lyrik gerichtet ist. Einer kritischen Bewertung werden konkrete literaturwissenschaftliche Auffassungen der Typologie unterzogen.

Der Verfasser setzt sich zum Ziel, auch die Beschränktheit der in der Literaturwissenschaft verwendeten Gattungsklassifikation aufzudecken. Es sind die Schwierigkeiten analysiert worden, die beim Studium des realistischen Lyrik erscheinen. Es werden verschiedene typologische Prinzipien betrachtet, die bei der Klassifikation von lyrischen Werken verwendet werden.

In den theoretischen Verallgemeinerungen vertritt der Autor den Standpunkt, dass die Typologie ein Erkenntnismittel der Analyse und der Systematisierung der schönen Literatur ist. Es wird die Auffassung angenommen, dass die lyrischen Werke in ihrer Dynamik untersucht werden müssen, damit die Formen des Neuen in ihnen festgestellt werden. Der Autor schlägt Benennungen vor, mit denen er es für möglich hält, die terminologische Unbestimmtheit bei den literarischen Gattungen zu überwinden. In der Untersuchung wird auch die objektive Notwendigkeit der Typologie der realistischen Lyrik bewiesen, deren Gattungen in der modernen Literaturwissenschaft ungenügend theoretisch begründet sind.



Цена 1,82 лв.

THE
MOUNTAIN
VIEW
HOTEL
HOTEL

THE
HOTEL
HOTEL