

82
Т. 13
Т. 84
КН. 1

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
• КИРИЛ
И МЕТОДИЙ •

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

ГОДИНА 1983



ТОМ XVIII, КН. 1

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ
И МЕТОДИЙ“

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

TOME XVIII, LIVRE 1
FACULTÉ FILOLOGIQUE
LINGUISTIQUE
SOFIA 1983

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
•КИРИЛ
И МЕТОДИЙ•

ТОМ XVIII, КНИГА 1
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
СОФИЯ, 1983

ИАНС
Т84

82

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Проф. Г. Данчев — отг. редактор, проф. А. Анчев, доц. Ив. Радев,
ст. ас. Г. Гърдев — отг. секретар

326/1984

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
гр. В. ТЪРНОВО, ДП

© Великотърновски университет
с/о Jusautor, 1983

СЪДЪРЖАНИЕ

Д. Михайлова	
ПОЕТИЧЕСКИЯТ СВЯТ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ТВОРЧЕСТВОТО НА ПУШКИН	7
И. Кръстева	
НЯКОИ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ НА АМЕРИКАНСКИЯ РОМАН ПРЕЗ XX ВЕК	35
М. Байчева	
ИНТЕРЕС КЪМ ПСИХОЛОГИЧНО ИЗОБРАЖЕНИЕ В „ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ“ И „ЖИТИЕ НА СТЕФАН ПЕРМСКИ“	65
М. Нинова	
СТРУКТУРА И СИСТЕМА НА ХАРАКТЕРИТЕ В РОМАНА „КАРИЕ- РАТА НА РУГОНИТЕ“ НА ЕМИЛ ЗОЛА	91
Г. Башиянов	
НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ КОНЦЕПЦИИ ЗА ПРИРОДАТА НА ЛИТЕ- РАТУРНАТА КРИТИКА	123
Н. Бурнева	
ЗА НЯКОИ МОМЕНТИ В КОМПОЗИЦИЯТА НА РОМАНА „ПРЕ- СТОЯТ“ НА ХЕРМАН КАНТ	153

TABLES DES MATIERES

D. Michaïlova	
LE MONDE POETIQUE DE PENTCHO SLASEIKOV ET L'OEUVRE DE POUCHKINE	7
Y. Kristeva	
PARTICULARITES ARTISTIQUES DU ROMAN MILITAIRE AMERICAIN AU XX ^e s	35
M. Baïtcheva	
DE L'INTERET POUR LA PEINTURE PSYCHOLOGIQUE DANS „L'E- LOGE D'EVTIMY“ ET „LA VIE DE STEPHAN PERMSKY“	65
M. Ninova	
STRUCTURE ET SYSTEME DES CARACTERES DANS LE ROMAN „LA FORTUNE DES ROUGON“	91
G. Bachianov	
CERTAINES CONCEPTIONS CONTEMPORAINES DE LA NATURE DE LA CRITIQUE LITTERAIRE	123
N. Bournéva	
SUR QUELQUES MOMENTS DANS LA COMPOSITION DU ROMAN „LE SEJOUR“ DE HEINRICH KANT	153

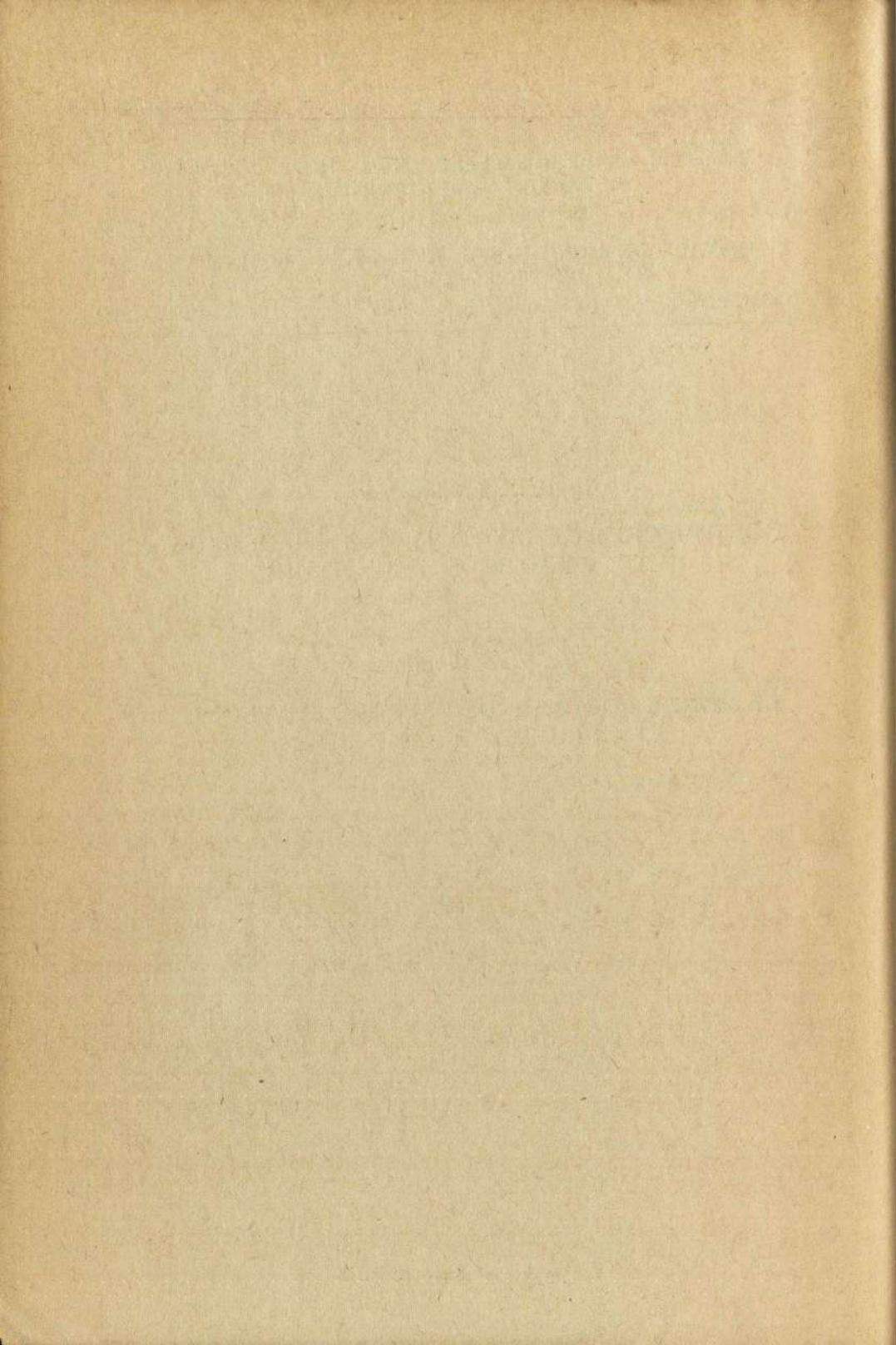
ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „КИРИЛ И МЕТОДИИ“	Филологически факултет	1981—1982
Том XVIII, кн. I		
TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“ DE VELIKO TIRNOVO	Faculté philologique	1981—1982
Tome XVIII, livre I		

Димитрина Михайлова

ПОЕТИЧЕСКИЯТ СВЯТ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ
И ТВОРЧЕСТВОТО НА ПУШКИН

Dimitrina Mihailova

LE MONDE POÉTIQUE DE PENTCHO SLAVEIKOV
ET L'OEUVRE DE POUCHKINE



Проблемите, свързани с отношението на Пенчо Славейков към руската литература, могат да бъдат обогатени с редица конкретни моменти, сред които особено място заема творчеството на класика на руската литература и първи национален поет Александър Сергеевич Пушкин.¹

С художествения свят на Пушкин, това хармонично единство от богатствата на живота, Пенчо Славейков се запознава най-напред от книгите и разказите на баща си, за когото великият поет „мил... бе от брат по-много“, от декламациите на Петко Каравелов, чрез литературните „облози“ с Алеко Константинов. Даже в Германия, когато учи в Лайпциг, Славейков вижда как прочутият естет Й. Фолкелт използва всяка възможност, за да се опре на Пушкиновото творчество, особено след нашумелите преводи в три тома, които е направил Фридрих Боденщедт и които оставят дълбока следа в немската литература от втората половина на миналия век. Славейков общува с поетическия гений на Русия до края на земните си дни. След смъртта на поета на страниците на един от централните тогава московски вестници неговият близък приятел и познавач на българската литература Константин С. Кузмински го нарича „Пушкин на българската поезия“². По мнението на автора, споделяно от сънародника му В. Богучарски, делото на Пенчо Славейков в българската литература може да бъде сравнено само с делото на Пушкин в руската. Според тях това са поети, които внасят национално начало в родната си литература, сливат народната и личната поезия, обогатяват литературния език с народни думи и изрази.

В тази студия ще разгледаме онези проблеми и теми, посредством които един тип художествено мислене (в този случай пушкиновския) преминава през съзнанието на такъв поет като Пенчо Славейков, който упорито търси и постига творческата си свобода.

Когато се изследва творчеството на Пушкин и Пенчо Славейков, трябва да се имат пред вид преди всичко особеностите на техните човешки индивидуалности. Психическата нагласа на двамата творци е такава, че ги увлича не създаденото под приплагналия „жар души“, а това, което е, както казва руският поет, „чувство, на покое обдуманное“ (у Славейков — „казано тихо и интимно“).

Според д-р К. Кръстев именно удивителната пластика на природните картини е тая, която сродява достиженията на нашия автор с някои знаменити образци на европейската лирика. За Сла-

вейков особен интерес представляват размислите, към които е подтикван Пушкин от допира с родната природа. Великият руски поет, както и „олимпиецът“ Гьоте, става близък на Пенчо Славейков най-напред с това, че му разкрива как „човекът черпи чувството си на достойнство не в подчинението на равнодушната вечност, а в способността към самостоятелно творчество и дори повече — в способността творчески да управлява стихията“³. През 1830-те години поезията на Пушкин поради осезателното отслабване на „личната“, лирическата стихия се възприема от неговите съвременници предимно като „спад“ в художествения талант на поета, като изчерпване на индивидуалните му и поетически възможности и проникване елементите на „презряната проза“. В действителност в нея на преден план все по-често излиза същността, трайното, почти епически дистанцирано начало на обекта, пораждащо тъй наречената от Белински „реална поезия“, която предвещава приближаването на прозаичните жанрове — повестта и романа. Гражданското или отвлечено-философско осмисляне на живота, което може да се постигне в такъв случай, дава правото на някои съвременни теоретици (напр. Г. Н. Пospelов) да я определят като „медитативно-изобразителна“, доколкото емоционалната сфера на този тип произведения е изцяло пронизана от явленията и мислите за обективния свят. В такъв период Пушкин написва своята известна поетическа миниатюра „Туча“. За създателя на „Туча“ картината на отминалата буря се свързва с надежди за вътрешна независимост, става израз на страстното му желание да получи свобода и покой от всичко, което години наред го тревожи и тегне над живота му. Още в първата строфа на творбата си той с облекчение и високо въздъхва от мисълта, че на небето е останал последният облак от свирепата буря. По-нататък, за да засили вярата си, три пъти подчертава, че този облак е само единственият, единственият, че неговата сянка вече не е страшна, а „унила“. Но авторското състояние на душевна тревога не е преминало съвсем: все още „печални“ трели отзвучават в настроението на „ликуващия ден“, все още тръпка преминава от спомена за „страшна мълния“ и „тайнствен гръм“. И в това стихотворение, както и в цялото си творчество, Пушкин се стреми към реално свидетелство за движението на времето. Негов израз стават размислите на поета за бъдещето, предадени в последното четиристишие, където промяната е осъзната чрез изпреварващо вглеждане в идното и е подкрепена от категоричен императив.

Пенчо Славейков също е привлечен от мотива за отминаващата дъждоносна буря и го интерпретира в две осемстишия, написани почти едновременно: „Престана поройният дъжд“ и четвърта песен от цикъла „Из „Златен дъжд“ („Нечаканий вихър вилня и отмина“)“. В първия вариант мотивът е реализиран в сферата на описателно-изобразителната лирика. Оценъчното си отношение поетът свързва повече с пряката, конкретно-предметна

страна на картината. Авторското настроение е скрито зад паралел с облика на природните детайли — „разведрени“, „благодатни“, „позлатени“ „капчици“, „сълзи“ и „листовце“. В „Нечаканий вихър вилня и отмина“ силата на стихията е вече далече и сега буди асоциация за обрната в бягство „разбита“ „рат“. Сравненията на създадения от Славейковото въображение автор на миниатюрата Доре Груда свидетелствуват за по-голяма, отколкото в Пушкиновата „Туча“ близост и обич към природата и за опиянение от срещата с тъмната ѝ сила. Наситено с определено емоционално-идеологическо звучене, второто осемстишие свежда алегоризма на стихотворението до събития, имащи пряко отношение и към авторската биография: „А все пак сърцето за вихра милей —/тоз, който така ми разведри челото“. И двамата поети разширяват кръга от жизнени явления, вземат факти от предметната и душевна сфера и съединяват двата „външно“ несходни, но „вътрешно“ еднородни мотива: за природното проявление и душевното състояние. Чрез отсъствието на портретното изображение като средство за аналог между природна картина и авторско изживяване и двамата поети още по-сполучливо са постигнали целта си. За нея Славейков пише, когато цитира следния афоризъм на Теодор Щорм, станал закон за художническите стремежи на Доре Груда: „Най-съвършено ми се чини стихотворението, чието въздействие е най-напред сетивно, от което след това от само себе си се явява духовното (въздействие), както плодът от цвѣта“⁴ Фактологическото авторско отношение, преминало в рефлектиращо, е свидетелство, че Славейковият Доре Груда, който е „създал“ творбата, действително е поет, в чиито песни „лѣхти тиха някаква замисленост и милва тъгата на усмивка при раздяла“, че той умее да излее „мелодните на своята душа в... характерна тѣм форма“. В Славейковата творба амфибрахията организира настроения и размисли, близки до отразените в Пушкиновото стихотворение, а лирическият разказ по същия начин преминава от пейзажния план в човешкия.

Природната картина става повод за нови преживявания и поетически интерпретации у Пушкин и по време на заточението му в Михайловско. Дългите зимни вечери са изпълнени с размисъл и тъга и получават характерен художествен израз в широко известното стихотворение „Зимний вечер“. Одухотворяващите епитети и сравнения, с които се описва воят на нощната буря, засилват субективно-оценъчния елемент в обективната като цяло картина. Вихърът капризно и причудливо „зашумява“ или „чука“ по покрива, по прозореца; неговите олицетворени действия на фантастична метаморфоза не получават автономност, не изпълват „отвътре“ психологическото съдържание на картината, а са само във фона, по „периферията“. „Бурята си остава обстоятелство, но не се превръща в субект на битието“⁵ — пише по този повод съветският учен С. Е. Шаталов. Природната стихия поражда само пред-

става за сходни асоциации. Социалните белези на живота, пестеливо и точно указани, не поражат драматизъм в настроението. Основният тон е повествование в първо лице и в същност това е и начин за оценка на действителността от централния персонаж. Субектът на битието винаги е задържал най-продължително вниманието на литературните изследвачи. Достигайки до възрастовите белези на героя от тази творба, ще трябва да посочим, че традиционното мнение на литературните историци се поддържа към варианта, според който лирически герой е 26-годишният Пушкин (стихотворението е написано през 1825 г.), а обръщението „моя старушка“ е адресирано към бавачката на поета Арина Родионовна. Използуването на фолклорните мотиви⁶, проникването в духа на народното творчество, в неговата поетика е повлияло върху цялостното художествено мислене и практика на Пушкин. А. Н. Соколов е прав, когато отбелязва, че „към „света на руската народна поезия в художествена форма“ (определение на Белински) принадлежи изцяло селският и напълно песенен — не само по прякото включване в него на народнопесенни мотиви, но и по своя общ тон и по ритмическото си дихание — „Зимний вечер“ (1825)“⁷. Разкриването, показването на народната душа се осъществява „отвътре“, в самото отношение към човека. Авторът е сблизил образа на лирическия герой с исторически устойчивото и развивашото се — народния живот (една концепция, завоювана от Пушкин през същата тази 1825 г. и в народната му драма „Борис Годунов“, и в окончателното насочване на „Евгений Онегин“).

Публикуваното през 1903 г. Славейково стихотворение „Мразна зимна вечер“ идва да подкрепи тезата, че външните сходства могат да бъдат израз и на контраст, на същностни противоположности. В това произведение отсъства персонафикация на бурята, а моментите на повторемост утвърждават силата на стихията, настойчивостта на грубото ѝ връхлитане. У Славейков социалните определения („стон от скръб и нужди“) за разлика от Пушкиновите не се отнасят пряко до героя. Повествованието и в този случай се води от първо лице, но развитието на мисълта се диктува от воя на „върлата хала“ в посока на една контрастна мечта („блян ме носи“) за „край честит“, възпяван в песните и споменаван в приказките. От друга страна, героят осъществява своеобразни наблюдения и оценка над самия себе си, над сегашното си състояние и размисли и се сравнява с „щурца-нехай“. С това той констатира още едно отношение — че песента на щурчето противоестой на „мразний зимен вихър“. Оценката на героя-певец остава в заключение насочена не към заобикалящия го свят, а към мечтата, противостояща му по същност и настроение: „Пей си сам утеха, мой побратим драг!“ Славейков публикува стихотворението си в сп. „Мисъл“ през 1903 г. — време, когато вече са чести и силни естетските изяви на едноименния кръжец и пе-

риод на отявлена поляризация в цялостния обществен и духовен живот на страната. Отсъствието на нравствена чистота в окръжаващото съвремие насочва поета към приемане на реалността по особен начин — като потърси етичния идеал в благородните, контрастиращи на „пазарската врява“ мечти на художника.

Тематичните и образни близости и различия между разглежданите две произведения са „доразвити“ и в други три творби: „Бесы“ на Пушкин и „Незнайник“ и „Тъмна нощ е“ на П. Славейков. В своя труд „Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы“ Г. П. Макогоненко правилно посочва, че разглеждането на стихотворението „Бесы“⁸ трябва да се свързва с бъдещето, а не с миналото. Чрез наблюдения върху материал от културните символи на Пушкиновото съвремие и „Борис Годунов“, „Медный всадник“ и „Капитанская дочка“ той разкрива многоплановостта на произведението: мотив на снежна буря, изгубване и търсене на пътя, символика на образа „кон и човек“. В тази творба изследвачът вижда залога за оптимизма на Пушкин в „движението“, в схванатото и предадено историческо развитие на Русия. Но ние ще допълним, че вярата в народната мощ поражда и тъга у поета, защото малцина са я постигнали като него, а тя е още твърде далече и от своя източник — трудовите маси — като тяхно самосъзнание.

В Славейковия „Незнайник“ вихърът е превъплъщение на едно дело, което напомня за себе си с почти аналогичните Пушкинови сравнения:

Вихъра вие и стене, и плаче,
млъкне, смири се и пак избухти
тропа на прозорци и по врати,
като че просяще подслон сираче.

Веднага следва авторското уточнение, което в същност представлява синтез на по-нататъшните двадесет стиха: „То е незнайника клет, в бащин край който живя на чужбина“. Необикновеното и същевременно ново, което прозвучава в думите на непознатия, привлича размишляващия герой — той оценява образа на незнайника като „чуден“, а думите му са „тихи“, „дивни и страшни“, „тъмни слова“. Неистовото бушуване на Пушкиновите „бесове“ е съпроводено с неспокойно авторско чувство — „надривая сердце мне“. Необяснимата страшна сила в словата на незнайника Славейков сравнява с особено усещане — „свиваше трепет сърцето от тях“. „Кой беше той? За какво ни говори?“ — ето въпросите, които нашият поет поставя не само пред хората на своето време, но най-вече пред себе си. Защото трагедията на незнайника е не толкова трагедия на жизнения несретник, колкото драма на художника, на творещата личност. Както отбелязахме, подобни драматични въпроси за бъдещето на родината, руския народ и руския човек („Что делать нам?“) бележат перспек-

тивите в търсенията и на Пушкиновите герои, пресъздадени във вече посочените произведения на интересуващата ни тематично-образна общност. Между Славейковия незнайник и неговата цел — хората, за които са били предназначени думите му — остава неизминат един път, има нестопена студенина, има неоткрехнати „къщни врата“. Забележителен е опитът на нашия поет в няколко реда да опише психологията на масата и отношенията, съществуващи между нея и художника. С болка, но пряко и откровено Славейков в същност признава, когато пише: „Свои позна, не познаха го свои.“ Като характерна черта в делото на незнайния творец (и отчасти като пример и дълг за духовните му наследници) поетът сочи зовящия „тропот“ върху човешката съвест. Свидетелство за това, че пътят на тази Славейкова мисъл е минавал и през усвоеното от и за Пушкин, става рецензията „По поводу одной книги“ на Н. В. Шелгунов, където Пенчо Славейков е подчертал следния откъс — оценка за великия руски поет: „Для „отцов“ Пушкин был хорош только как первый человек, заговоривший с ними по-русски и от людях своего времени.“⁹ Тази мисъл има пред вид той, когато изгражда образа на твореца и работи върху отношението на съвременниците му към неговия труд:

Чужд за бащите, у нас синове
търси приют той — приюта последен.

Затова не е бил далеч от истината кореспондентът на „Русские ведомости“ Владимир Викторов-Топоров, който отбелязва в статията си „Пенчо Славейков“, че даже и със смъртта си българският поет продължава един основен мотив на своя живот и творчество — да зове съвестта на живите.

Конкретният естетически анализ на разгледаните произведения доказва, че основание за сравнение дават не само общият мотив (дъждовната или снежна буря) и някои текстуални реминисценции, но най-вече идеята облакът и виелицата да получат значение и за авторската биография, и за характеристиката на епохата. Присъствието на подтекст в реалистичната картина, взаимопроникването на обективното и субективното начало превръщат творбата в свидетелство за душевното състояние на художника. Така се ражда „светлата печал“, „изстраданата жизнерадост“ (Милена Цанева) на поетите, започваща от най-свидното — родната земя. Пейзажната лирика на Пушкин и Славейков подчертава онези сходства и различия, които са детерминирани от национално-историческото и културно своеобразие на епохата. В тях винаги прозира индивидуалното и националното художествено възприемане и изobraжение на света.

Славейков може да бъде сравнен с Пушкин и в търсене художествената реализация на историческото мислене, в интерпретирането на личната съдба като отговорност пред съдбата на родината. В унисон с цялата му естетическа програма тук го прив-

личат герои, които изживяват лична и обществена драма. Показател за Славейковите опити е незавършената му поема „Момина стена“ — едно произведение с исторически сюжет за неосвободената родна земя и за защитата на българското име.

Народната легенда, записана от стария Славейков, разказва, че в тревожните години на турските нашествия между Габрово и Севлиево е имало селище, от което сега тъжно стърчат само развалини. Недалеч от тях се издига висока стена с изображението на две девойки със завързани коси и развени дрехи. Мълвата твърди, че те са били поискани като откуп за запазването на града, но защитниците не се съгласили. А когато под ножа на поробителя минал и последният жител, завоевателят посегнал към своята плячка, но момите сплели заедно косите си, за да не се разделят, и се хвърлили от стените. Младият Пенчо Славейков, който има известен опит в лирическият жанр (през 1888 г. е излязла първата му стихосбирка „Момини сълзи“), е привлечен от факт, чиято същност той не може да осмисли напълно, а още по-трудно — художествено да реализира. В публикуваните първи и трети варианти доминира историческата страна на отговора: монументално-събитийната картина или се описва като пряко наблюдавана, или се премисля по исторически следи. Отсъства дълбочината на драматизма и нравственото превъзходство на победения в боя защитник на родината. За момент младият Славейков ги вижда в бащината си творба „Изворът на Белоногата“, но тук липсва епичността на събитието.

Най-близка до търсенията му се оказва Пушкиновата поема „Полтава“. В това произведение героичното е запечатано в определен конкретно исторически облик — като действия и постъпки, които рисуват реалната история на народа, неговите нравствени ценности. Самият Пушкин е категоричен и набляга на факта, че критиката не е разбрала произведението му и че това е творба от нов тип (действително днес тя е определена като реалистична историческа поема). Завоеванията на класицистичната героическа поема руският автор съчетава умело с тия на романтичната лиро-епическа, за да създаде по шекспировски дълбоко трагедийни образи. Историческата картина притежава величава широта на обхвата поради мащабността на събитието, а проникновената дълбочина и правдивостта са мотивирани най-силно от преживяванията на героите и реалността на характерите им. Личната и историческата тема са онези противоположности, чието единство авторът използва, за да постави проблемите за правото и способността на народа да отстоява своята независимост, за особеностите на един конкретно исторически период от живота на Русия, когато обединението на многонационалната руска държава е неизбежен и закономерен факт, и най-сетне за истинската стойност и измерения на човешката сила и страсти. Първият и третият проблем — който тук е формулиран по-различно от досегащите

мнения, определящи го като „тема за частния (отделния — Д. М.) човек, смазан под колелото на историята“ (С. Бонди) — очертават границите на философското звучене на творбата. За Пушкин набеязаната още в „Стансы“ (1826) „простота на образа на Петър“ (А. Н. Соколов), който върши своето дело в подкрепа и подкрепян от народна Русия, контрастира на традиционно разбиращата фигура на героя-пълководец. Защото, полемизирайки с Байрон и неговата концепция, изказана в поемата му „Мазепа“, авторът на „Полтава“ е далеч от онази половинчата идея, която произтича от досегашните тълкувания на творбата му. Става дума за това, че винаги мисълта, изказана от Пушкин в бележките му върху „Полтава“ („Опровержение на критики“) — „силните характери и дълбоката, трагическа сянка (курсивът Д. М.), разпростряна над всичките тези ужаси, ето какво ме увлече“¹⁰, — се пренася върху всички герои на „Полтава“ (които в същност стават „частни лица“ на историята) с изключение на Петър Велики. По такъв начин самодържецът се утвърждава като носител на историческата сила, а образът му — като решение в плана на Байроновата концепция, че „моментът, определящ кой ще бъде победителят, ... зависи не от етичните, нравствени причини, а от силата на случая (курсивът Д. М.)“¹¹. Едно действително противоречие, несъвместимо с посоката на художествените тенденции на А. С. Пушкин след „Борис Годунов“ (1825), а по отношение образа на Петър и след първите страници на „Арап Петра Велико-го“ (1827). Защото невъзможно е и в противоречие с реалистичния метод на поета би било той да построи противоположните образи на Мазепа и Петър едностранчиво, само чрез отрицателната или положителната крайност на техните характери. Политически предател и злодей, исторически недалновиден за съдбата на родната Украйна, в личния си живот Мазепа не е лишен като човек от някои естествени мигове на нежност към Мария, на съмнения, размисли и разочарования. В същото време именно всесилният и безкомпромисен Петър (след предупреждението на Кочубей за готвената от Мазепа измяна) реагира съвсем неочаквано дори за самия хетман като вместо заплаха (в стремежа си да не разкъсва в момента военната сила на младата държава) не само че оставя доноса без внимание, но и сам утешава обвинения и му обещава, в бъдеще своето височайше покровителство. Ето как постъпва великият Петър, който по думите на Мазепа много добре помни едно тяхно някогашно спречкване и не обича да съдържа овладелия го гняв, онзи Петър, който сега не би трябвало да бъде много деликатен в обноските си с човек, на когото преди години е издърпал „побелелите мустаци“. Отговорът на Петър, придирчиво пристрастен, е в същност пропуск в личната му отговорност, неговата собствена вина пред историята, пред негодуващата при вестта за предателството на Мазепа народна маса („Украйна смутно зашумела“). Тук е най-силният момент в новаторството

на Пушкин — „дълбока, трагическа сянка“ хвърлят не всеотдайната любов на Мария, нито нравствената твърдост на пренебрегнатия и самоотричащ се Кочубей, нито даже могъщата фигура на царя-патриот. Нарушеното равновесие, обидената сила на народа оставят „дълбока, трагическа сянка“ върху незачелите ги личности. Неочакваният и за самия Петър ропот на масите е тъй могъщ, че затъмнява единоличното намерение на императора, подчинява го на своя исторически закон, според който и великият държавник не може да бъде запазен от нравствена отговорност за постъпките си. Народът е, който трябва да решава проблемите на своята външна („Полтава“) или вътрешна („Борис Годунов“) независимост и силата и стремленията на отделния човек се измерват само с близостта му към общата народна мисъл. Така че Пушкин е имал в „Полтава“ и тази цел: да унищожи илюзията за необикновената, свръхестествена мощ на историческата личност и с това окончателно да утвърди реализма в своето художествено творчество. Само така може да бъде обяснена органическата връзка на поемата с народния дух, своеобразието на словесно-художествената ѝ форма, близка на художествените и стилистичните похвати на фолклора, „народността на изказа“ (Белински), качествено новото овладяване на монументалния жанр, което реализира чрез нея Пушкин.

В поемата „Момина стена“ въпросът за отстояване на родната и свободата не стои точно както в Пушкиновата „Полтава“. Тук портретната и психологическата характеристика на героите е подчинена на такава художествена задача, която произтича от рамките на друга национална история. Ще обърнем внимание само върху следния момент от обрисовката на войводата, в който има отделни словесни и действени реминисценции с образите на Кочубей и Мазепа:

Богат и славен е
войводата на тойзи град,
на праотци достоен син;
в тегла и битви закален,
макар от грижи надделен,
да бе той вече (слаб) и стар,
в душата му младежки жар
се пак гори — и в сякой бой
меж първите е първи той;
и дълго време врага ош
ще помни неговата мощ...¹²

В този откъс определено се чувствува и това, че в „Момина стена“ през трагизма на събитията звучат бойката тоналност и стегнатият ритъм на Пушкиновата „Полтава“. Ето защо в Славейковата поема не е разрешено, но е заложено онова начало, което присъствува и в „Полтава“ — нравственото превъзходство е

възможно само тогава, когато е резултат от близост до народната съдба.

През 80-те и 90-те години на миналия век героичната епоха на национално-революционните борби е главна тема в новата българска литература. Патриотизмът тясно се преплита с проблемите на социалност и хуманизъм, защото мисълта за правото на национална свобода винаги се свързва с оценката за революционния принос или нравственото право на българина да строи самостоятелно живота и бъдещето си. Интересен за художествено пресъздаване става човешкият живот, който е осмислен от борбата за духовно самосъзнаване и политическа свобода. Славейков чувства, че на външни изменения е способен само народ, който вътрешно е „узрял“ и е готов за тях. Във вярата и твърдостта на личности като Бенковски той прозира онези душевни качества, които в огъня на вековното робство са пазили народността същност. В основата на тази епична борба в годините на мрака, в няколкото дни, през които народът израства с векове, стоят отделните човешки съдби на множество хора, чиято „резултантна“ е общото благо — освобождението. Така основната „градивна единица“ на историята документално е засвидетелствувана в мемоарите на Захари Стоянов и Стоян Заимов, а като художествен тип — във Вазовото творчество. Пенчо Славейков е привлечен от друго често срещано явление — от онази личност от годините на борбата, за която са характерни не само стремеж към идеала, но и временен скепсис и съмнение в нравственото превъзходство на този идеал над военната сила. Трагедията на човека, прегърнал една идея, но търсещ нравствените ценности извън нейните предели, поетът разглежда не като произволно създадена възможност, а като закономерен етап в националното развитие, породен и съответстващ на действителността. Именно в такава етико-естетическа плоскост е поставен познат факт от „Записки по българските въстания“, от който Славейков изгражда сюжета на своята поема „Въстаник“. Често е посочвано, че това произведение е написано в духа на кавказките поеми на Пушкин и Лермонтов. В какво е обаче сходството между „Въстаник“ и Пушкиновия „Кавказский пленник“ (а, от друга страна, и Лермонтовите творби „Беглец“ и „Мцыри“), не е напълно проследено, а без съмнение това е от значение, защото между Славейковите „Въстаник“ и „Кървава песен“ има връзка, която би могла да подскаже причините, насочили поета да вижда в идеята на своята основна творба спор с Вазовата концепция от романа „Под игото“.

Известно е, че поетическата идея на „Кавказский пленник“ се отличава не с противоречивост, а със сложност, която се решава в контекста на всички Пушкинови поеми и дори в някои моменти от романа „Евгений Онегин“. Както посочва Е. А. Маймин, „романтичката поема на Пушкин по главна идея, по дълбочина на съдържание се оказва като че ли предвестница на реалистичния

роман „Евгений Онегин“¹³. Страданията на младия русин, пленен от кавказците, са следствие не само от конфликта му с обществото, но и от неумението и нежеланието му да признае нравствено-етичната пълнота и в друга психика освен в своята. Такъв факт е закономерно свързан със способността на героя (а тук и на автора) да се вгледа и потърси причините в най-силния източник — самата действителност на живота.

И „Кавказский пленник“, и „Въстаник“ не са открито политически произведения. Пушкиновият пленник е доброволен изгнаник; у Пенчо Славейков самоволното бягство на въстаника също става причина за изпитания и трагични изживявания. Психологическият акцент в двете поеми позволява сюжетното разкриване характера на руския младеж да се породи от любовния конфликт, а невъзможността да преодолее едно свое чувство и да го превърне в нов начин за светоотношение („Самси от себе бе ме страх —// самси от себе аз бегах“) да бъде „движещата сила“ във „Въстаник“. Основната черта в характера на героите — свободолюбие — определя патоса на творбите. Пушкиновият пленник е първият опит да бъде нарисуван характерът на „излишния човек“, на мислещия представител на прогресивното дворянство. Славейковият въстаник е най-ранният художествен израз на личността, която по-късно в поемата му „Кървава песен“ търси опора не само за своята духовна сила, но и за живота на обществото, търси не само личния, но и обществен идеал. Любовта, както и познанието, доминира в „Кавказский пленник“ като своеобразна „категория“ (Ю. В. Мани) при изграждане миросгледа на пленника. У Славейковия въстаник предаността към народния идеал е същностна единица за „измерване“ на съвестта. Но сходството на двете поеми не се пренася върху тяхната композиция, близостта не се гради даже и на отделни мотиви, а преди всичко се изразява от посоката на поетическата мисъл, на сложния философско-етичен въпрос: у Пушкин — за невъзможната свобода в един свят, който е подвластен на неумолимия ход на историята („Изменит прадедам Кавказ...// И възвестят о вашей казни // Преданья темные молвы“); у Пенчо Славейков — за невъзможното бягство от един свят, на който сме подвластни дотогава, докато са неизменни мисълта и отношението ни към него („Дали ще аз да се спася// от мъките на съвестта// ... Забвение дава ли смъртта“). У Славейков конфликтът между света и героя излиза извън конкретните очертания на един факт и се превръща в обобщено нравствено измерение. Така нашият поет се учи да свързва индивидуално-психологическата дълбочина на характера с обстоятелствата и да разширява художественото изследване.

В отношението на Пушкин и Пенчо Славейков към социалните проблеми има още една особеност — това е авторската критичност спрямо неравенството и несправедливостта, това са размислите за жертвите на самия човек. През второто десетилетие

от живота на буржоазна България вече господствуват жестоки нравствени аспирации, пресъздадени от Славейков в сонета „Заровен извор“. Те посягат към самото сърце на личността, „тоз извор потайний на чувства и мисли омайни“, и със знойното си дихание натрупват там „пясъци дребни“, които „завяват неговий блясък“. Убийствените песъчинки на установилата се в човешкото общество „суета световна“ са също такъв опит „човекът да владее човека“, какъвто е „властний възглед“ „непобедимого владыки“ от стихотворението на Пушкин „Анчар“. „Строгийт, даже суров епически тон“¹⁴ на Пушкиновото повествование е в синхрон с основната поетическа идея за хуманистично неприемане на човешки отношения, в които господствуват самовластието и обезличаването. Пушкин рисува мъчителна продължителност, у Пенчо Славейков измеренията са по-кратки — трупат се „мигове-песъчинки“, но — „смъртоносни“ — те попадат право в сърцето. Двете произведения имат много близка тоналност, срещат се и еднородни сравнения. Несъмнено налице е свидетелство, в което типичната за Пушкиновия творчески процес „предметност“ е близка на П. П. Славейков с това, че чрез нея той се стреми да овладее изкуството да превръща отвлечено-разсъдъчните представи в емоционални, характерни за художественото мислене и изобразяващи взаимното проникване на идеята и образа.

През 90-те години идейно-естетическите търсения на поета не се ограничават в описанието на частно-преживяното, а се цели обобщението на поетическата идея в широк гражданско-патриотичен и най-вече философски план. Оформянето на Славейков като поет е преди всичко гражданско израстване, време, когато се премислят и осъзнават въпросите за „превръщането на поета в пророк — в смел и страшен изобличител на тържествуващото зло“ (Н. Л. Степанов). Общественият дълг на твореца, социалната роля на изкуството образуват идейния център на няколко Славейкови чернови¹⁵, близки до „Пророк“ на Пушкин¹⁶. Много важно качество както на цялата поезия на Пушкин, така и на посочената творба е (по думите на самия Пенчо Славейков от статията му „Потаената скръб на поета“) „отзивчивостта“ на руския автор към „околната действителност“ — политическа и културна. За да изрази духовните дисонанси на своето време, руският поет смело използва различни по ниво и стилистическо звучене словесни пластове. В монолога на пророка, наситен с библейски образи и тържествено-архаистична лексика, Пушкин не уточнява какво трябва да проповядва божият избраник, защото си поставя други задачи: да подчертае неговата близост към хората и да характеризира чрез поетическа метафора творческия акт. Отждествяването на поета с пророка, защитата на неговия възвишен, отдалечен от земните тревоги възглед са признание за познавателната роля на поезията, за възможностите ѝ да проникне в същността на явленията не по пътя на мистиката, а чрез вдъхновеното и

творческо прозрение. Славейковата интерпретация има по-друга насоченост: акцентът е поставен върху съдържанието на проповедта или върху приема, който тя намира в „хорското съзнание“. По такъв начин П. П. Славейков възприема от Пушкин постановката, че словото трябва да бъде поставено в служба на доброто, че то е сила, способна да въздействува върху човешките умове и сърца.

Прогледнал за злото в живота, тръгнал към хората с единствената мисъл да разгаря свещеното благородство на техните сърца, Пушкиновият герой и поет-пророк особено болезнено преживява нежеланието на своите съвременници да го разберат. Художествената реализация на този въпрос авторът извършва през 30-те години. В стремежа си да разшири творческите възможности на руската поезия Пушкин се обръща към разработката на чужди мотиви. Създадените от него произведения придобиват съвършено оригинален характер и принадлежат в по-голямата си част към медитативната лирика. Сред тях особено се налага стихотворението „Странник“. Създадено по алегоричната повест в проза за „пътешествието на християнина към вечността“ на видния английски писател-проповедник от XVII в. Джон Бенян, то представлява страстна изповед на героя, съсредоточена върху остър психологически момент от неговия живот — часовете на тежък душевен кризис, на нравствено осъзнаване. Трагедията му е следствие от формирането на собствено духовно съзнание за постигнатата истина, пренебрегвана от всички други. Д. Д. Благой, който прави паралел между „Странник“ и първата редакция на „Пророк“, сочи двете произведения като образец за развитието на обществено-политическата мисъл на автора: „„Великата скръб“ от 1826 г. тласкаше Пушкиновия пророк към хората, към обществото с надежда да ги възпламени със своята огнена проповед. „Великата скръб“ от 1835 г. застава Пушкиновия странник да бяга от съществуващото прогнило общество, с което той няма и не може да има общ език, което го счита лишен от разум, и да търси съвсем нов, неизвестен, но вече мярнал се в далечината („Я вижу некий свет“) път.“¹⁷

Повестта на Джон Бенян е била широко популярна и до средата на XIX в. е била преведена на 75 езика. В края на века тя е имала вече и 7 руски издания. Засега не можем да твърдим дали до 1891 г. Пенчо Славейков е бил запознат с някой от нейните преводи и следователно придържането към Пушкиновата интерпретация засилено ли е от оригинала или от негово стихотворно допълнение. Но по-важно е друго: „Странник“ на Пушкин сериозно интересува младия поет през периода 1889—1891 г. В резултат Славейков оставя няколко десетки реда чернови, обединени в две произведения — „Пътник“ и „Лудий (Въсточно предание)“ и стихотворението „Живота и смъртта в борба“. По богатство на сюжета, пълнота на образите, дълбочина на мислите, сила на пси-

хологизма и техническа обработка вторият опит — „Лудий (Въсточно предание)“ — е най-сполучлив и близък до Пушкиновата творба. В „Странник“ руският поет прокарва такъв силен обществено-философски критицизъм, щото дори Н. П. Огарьов споделя, че „финалът обещава нова тема за поезията“. Обхванат от същия, както в Пушкиновото стихотворение, „необясним страх за своя живот настоящ“, Славейковият герой не се самонаблюдава, нито разсъждава върху чувствата си. Той е по-действена натура, с по-висока и реална гражданска изява. Всичките му опити, с които призовава съвестта и разума на съвременниците, са отблъснати грубо, но те са насочени към разкриване на жизнената правда, към призив за борба с престъплението, глупостта и злото. Трагедията на „лудия“ е толкова по-силна, колкото той е по-настойчив в уверенията си, по-откровен, по-обективен и по-прямо спрямо окръжаващите го. Социалният план в „Лудий“ е повече изнесен на повърхността в сравнение със „Странник“, но финалът не е обобщаващ. Младият Славейков не е виждал, пък и в годините на апогея на Стамболовата диктатура не е имало достъпна за неговия поетически заряд концепция, която от заключителните редове на „преданието“ да сочи перспективата на живота. Далечни предтечи на последвалия нравствен двубой със силните на деня или с „добрите хорица“, оценките на поета за духовните богатства на неговите съвременници още отсега показват неудовлетворение и същевременно го подготвят за бъдещата му културна мисия. По-късно по този повод В. Богучарски ще отбележи: „Неговите отзиви за съвременния българин бяха резки, пълни с ирония, но зад тая рязкост, зад тая ирония се слушаше да бие пламенното сърце на патриота, горещо обичащо своя народ.“¹⁸ От друга страна, П. Славейков още не съзнава напълно съдбата на героя си като възможна съдба на поета. Остава обаче най-важното — той постига мисълта, че нещата на живота имат дълбока същност, че тя трябва да бъде доведена до съзнанието на хората, колкото и скъпа да е цената. Хуманистичният патос на поета се ражда от критическото му отношение към тогавашна България.

Пенчо Славейков разгръща естетическата си програма не само посредством патриотичните и социалните теми, но и чрез пресъздаване на общочовешки проблеми. Той приветствува творци като Пушкин, които умеят да навлязат дълбоко в „типичните, характерни проявления“ на живота. Сред тези проявления особено значение за Славейков имат „темата за смъртта и темата за живота, които непрестанно се преплитат и преливат една в друга“¹⁹. У Пушкин от този тип са така наречените „тъмни теми“, чиято поява датира от първата половина на двадесетте години. Потискащата обществена атмосфера и безнадеждността, които обхващат прогресивното руско дворянство особено след неуспеха на 14 декември 1825 г., безизходната мъка, която навява бъдеще-

то, все по-осезателното засилване на личното и творческо отчуждаване на поета от ненавистните за него светски среди получават обобщено-философско отразяване в произведения като „Телега жизни“ (1828) или се насочват към частния житейски факт, който отново потвърждава непонятния и враждебен ропот на „еднозвучния живот“ — „Воспоминание“, „Дар случайный, дар напрасный“. Елегията „Телега жизни“ е от онези Пушкинови размишления за човешкия живот, в които философската дълбочина е реализирана в блестяща художествена форма. За стихове като нейните е най-вярно изказването на Гогол, че всяка дума у Пушкин е наситена със смисъла на „бездна житейско пространство“. Тъжното лирическо чувство не е попречило на автора да предаде в пределно реалистични образи такива абстрактни понятия като живот, време, жизнена съдба, човешки възрасти. Според В. Кирпотин „оптимизмът и хармонията“, с които Пушкин съумява да направи мила и прозаическата страна на живота, са резултат от „материалистически и атеистичен по същество, интересуваш се от живота миоглед“²⁰.

През 1906 г. Пенчо Славейков написва стихотворението „Веч на годините кервана превали“ — превъзходен образец за единството между миогледа на българина и неговите езиково-образни средства при предаване на големите човешки въпроси, които го вълнуват. В тази творба земното съществуване, представено в своеобразна поетична форма, е отговор на онази задача, която Сфинкс задал на Едип и която имала за цел да покаже с други признаци общото в протичането на човешкия живот. В интерпретацията на Славейков неудовлетворението от преживяното не само отрезвява погледа към света, но и ражда упоритостта и жизнената устойчивост да се изменине с „кервана на годините“ докрай пътят („все пак вървя“) през „цветний хълм на младостта“ и „пладня“ към „вечерния мрак“ на „последен хълм“. Доказателство, че поетът проявява траен интерес към мотива за хармония между живот и смърт в реалния свят, е още едно произведение, написано пет години по-рано и също публикувано в списание „Мисъл“. В стихотворението „Зад горите тъмни ясен ден се кани“ авторът използва обикнатия от него свят — света на цветята, за който с голямо майсторство е писал в цикъла „Цветя“. Тук Славейков постига своеобразно двустранно сравнение: от една страна, „външният“ текст разказва за живота на цветята така, че творбата тематично-образно става близка до „Веч на годините кервана превали“ — цветята в „зорите ранни“ изпращат „поздрав“, в „пладнешкото слънце“ „пъпчици разцъфват“, а по „месечко“ „се свеждат“; от друга — символните образи внасят по-дълбоката, по-обобщаваща и неслучайна идея за живота на човека, съзвучен с хубавите дарове на природата — „ясен ден“ и „засмени цветя“. По такъв начин поетическият смисъл на образа запазва реалните впечатления, не скъсва с конкретни-

те асоциации и изчиства всичко, което би могло да попречи да бъде изразена заключената в него идея.

Към живота Пушкин се отнася като към „висше благо“ и дълбоко изстрада всяка мисъл за преходността на земното. В деня на своята 29-та годишнина (26 май 1828 г.) поетът написва най-мрачното си лирическо признание: в стихотворението „Дар напрасный, дар случайный“ той не само осъжда миналото, но и отрича настоящето и бъдещето. Тежките душевни настроения на поета са израз на остро почувствувана самотност след принудителната „свобода“ в Михайловско. Суетата на столичния свят във всички свои „шумове“ е „еднозвучна“ и безцелна, но даже нейните най-тъмни краски не отчайват жизнелюбивия поет, а само го „измъчват“ с „тъжни“ чувства и мисли. В статията си „Потаената скръб на поета“ Пенчо Славейков прокарва идеята за скръбта, която според него у Пушкин изразява един осъзнат тип светоглед. Славейков пише за творчеството на великия лирик, опирайки се на факти и из Пушкиновия, и из политическия и духовен живот в Русия. Осъзнатото единство на взаимовръзката между тези жизнени форми той подчертава още в мотото из Ленау: „Има неща, от които не можем да се откъснем: тъкмо там е основата на цялата трагедия.“ В „задушливата атмосфера“ на своето време нашият поет намира сили да отрече онези автори, които не са като неговия Стамен Росита и „пеят за отрицание и омраза без обич“. Затова ясна е философската близост между „Дар напрасный, дар случайный“ на Пушкин и „27 априли 1866“ на Пенчо Славейков. Пушкиновата мисъл обаче не предполага всеобхватност, докато Славейковата е вече узряла до степента на категоричен извод. Героят на Пушкин — самият автор — е конкретна личност, Пенчо Славейковата съдба получава повече обобщителен израз. Освен това Пушкиновият възглед за живота, предаден в тази творба на фона на смъртта и отчаянието, не е доминиращ за цялото му литературно наследство, докато П. Славейков изразява една жизнена концепция, съответстваща на философските му и естетически възгледи.

Като отличителна черта в творчеството на Пенчо Славейков трябва да посочим способността на поетовата душа да изстрада отчаянието и песимизма и да се възвиси до жизнерадост. Целия свой талант Славейков поставя в служба на човешкия дух и неговото оптимистично светоразбиране. Това особено се чувствува в стремежа на поета да утвърди в нашата литература линията на онова художествено внушение, което е характерно и за поезията на Пушкин и отразява единборството на човека със смъртта.

В медитативната лирика на Пушкин от 30-те години авторът по нов начин дава израз на някои вече известни истини, сред които най-често е привличан от мисълта за естествения човешки край, за смъртта. В стихотворения като „Вновь я посетил“ и „Ког-

да за городом задумчив я брожу“ Пушкин следва „течението на живота“, на което единствено се подчинява. Драматичната монологичност и привидната фрагментарност на посочените произведения на първия руски поет откриват пред читателя широтата на авторската мисъл, универсализма на философското обобщение. Размислите завършва мотивът на побеждаващия, нравствено здравия живот, чийто символ — възвишаващия се дъб — Пушкин рисува с представи, водещи своето начало из дълбините на народното съзнание, на народната философия за природата. Контрастната втора част на стихотворението „Когда за городом задумчив я брожу“ според някои съвременни литературни историци (В. Д. Сквозников) може да бъде представена като опит за завещание и определяне мястото на автора в паметта на потомците така, както за това е написано в стихотворението „Я памятник себе воздвиг нерукотворный“. Следователно основното настроение утвърждава не мрачната и нерадостна мисъл за неизбежността на смъртта (според Валери Брюсов силно импонираща на натуралистите), а разбирането, че смъртта е оценка, етап в постигане смисъла на живота. Това схващане е отразено по специфичен начин и в друга една творба — „Пир во время чумы“. Преведеният откъс из поемата на английския поет Джон Уилсън „Градът на чумата“ Пушкин допълня с някои свои собствени стихове и създава произведение със свършено нов идеен смисъл, представляващ успех не само за руската литература. Но новата поетическа концепция е толкова по-значима, защото не се оказва чужда за Пушкиновото творчество, а естествено израства из всичко, сътворено дотогава от гениалния певец. Химнът на Валсингам („Есть упоение в бою“) е проява на онзи истински героизъм, който в естетиката на Пушкин е винаги проникнат от хуманизъм. Оттук и замислеността на героя в последната ремарка на автора символизира оптимизма на цялата творба в нравствено-етичния план на душевния катарзис, който разрешава трагедийния конфликт. Изправяйки един срещу друг човека и смъртта, Пушкин в същност поставя въпроса за отношението между живота и смъртта, за историческия смисъл на тяхното съществуване, за единствения, но всеобхватен отговор на проблема човек — обстоятелства. Доведени до крайност, жизнените условия се противопоставят в своя непобедим вид — като предначертание, като ужасен фатум, вещаещ смърт. Човешката душа и чувства са предизвикани на почти немислим двубой срещу собствената природа, овладяна от страха. Неимоверното духовно напрежение търси разрешение не в кръговата композиция, както в някои дотогава създадени Пушкинови произведения, а в тяхната „сумарна“ — спиралата, която включва и четвъртото измерение — времето. Човекът диалектически постига своята смърт и разбира, че именно там трябва да търси началото на живота си. Причината за духовното отчаяние — чумата — се осмисля като подтик за нрав-

ствено прозрение. Смирението и бягството от природното право и дълг за съхраняване на живота не са спасение, а гибел преди физическата смърт. Затова чумата е изпитание, срещу което хората трябва да застанат като равни с цялата си духовна мощ, за да запазят своята природа. Такъв е естетическият манифест на една генерализираща философска концепция, която бележи началото на нова историческа епоха, блестящо почувствувана, осмислена и пресъздадена в творчеството на достигналия подстъпите на критическия реализъм А. С. Пушкин.

Мара Белчева си спомня, че по време на задграничните пътувания на П. П. Славейков „най-обичното му място за отдих“ са били парижките гробища Пер Лашез. Далеч от шума на градовете, той посещава местата за вечен отдих на любими покойници и като че ли в размисъл за собствения жребий разпитва неаполитанския гробар къде са заровени поетите. Не „костници“, а „жъртвеници на живота“ са за него онези кътчета, които свидетелствуват, че човекът е преминал през живота просто и с полза за самия живот. В личната съдба на Славейков рано се вестява смъртта, на няколко пъти тя се приближава до него, отнема свидни нему хора: сестра му Пенка, обичния му баща, любимия му приятел Алеко. Застанал пред неизбежността на „неканената“, Пенчо Славейков се замисля над това, как трябва да се гледа на нея, за да бъде разрушено досегашното чувство, което тя поражда. И в стихотворения като „Тука гроб продънен во земята“ или сонета „Селски църковен двор“ той предава символа на смъртта — гробищата — не като навяващо скръб място, а като спокоен кът, където животът и смъртта се срещат в шепота на „тихошумната“ бреза и в „тайнственото шумолене“ на „гордий дъб“. Преходът между живот и смърт поетът вижда в способността да се постигне трайното и непромененото и в най-тленното. Духовното възвисяване чрез постигане дълбоката същност на света, който се променя, но не умира, е онази безсмъртна следа, която остава след човека и изпълва със смисъл неговото съществуване. Приемайки стиха на Кардучи „Всичко отминава и нищо не умира“, Пенчо Славейков не седоволява с безстрастната констатация на италианския поет. В най-значителната поетическа идея на любимото си произведение — поемата „Кървава песен“ — той реализира художествено същата философска мисъл, която звучи в оптимистичния финал на Пушкиновото стихотворение „Вновь я посетил“. Защото какво друго, ако не постигане „течението на живота“ са авторските „лутаници“ в изображението на Младен²¹. Дали да умре, или да бъде оставен жив героят, е въпрос, който Славейков си поставя в зависимост от собствените си способности да свърже този герой с действителността, да „улови“ нейната перспектива. А когато се убеждава, че тя неизбежно ще роди нови сили, способни да поемат или наново възродят това, което е вложил в образа на Младен, поетът решително отсича: „Аз мис-

ля, че Младен трябва да умре!“ С това решение Славейков отново узаконява в творчеството си „изстраданата жизнерадост“.

Търсещ новото и интересното за мащабното разгръщане на българската поезия, Пенчо Славейков използва и народнопесенни мотиви — „Чума̀ви“. Ако се вгледаме в това произведение на Славейков и „Пир во время чумы“ на Пушкин, ще забележим, че и двете творби по жанр са „малка трагедия“, в която се сблъскват и смесват две мирогледни позиции — езическа и религиозна, но основата на конфликта се намира в същност в трета точка: в обобщения образ на злото, което не е толкова наказание за виновните, колкото участ, жизнена съдба за всички. В Славейковото „епически съдбовно и скръбно произведение“ (С. Каролев) баладичният момент само усилюва неизбежността на приближаващата трагедия, утвърждава извеждането от конкретния случай в обобщението. По такъв начин авторът издига национално-художествения факт до общочовешка концепция, в която животът с крайните напрежения между човек и обстоятелства поражда един и същ с този у Пушкин художествен похват, едно и също олицетворение на съдбата като „чума“. Славейков се е чувствувал „подвластен“ на тази тенденция и по-късно не отхвърля, а повтаря постигнатото сравнение в друго свое произведение — „Чума“. В „На Острото на блажените“ той посочва, че в тогавашната българска действителност няма живот, а задушаване в нечист въздух, подобен на смъртоносния дъх на чумата. За това, колко сполучлив е този Славейков образ, говори и едно друго доказателство: в архива на неговия съвременник Боян Пенев са запазени записки, имащи за цел да разгледат „Изображение на чумата в нашата народна поезия“²². Срещу цитирани откъси из „Чума“ на Славейков видният литературен историк също отбелязва строфи из „Пир во время чумы“ на Пушкин, с което несъмнено акцентува на мисълта за общност в художническия усет по отношение на търсено олицетворение.

Размишленията за смъртта, за нейното нравствено превъзможване Славейков ни внушава художествено и в „Кървава песен“, и в сонета „Селски църковен двор“. Елегичните мотиви на състраданието към себе си и другите дават богати възможности да се потърсят сходствата в типа художествено съзнание на Славейков и първия руски поет.

Изследвайки поведението на човека в сложните житейски ситуации, Пенчо Славейков търси поетически момент, чрез който в нашата литература да бъде засвидетелствуван един значим проблем: за нищожното и великото в сферата на интимните чувства, за проверката на човека, която може да бъде направена с „удари“ по неговата чувственост. Испитанията на живота са многообразни и подобен въпрос не е невъзможен. Той е бил предусетен още от Пушкин, който през 1824 г., след запознаване с античната историческа литература и трагедията на Шекспир

„Антоний и Клеопатра“, записва няколко поетически откъса. По-късно, през 30-те години, вече утвърден реалист по метод, ненадминат майстор в разгръщане единството между „обстоятелствена“ и „психологическа“ диалектика, великият поет предава завършен вид на замисъла си в стиховете за Клеопатра в „Египетските нощи“. Тук първоначалните далечни очертания на хората постепенно се фокусират в конкретни лица със своя физиономия и душевност. Сред звуците на флейтите и лирите и пищната вакханалия на пира, сред ужаса, страстта и смутения ропот, последвали думите на „гордата царица“, по-ясно изпъкват със смелата си стъпка и открития си поглед Флавий, Критон и безименният юноша, които приемат облога на Клеопатра. Всички познават тези мъже и всички знаят причините, които ги подтикват. Душевно богати и силни хора, те се изправят срещу предизвикателството със сила, която то поражда у човека не в минутите на чувствена страст, а след дните на несправедливо презрение (Флавий), поетически размисли (Критон) или възторжено обожаване (безименният юноша). Непосредствеността на техните чувства е толкова ясна, че дори самата Клеопатра е покорена: тя спира „тъжен поглед“ върху юношата не само поради умиление от неговата „неопитност“ и младост, но и от тъга по собствената неспособност на такова идеално нравствено възвисяване (затова с толкова неприязън се отнася към личността на царицата Ф. М. Достоевски, сравнявайки душата ѝ с „душата на паяк“). А „цената“ на облога не може да бъде „намалена“, защото това, което е дала природата на човека — любовта, — може да бъде измерено единствено пак с най-висшия природен дар — живота (мотив, по-късно великолепно разработен и от Горки в „Девушка и смърт“). По такъв начин Пушкин утвърждава, че чувството за прекрасно като естетическа доминанта на светоусещането възниква в случай на съответствие на „мярката“ на нещата от реалната действителност спрямо „мярката“ на човека.

Измененията, които Пенчо Славейков прави в първия вариант на „Фрина“, сочат, че авторът търси най-сполучливата ситуация за проверка на двете противоположности у човека — физиологичното и духовното начало. Именно в последното движение на Фрина проличава този стремеж: героинята отговаря не с несдържана ярост (както е в предишните варианти на творбата), а с овладени мисли. Срещу смъртта (т. е. „откупа с живот“ в „Египетските нощи“), на която я обричат архонтите и масата заради дадената ѝ от природата красота (която по думите на отхвърления от Фрина Ефтий хетерата е използвала за видяни от всички сладострастия), тя се възправя с дълбоката същност на своята хубост (провъзгласена от същите тия обществени мъже и негодуващи тълпи в идеал, в средство за възпитаване) в нейната жизненозначима нравствена страна. Така Пенчо Славейков подобно на Пушкин в несъществуващия за нашата история жизнен факт е

видял възможност за разширяване границите на литературата ни по посока на поетическа идея и художествен метод. Защото физическото влечение е само средство, а не цел в изпитанието на човека (д-р Кръстев е обяснил този момент по следния начин: "... Славейков се домогва до нещо съвсем друго; той иска през красотата на тялото да направи да проблесне като нейна първооснова (подчертано от Д. М.), като нещо неразделно от нея, душевната красота на своята героиня"²³). Предложението на Клеопатра и жестът на Фрина са една от проявите на двубоя между човек и жизнени обстоятелства, когато на проверка е подложено природното, но целта е да се предизвика „отреагиране“ срещу него, което да бъде мотивирано единствено с нравствени аргументи. А такава една концепция е напълно в унисон със системата на оня „свенлив реализъм“ на Пенчо Славейков, който поетът се стреми да утвърди на основата на хармоничното съчетаване на природно и духовно. По такъв начин Славейков по пушкиновски е намерил израз на своите поетически търсения на „течението на живота“. Красотата е и вечен идеал, и конкретно историческа, изменяща се субстанция.²⁴ Когато в дълбокия подтекст на поемата потърсим крайните философски разбирания, присъщи за цялото творчество на Славейков, несъмнено ще достигнем до онези противоположни въпроси, които са спохождали и тревожили и самия автор: за приоритет, противоречие и единство между форма и съдържание, материално и духовно, природно и волево.

В изводите за типологическите сходства между поетическият свят на Пенчо Славейков и творчеството на Пушкин трябва да подчертаем, че те свидетелствуват и за общото, и за специфичното у двамата творци.

Пушкин и Славейков са близки по широтата на културния си кръгзор и по това, че проявяват афинитет към освобождаване от рамките на всяко направление. На тази основа те се стремят към светоотношение, което може да обобщава сложността на жизнените прояви и техния порив към красота. Ето защо за тях много важен се оказва духовният потенциал на личността. Способността на руския певец да решава проблемите на човешкото битие в границите на един човешки живот силно импонира на нашия автор, тъй като позволява и в българската поезия да се набележат основите на мощни движения на съвестта, паметта и вдъхновението. Всичко това безспорно свидетелствува за общност както във философско-тематическите сфери на сътвореното от тях, така и в концептуални решения или отделни мотиви.

Безспорно е, че Славейков се стреми да овладее „духа и идеала“ на класика Пушкин. Но за да не бъдат сравненията в ущърб за нашия поет, не трябва да се забравят и индивидуалните, специфични особености на художественото мислене у двамата. По характер на таланта си Пушкин е универсален творец,

докато Славейков е предимно епик. Пушкин обича цялостния човек, чийто душевен мир не е смущаван от разяждащи съмнения и не противопоставя своя герой на масата, а за Славейковата поезия не са чужди рефлектиращите натури. Сложното наслагване на тези явления свидетелствува за не винаги издържаната в методологическо отношение чистота на неговия естетически поглед към живота и изкуството. Нашият автор не създава изкуство, което да бъде докрай монолитно по социални проблеми и естетически принципи. Той не всякога се стреми и не постига уменията на Пушкин да поставя специфичен за всяко отделно произведение сюжет. В съответствие с философските си разбирания Славейков създава произведения, в които акцентът се поставя и на разнообразието от съдържания на отделните пластове от действителността, и на техните сходства и повторемост.

За Пенчо Славейков творчеството на Пушкин става близко поради това, че той, също както своя руски събрат, се стреми да овладее диалектиката между свобода и необходимост в поетическото изкуство. При Пушкин и Славейков процесът на съзнателно творческо разсъждаване се характеризира от един „тип“ художествено мислене, определен от съветския учен Б. С. Мейлах като „художествено-аналитичен“²⁵. Неговите характерни особености съчетават образ и обобщение, емоционалност и аналитичност и са подчинени на вътрешните мотиви за правдоподобие и истинност, от които се ръководят двамата автори. Затова за тях народността не означава националистическа ограниченост и националното винаги е свързано с общочовешкото. Демократизмът на поетическото мислене у Пушкин и Славейков подпомага закономерното и органично сливане на личната поезия с народната чрез такива свойства като конкретност, предметност на сравненията, еднозначност на епитетите и т. н.

Личността и поетическият талант на Пушкин се възприемат от Пенчо Славейков и като нравствена философия, и като естетическо мислене. Славейков пристъпва към художественото наследство на Пушкин с желанието да усвои оня миросгледно-философски план, който ще оплоди основните настроения на неговата поезия и в единство с фолклорната традиция ще определи не само техния естетически, но и нравствен облик. От А. С. Пушкин Пенчо Славейков се учи да търси нови естетически свойства в самия художествен метод. А това без съмнение е пряко свързано с приноса му в утвърждаване на „етично-психологическия“ (Пантелей Зарев) реализъм в нашата литература.

БЕЛЕЖКИ

¹ За различните аспекти в отношението на П. Славейков към Пушкин вж.: Статията на Пенчо Славейков за Пушкин от 1899 г. във: *П. П. Славейков, Събрани съчинения* в осем тома, т. 4, С., 1958, с. 111—126 и 129—151;

- Боля Певев (Статията му за Пенчо Славейков, печатани през 1907 г. и по-късно). Изкуството е нашата памет, Варна, 1978, с. 186—200; Българска литература (Кратък исторически преглед), Пловдив, 1930; *И. Маринополски*, Критици, В. Търново, 1910, с. 59—78; *П. Динев*, Писатели и творби, С., 1958, с. 230—261; *В. Велчев*, Пенчо Славейков и руската литература, *Изв. на Института за българска литература при БАН*, кн. 7, С., 1958, с. 341—366; *В. Велчев*, Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX в., С., 1974, с. 161—163; *Г. Константинов*, Нашите учители, С., 1959, с. 95—102; *Д. Ф. Марков*, Българската поезия през първата четвърт на XX в., С., 1961, с. 70—114; *М. Николов*, По върховете на руската литература, С., 1961, с. 27—33; *И. Захариева*, Пенчо Славейков как пропагандист и истолковател руской литературы в Болгарии конца XIX — начала XX веков, (диссертация), Свердловск, 1970 (защитена през 1970 г. в СССР, работата ни беше любезно предоставена от авторката, за което сме ѝ особено благодарни); *Хр. Дудевски*, Пушкин в България, във: *А. С. Пушкин*, Избрани произведения в шест тома, т. 6, С., 1972, с. 490—509; *С. Каролев*, Жрецът воин, т. 1 и 2, С., 1976; *И. Сарандев*, Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи, С., 1977.
- ² *К. К-ский*, Угасшее светило болгарской поэзии, в. „Голос Москвы“ от 30. V. 1912 г.
- ³ *С. А. Небольсин*, О „равнодушной природе“ и сопротивлении „стихийам“. — В кн.: Пушкин и литература народов Советского Союза, Ереван, 1976, с. 159.
- ⁴ *П. П. Славейков*, Събрани съчинения в осем тома, т. 2, С., 1958, с. 28 и 291.
- ⁵ *С. Е. Шаталов*, Время — метод — характер, М., 1975, с. 66.
- ⁶ *А. Д. Соймонов* посочва, че в творбата си поетът „споменава... две народни песни“. — Вж.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX века), Л., 1976, с. 174.
- ⁷ *А. Н. Соколов*, История русской литературы XIX века (первая половина), М., 1976, с. 377.
- ⁸ *Г. П. Макогоненко*, Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы, Л., 1974, с. 96—104.
- ⁹ *Н. В. Шелгунов*, Сочинения, т. I, СПб, 1871, с. 279 (библиотека на къща-музей „Петко и Пенчо Славейкови“, София).
- ¹⁰ *А. С. Пушкин*, Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, М., 1976, с. 308.
- ¹¹ *Н. Н. Петрунина*, *Г. М. Фридендер*, Над страницами Пушкина, Л., 1974, с. 25.
- ¹² *Литературен архив*, т. III, С., 1967, с. 243—244.
- ¹³ *Е. А. Маймин*, О русском романтизме, М., 1975, с. 77.
- ¹⁴ *Д. Д. Благой*, Душа в заветной лире, М., 1977, с. 190.
- ¹⁵ *Литературен архив*, т. III, С., 1967, с. 352 и 353.
- ¹⁶ Славейковото художествено решение на темата „поет-пророк“ дава възможност за широки творчески съпоставки и с Лермонтовия „Пророк“.
- ¹⁷ *Д. Д. Благой*, От Кантемира до наших дней, т. I, М., 1972, с. 355.
- ¹⁸ *В. Богучарски*, В памет на Пенчо Славейков, в. „Припорец“, г. XV, 1912, бр. 155 от 15 юли 1912 г.
- ¹⁹ *И. Сарандев*, Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи, С., 1977, с. 26.
- ²⁰ *В. Кирпотия*, Вершины, М., 1970, с. 17.
- ²¹ Във връзка с това Пенчо Славейков пише на д-р Кръстев: „Всички... хора завършени (курсивът Д. М.) и цели идват и встъпват в поемата... Младен е единичният, който сега (курсивът Д. М.) (в събитията и с тях) се развива“. — Вж.: *П. П. Славейков*, Събрани съчинения в осем тома, т. 3, С., 1958, с. 300.
- ²² *Архив на БАН*, ф. 37, а. е. 1775, л. 39, 40, 41.
- ²³ *В. Миролюбов* (д-р Кръстев), *Хр. Ботйов*, *П. П. Славейков*, *П. К. Яворов*, *П. Тодоров*, С., 1917, с. 58—59.

²⁴ Като „неизменна“ е определена тя у някои литературоведи днес. — Вж. напр.: *В. Чернокожев*, *Философските поеми на Пенчо Славейков*, сп. „Литературна мисъл“, 1975, кн. 6, с. 20.

²⁵ *Б. С. Мейлах*, *Художественное мышление Пушкина как творческий процесс*, М.-Л., 1962, с. 89. — За характера на творческия процес у Пушкин и Пенчо Славейков вж. още: *Ю. М. Лотман*, *Анализ поэтического текста*, Л., 1972; *Ю. Г. Нигматуллина*, *Мироощущение и типы художественного воображения*. — В кн.: *Романтизм в русской и советской литературе*, Казань, 1973; *С. Г. Бочаров*, *Поэтика Пушкина*, М., 1974; *В. Д. Сквозников*, *Реализм лирической поэзии*, М., 1975; *Границы Пушкинского стиля*. — Във: *Типология стилевого развития нового времени*, М., 1976; *У. Р. Фохт*, *Лирика Пушкина в ее развитии*. — Във: *Пушкин и литература народов Советского Союза*, Ереван, 1975; *С. Е. Шаталов*, *Время — метод — характер*, М., 1975; *Д. Ф. Марков*, *Българската поезия през първата четвърт на XX в.*, С., 1961; *100 години Пенчо Славейков (Юбилеен сборник)*, С., 1966; *Българската критика за Пенчо Славейков*, С., 1967; *С. Каролев*, *Жрецът воин*, т. 1 и 2, С., 1976 и др.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВА И ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА

Резюме

Болгарский поэт Пенчо Славейков слишком рано познакомился с поэтическим миром А. С. Пушкина. Жизнеутверждающая сила творчества великого русского певца до самого конца нашего автора служила ему как источник философского оптимизма и высокого художественного мастерства.

Среди разнообразных проблем, развитых в произведениях Пушкина, которые становятся школой гражданского и художественного утверждения Славейкова, особое место занимают вопросы патриотизма, которого подкрепляли традиции любви к отчизне, социальных мотивов, продиктованных критицизмом к общественным несправедливостям, человеческих раздумий о жизни, смерти, любви и искусстве.

В настоящей работе, на материале конкретных наблюдений, мы доказываем, что Пенчо Славейков учился у Пушкина и что между некоторыми произведениями обоих авторов существует типологическое сходство по линии стремления увидеть место и задачи поэзии в борьбе за все более усложняющееся и развернутое единство эстетической мысли и нравственных возможностей человека.

LE MONDE POÉTIQUE DE PENTCHO SLAVEÏKOV
ET L'OEUVRE DE POUCHKINE

P e s u m é

Les idées majeures de l'oeuvre de Pouchkine pénètrent assez tôt le monde poétique de Pentcho Slaveïkov. Leur force vivifiante soutient son optimisme philosophique, sa maîtrise dans la narration jusqu'à la fin de sa vie.

Les problèmes du patriotisme, de la critique sociale de l'inégalité et de l'injustice, de la nature humaine — la vie, la mort, l'amour, l'art — s'imposent sur la conscience de l'écrivain et du bon citoyen Slaveïkov, déterminés par de multiples reflets qu'ils trouvent chez Pouchkine.

Dans l'étude ci-dessus présentée, sur la base de l'analyse détaillée nous soutenons la thèse de la parenté spirituelle entre Pentcho Slaveïkov et Pouchkine, qui trouve son expression dans l'intention soutenue de notre poète vers une large et profonde unité de la pensée esthétique et des prédispositions vers une vérité morale dans l'homme.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XVIII, кн. I

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XVIII, livre I

Faculté des Lettres

1981—1982

Йонка Кръстева

НЯКОИ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ
НА АМЕРИКАНСКИЯ ВОЕНЕН РОМАН ПРЕЗ XX ВЕК

Yonka Kristeva

PARTICULARITES ARTISTIQUES DU ROMAN
MILITAIRE AMERICAIN AU XX SIECLE

София 1983

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

Войната е нещастен спътник на човечеството през всички стадии на неговото развитие, но тя никога не е добивала такъв глобален и актуален характер, както през нашето столетие. Този факт обяснява нейното присъствие в голяма част от романите на XX в. По необходимост тя стана задължителна тема в литературната изява на всяка нация, в творчеството на повечето прогресивни писатели. Броят на произведенията, третиращи тази тема, с всяка година нараства. Американският роман не прави изключение от този всеобщ литературен процес. От голямо значение е фактът, че най-известните американски автори не само пишат за войната, но ѝ отделят значително място в най-добрите си произведения. Това е особено характерно за Ърнест Хемингуей, Норман Мейлър, Джеймс Джонс, Джоузеф Хелър, Кърт Вонегът.

Стихията на двете световни войни не засегна американските земи; нямаше бомбардировки, разрушени селища, концентрационни лагери. Въпреки това интересът на американските писатели към военната проблематика нараства. Времето, вместо да заличи спомена на войната, като че ли по-релефно и по-осезателно го очертава, абсурдността на войната намира своя паралел в абсурдността на съвременното американско общество. Всеки нов роман на тази тема потвърждава извода, че авторите приемат художествения образ на войната като най-подходяща метафора, характеризираща действителността в милитаристична Америка. За изобразяването на един по-сложен и противоречив жизнен опит художниците постепенно изоставят традиционните художествени средства и започват да използват все по-смело иронията, гротеската, буфонадата, смесването на жанровете и на фантастичното с реалното.

Настоящата работа няма претенции за изчерпателно изследване на обширния проблем за художествените особености на американския военен роман на XX в., което ще бъде обект на една по-обширна научна разработка. Тук се прави опит да се установят и характеризират основните насоки в развитието на темите и изразните средства в прогресивния американски военен роман през нашето столетие.

В романите, посветени на Първата световна война, Дос Пасос и Хемингуей пресъздават съдбата на едно поколение, излязло от войната с разбити илюзии, изгубило своето място в живота. Както отбелязва съветската критика, „романът на XX в. взема обикновения, „среден“ човек, който е бил малка част от буржоаз-

ната действителност, имал е в нея повече или по-малко определено „място“ и го лишава от тази определеност, устойчивост на съществуването, хвърляйки го във водовъртежа на световната война⁴¹.

Тези хора, загубили всякакви традиционни и морални ценности, не могат да се върнат към предишния начин на живот и търсят изход в идеята за бягство от обществото и изработване на един стоически начин на поведение. Това е особено характерно за героите на Хемингвей — автор, който синтезира всички типични черти и настроения на това поколение.

В произведенията, третиращи Втората световна война, звучат още по-тревожни ноти. След концентрационните лагери и Хиросима, в обстановката на студената война и надпреварата във въоръжаването дори и идеята за бягство и създаване на един собствен свят са немислими. Преобладава духът на неверие, на съмнение в човешкия разум, на песимизъм и nihilизъм. Характерната идейна нестабилност на писателите, ограниченият им мироглед донякъде обясняват липсата на здраво, положително начало в техните произведения, неспособността да се открият нови човешки ценности, които да бъдат противопоставени на мрачната, враждебна на човека действителност.

Американските романи за двете световни войни имат и много общи черти — осъзнаване на антихуманната същност на войната, нейната безсмислена жестокост и естествения бунт на човешката личност. Това, което най-много сближава тези произведения, е хуманността и гражданската съвест на техните автори. Те следват реалистично-демократичната традиция в американската литература на развенчаване на романтичния култ към войната, на нейния параден блясък и помпозност, като същевременно обогатяват тази традиция с нови теми, идеи и изразни средства в съответствие с конкретните исторически условия. Тези произведения се появиха в момент на масово разпространение на шовинистична литература, смело пропагандираща милитаризма и агресията. Литературната съдба на такива романи като „Сбогом на оръжията“, „За кого бие камбаната“, „Голите и мъртвите“, „Параграф 22“, „Кланица 5“ доказва отново, че истинското изкуство се създава от носителите на най-прогресивните идеи в конкретния исторически момент.

Обикновеният американец трудно би могъл да мотивира участието си в Първата световна война. Много от литературните герои си задават въпроса, защо участвуват в тази война. Особено дълбоко е тяхното разочарование, защото те бяха тласнати в нея със съзнанието, че извършват благородна мисия — извоюване на демокрация за целия свят. Те виждаха себе си като носители на прогресивни за конкретната историческа обстановка идеи до момента, в който не се озоваха на бойното поле и не разбраха ис-

тината, която Ленин много точно формулира: „Великата война 1914—1918 г. разкри великата лъжа.“²

Разочарованието от буржоазната демокрация и американската капиталистическа действителност доведоха до най-крайната форма на отчуждение — експатриацията, която предпочете голяма част от интелигенцията. Най-ярък изразител на процеса на осъзнаване и бунт, отчаяние и песимизъм, на търсене на изход от духовната криза стана Ърнест Хемингуей. Американският литературовед Карлос Бейкър определи книгата „Сбогом на оръжията“ като „най-добрия роман, написан от американец, за Първата световна война“³. Безспорно е и влиянието на този писател както върху автори, пишещи за Първата световна война (типичен пример е Ремарк), така и върху Мейлър и Хелър — автори, отразяващи по-късно военни събития. Някои критици дори говорят за съществуването на „школа на Хемингуей“. Тези факти ни дават основание да се спрем изключително върху този писател при разглеждане на типичните особености на американския военен роман за Първата световна война.

Съдбата на главния герой в романа „Сбогом на оръжията“ е съдба на едно цяло поколение — така нареченото „изгубено поколение“. Авторът разкрива съмненията, страховете и трагедията на тези хора. Обектът на художествения му интерес е повратът в живота на главния герой — лейтенант Хенри, доброволец в италианската армия, и факторите, които го заставят да каже „сбогом“ на оръжието. На войната се гледа от един по-частен ъгъл, през очите на героя и в съответствие с това повествованието се води от негово име и има формата на изповед. Военните действия интересуват писателя дотолкова, доколкото те обуславят реакциите на героите.

Отначало Хенри вярва в абстрактните лозунги за хуманните цели на „войната, която ще сложи край на всички войни“. Но след като се сблъсква със суровата действителност, разбира на каква заблуда е бил жертва. Когато му задават въпроса, защо участва в тази война, той обикновено избягва точен отговор. Един такъв случай е разговорът с Кетрин, която отбелязва:

„— Странно, че сте в италианската армия.

— Не точно в армията. Това е само санитарен отряд.

— Все пак странно. Защо постъпихте така?

— Не знам — казах аз. Човек не може да намери обяснение на всичко.

— О, наистина ли? Възпитана бях в противното.

— Чудесно.

— Ще продължим ли дълго този вид разговор?

— Не — казах аз.

— Няма да съжалявам, а Вие?

— Какъв е този бастун?⁴

Героите много често водят такива на пръв поглед елементар-

ни, лишени от смисъл разговори, за да прикрият мрачните си мисли и признанието, че са извършили грешка. Речта им е ограничена до употребата на най-прости думи и епитети, зад които прозират депресията и отчаянието. В първата глава майсторски е предадена доминиращата атмосфера на потиснатост, напрежение и трагичност. Във финала ясно се чувствуват нотките на разочарованието и огорчението на лейтенант Хенри чрез иронията и преднамерено безразличния тон: „В началото на зимата започна упорит, непрестанен дъжд, а дъждът докара холера. Но успяха да я ограничат и в последна сметка от нея умряха само седем хиляди души“ (с. 8).

Тези две изречения разкриват най-характерните черти на художествения почерк на автора — уemelото използване на иронията, на безличния, лаконичен тон и на подтекста. Героят съвсем не е безразличен към това, което става край него, но единственият начин да изрази своя бунт и безсилие е иронията, защото „отвлечените думи като слава, чест, смелост, святост звучаха неприлично в сравнение с неизменните имена на селата, с номерата на полковете, с датите“ (с. 157).

Пред бруталната реалност на една несправедлива война красивите и възвишени фрази звучат като подигравка. При изграждането на образа на Хенри своеобразният стил на Хемингвей се превръща във функционално средство за разкриване душевността и умонастроенията на героя. Кратките изречения, накъсаният словоред, лишената от всяка експресивност мисъл внушават липсата на общуване и разбиране между хората, намекват за една чужда и враждебна за човека действителност.

Но въпреки опростения и лаконичен език авторът успява по много убедителен начин да развие своите идеи и да насити произведението си с дълбоко съдържание. Това се дължи преди всичко на уemelото използване на символа и подтекста, което придава една особена поетика на романа, по-голяма жизненост и плътност на образите. Всички критици на Хемингвей отбелязват ефектното използване на дъжда като символ на приближаваща опасност, олицетворение на една трагична неизбежност.⁵ Той се появява още в началото на романа, носейки страдание и смърт; излива се на порон по балкона на стаята, когато Хенри заболява от жълтеница; дъжд вали по време на отстъплението от Капорето, когато героят дезертира; Кетрин изпитва смъртен страх от него; в пороен дъжд след нейната смърт героят напуска болницата и се отправя към хотела. В композиционно отношение този символ служи като рамка на романа, придава му завършен вид. Чрез него накрая отново се връщаме към преобладаващата атмосфера на потиснатост и обреченост, с която започва произведението. Изобразяването му се явява важен елемент в поетиката на творбата, внушаваща един затворен кръг, който се определя от неуспеха на героя да реализира себе си чрез отношенията си с другите и да

намери нови морални ценности и идеали, които да осмислят живота му.

Иронията изпълнява друга функция. Чрез нея се изразява презрение към всичко парадно и лицемерно. Един от прицелите на това оръжие е фалшивото геройство. Доктор Риналди е убеден, че приятелят му е извършил подвиг, а не е бил ранен просто като е „ял сирене“. Той го убеждава да си „признае“ подвига, за да получи сребърен орден, иначе ще бъде само бронзов. Епизодът е почти идентичен с този в „Червеният знак на храбростта“. И там Хенри Флеминг, ранен случайно, получава своя орден и бива провъзгласен за герой. И в двата случая иронията по ефектен начин внушава темата за фалшивото геройство и парадния блясък на войната. С развитието на действието тази тема придобива все по-силно звучене. Убеден, че това не е негова война и участието му в нея е безсмислено, лейтенантът дезертира. Той не изпитва никакви угризения и заявява: „Реката бе отмила всичкия ми гняв заедно с чувството ми за дълг. Просто бях приключил с това. Желаях им успех“ (с. 198).

Въпреки че обстоятелствата, при които героят дезертира, оправдават донякъде постъпката му, то неговите думи доказват, че това е едно обмислено действие, за реализирането на което случаят само помага. След като изключва себе си от военните действия и пожелава успех на събратята си по оръжие, той решава да склочи свой „сепаративен мир“, като търси спасение в любовта. Въпреки че симатизира на италианските социалисти и патриоти, лейтенант Хенри не може да преодолее идейната си ограниченост и да възприеме прогресивните идеи, които носители са обикновените италиански войници. Те проумяват истинската същност на събитията, техния класов характер, разбират, че „начело на държавата стои една класа, на която войната докарва и пари“ (с. 47).

Героят не отива по-далеч от чувството на симпатия и уважение към социалистическите идеи, не стига до убеждението, че трябва да се води класова борба. Тая идейна слабост го лишава от нравствен и духовен ръст. Това дава основание на много буржоазни критици да направят извода, че смъртта е участ на всеки човек и че склонността към война е заложена в самата човешка природа. Карлос Бейкър например тълкува финала на романа като „пример на стоическо посрещане на неизбежното“⁶. Явна е тенденцията злото да се универсализира, като по този начин се избегне въпросът за справедливи и несправедливи войни и за класовия характер на войната.

Краят на романа „Сбогом на оръжията“ може да се тълкува само по един начин — сепаративен мир не е възможен; човек не може да съществува извън обществото, да избяга от неговите проблеми и от своите задължения. Лично щастие на фона на всеобщо бедствие не може да има. Тази мисъл е изразена особено убедително не само чрез смъртта на Кетрин, но и чрез смъртта на

детето. То би могло да бъде продължител на някакво положително начало, но такова начало липсва.

Темата на любовта е особена важна за романа не само в идейно, но и в композиционно отношение. Тя е сюжетообразуващ център във втората част на повествованието. Колкото повече Хенри се разочарова от войната, колкото повече изпитания понася, толкова повече се отдава на любовта си към Кетрин. В самото начало на техните отношения той заявява: „малко ме бе грижа в какво приключение се впусках“ (с. 30). Когато я вижда отново в болницата след раняването му, той „почувствува, че е влюбен в нея“. От този момент темата на любовта започва да доминира над темата за войната: общата тема постепенно дава място на частната. Любовта носи емоционален заряд на произведението, тя е последното убежище на отчуждения от обществото герой — една характерна черта на романите, посветени на Първата световна война. Ще видим как по-късно, в произведението, третиращи Втората световна война, тази тема получава съвсем друга интерпретация.

„Сбогом на оръжията“ е роман на отрицанието. Неверието във възможността за борба със социалното зло е присъщо както на автора и неговите герои, така и на цялото „изгубено поколение“. Тук е мястото да отбележим от какво изключително значение са идейната насоченост на дадено произведение и политическите убеждения на писателя. Нека направим съпоставка с едно друго произведение, третиращо същите събития — „Огънят“ на Анри Барбюс. То с не по-малка сила предава жестокостта на войната, нейната античовешка същност. Но при Барбюс естетическото усвояване на действителността е от съвсем друг характер. Романът показва как от страданията, ужаса и отчаянието се раждат вярата и жаждата за живот; как от героизма и саможертвата се ражда революционното съзнание; как в стихията на войната узрява комунизмът, героят на новата епоха.

Хемингуей достига най-близо до този начин на художествено осмисляне на действителността в романа си „За кого бие камбаната“, посветен на епичната борба на испанския народ срещу фашизма. Тази творба е коренно различна от всичко, което авторът е написал дотогава. Вместо песимизъм от него лъха оптимизъм; вместо бягство от действителността откриваме смел порив за съпричастност в борбата за социална справедливост; вместо самота — реализиране на човешката личност чрез взаимоотношенията ѝ в обществото. Съдбата на човека в обществото — това е новата тема, която осмисля произведението и извежда писателя от творческата криза. Темата на колективното начало става водеща. Както отбелязва съветската критика, „идеята за колективизъм, която наистина стана „знаме на времето“ през онези години, не бе само литературна прищявка или абстрактен лозунг: тя израсна от практическите нужди на епохата“⁷.

След ВОСР и победата на съветската власт настъпват изменения, характерни за цялата прогресивна западноевропейска литература — задълбочаване на критическия реализъм, третиране на злободневни теми и актуални проблеми, нова постановка по въпросите за войната и положителния герой. Тези елементи откриваме в романа „За кого бие камбаната“. По думите на Максвел Гайзмар „Хемингуей илюстрира насочеността на американските писатели през 30-те години към нови идеали, които се опират на елементи от социалния конфликт и чиято кулминация Хемингуей изразява чрез испанската епопея.“⁸

Може да се каже, че Роберт Джордън, главният персонаж на разглежданата творба, е художествено откритие на автора и може би най-убедителният и обаятелен от положителните герои на американската литература от XX в. Засурски го определя като „най-голямо постижение на автора, уникално в американската литература въплъщение на истинския герой на XX век“⁹.

Героят Джордън изразява своето възмущение и бунт не чрез бягство или самоотлъчване от обществото, а като приема един прогресивен идеал, на който посвещава живота си, и за който умира. Тази творба представлява „решителна крачка в опита на Хемингуей да избяга от клопката на американското двадесетилетие и е от особено значение за неговото израстване като писател“ — пише Максвел Гайзмар.¹⁰ В същия дух са и думите на съветския критик Днепров, впечатлението му от „радостта на художника, който, напълно овладял творческата си сила, се движи с небивала — дори за такъв майстор — широта и свобода“¹¹.

От какво се пораждаат тези чувства, така различни от песимизма и отчаянието на „Сбогом на оръжията“? Темите на двата романа са еднакви — война, любов, смърт, но тяхната тоналност е коренно различна. Причината се крие в революционния патос на романа. За първи път писателят изобразява една справедлива война. Духовната красота на героите, революционната романтика, вярата в един по-щастлив свят и величието на саможертвата превръщат романа в оптимистична трагедия.

Новото съдържание на творбата подказва на автора и новите художествени средства. За да внуши величието на колективния подвиг на испанския народ, Хемингуей използва характерни белези на епичния жанр: „обективизираното“ пресъздаване на живота, излизането от рамките на една съдба, сложната и разнообразна композиция, използването на авторската реч, диалога и вътрешния монолог, на ретардацията и реминисценцията. С особено майсторство в романа е използвана ролята на разказвача. Повествованието се води от трето лице, събитията в повечето случаи се оценяват през погледа на главния герой, но налице са и други зрителни точки. Като илюстрация можем да вземем IV глава, представляваща конфликта между героите Джордан и Пабло, възникнал във връзка със задачата за взривяването на моста. В

началото ѝ ние виждаме Джордън пред входа на пещерата да проверява раниците с динамит. Проследява се внимателно всяко негово движение до момента, в който влиза в пещерата. В зрителното поле са обективизираните постъпки на героя. В момента, в който Джордън влиза в пещерата, авторът му прехвърля функцията на наблюдател. Ние възприемаме обстановката през неговия поглед. Първите усещания за задушна и напрегната атмосфера са на самия герой, не на писателя. По време на словесния двубой, който започва след неговото влизане, зрителната точка на няколко пъти преминава от автора към героя, като на места се въвежда и вътрешен монолог на Джордън. Смяната на гледната точка допринася за засилване на зрителните представи, за проникване в психиката на героя, а оттук и за по-убедителното внушаване на вътрешното напрежение. Това е една от кулминационните сцени в романа не само защото от изхода на конфликта зависи успехът на операцията, но и защото главният герой е приет в отряда и става негов водач. Истинският революционер е удържал морална победа над провокатора.

Според съветския изследвач Еляшевич особеностите на сюжетната постройка на романа са наложили разчупване на структурата на лирическият стил на Хемингуей. Вземайки пред вид лирическото и епическото начало в творбата, Еляшевич определя „За кого бие камбаната“ като „опит за лирическа епопея — един жанр, който е новаторски не само за Хемингуей, но и за цялата американска литература на XX век“¹².

Личните съдби на героите се извеждат на фона на едно голямо обществено събитие: отношенията се създават и развиват благодарение на революционната обстановка и са в тясна връзка с нея. Чрез описанието на редица събития, които се отличават с обстоятелственост и многостранност на изображението, художникът постига епична широта, докато лиричното съдържание на книгата се определя от предаването на чувствата, вълнуващи автора и героите.

Чувствително се изменя и стилът на писателя в съответствие с новата светлина, в която представя темите за войната, любовта, дълга. За героя Роберт Джордън думите „свещен“, „слава“, „жертва“ не са само абстрактни понятия. Той открива тяхното конкретно съдържание в общуването си с партизаните: в твърдостта и обаянието на Пилар, която се превръща в символ на неугасващия живот, в скромността и саможертвата на Анселмо, в преданата и чиста любов на Мария. За да изрази възхищението на Джордън от тези обикновени и същевременно изключителни хора, авторът търси най-точните, най-силните думи: „Ето тази жена Пилар. Гледай я как крачи заедно с двамата млади. Едва ли могат да се намерят по-красиви деца в Испания. Тя е като планина,

а момчето и момичето като фиданки. Старите дървета са отсечени, а фиданките израстват ей тъй, стройни.“¹³

Няма и следа от накъсания словоред на „Сбогом на оръжията“, от лаконичния и привидно безличен тон. Налице е стремежът да се намери най-подходящата думи, най-ярката метафора, за да се предаде експресивност на мисълта. С особено уважение героят говори за делото, на което се е обрекъл, „посвещавайки се на своя дълг към всички потиснати в света, чувство, за което да се говори е тъй неловко, както за религиозния екстаз, и все пак бе тъй истинско, както чувството, което те обхваща, като слушаш Бах или стоиш пред Шартърската или Лионската катедрала“ (с. 260).

Отношенията между героите Джордън и Мария са предадени с много нежност, топлота и лиризъм. Темата на любовта тук звучи мажорно, тя не умира със смъртта на единия, както не загива и делото на революцията с гибелта на отделната личност. С особен драматизъм звучат прощалните слова на Джордън към любимата: „Сега ти ще си вървиш, зайче, каза той. Но и аз ще тръгна с теб. Докато един от нас е жив, ще сме живи и двамата. Разбираш ли? Който и от нас да остане, все едно, че сме останали и двамата“ (с. 504).

Тези думи звучат не като прощаване, а като завет. Революционерът не приема саможертвата на любимата да умре с него, той я застава да живее в името на техния общ идеал. Това е нов, положителен момент в авторовото виждане. Идеята за приемствеността и безсмъртието на революцията се преплита с идеята за безсмъртието на любовта, родена в нея.

Любовта на Роберт Джордън към Мария се заражда и развива успоредно с чувството му на симпатия и възхищение от партизаните. Героите Анселмо, Пилар, Ел Сордо са строго индивидуализирани, но същевременно представляват обобщен образ на революционера и неговия морален облик.

Хемингуей решава успешно проблема за връзката на вождя с масите. Главният герой пристига в партизанския отряд, за да ръководи операцията по взривяването на моста. Той трябва да се пребори с недоверieto на партизаните към чужденеца-революционер, от една страна, а, от друга — с провокациите на Пабло, продукуваните от стремежа да запази сигурността и безопасността си, както и красивите коне, придобити по време на акциите. Чрез своята съобразителност, внимание, такт и практически умения Джордън успява да спечели уважението и предаността на отряда, да го сплоти около себе си и да осуети плановете за предателство. В разстояние на трите дни, необходими за провеждането на операцията, ние буквално наблюдаваме идейното му и духовно израстване. Формирането на характерите се извежда в пряка връзка с революционната ситуация.

Въпреки че съвсем ясно долавя положителните черти в ре-

волюционния процес, писателят не го идеализира. Излишната жестокост в разправата с класовия враг, така несъвместима с революционния морал, се осъжда чрез епизода на кървавата разправа с фашистите в превзетия град, факт, който често измъчва съвестта на героинята Пилар. Тази сцена предизвиква крайно противоречиви мнения у критиците. Някои от тях, като съветския критик И. Анисимов, американските критици Р. П. Уикс и Бехер, говорейки за действителния характер на романа¹⁴, привеждат епизода като пример, доказващ, че Хемингуей „поставя знак за равенство между кървавите престъпления на фашистите и жестокостта, която защитниците на испанската революция понякога са проявявали в разправата си с фашистите“¹⁵.

Ние отхвърляме тези изводи по отношение на художественото значение на епизода и подкрепяме мнението на съветския критик Лидский, който счита, че „авторът използва този епизод като фундамент на важно естетическо противопоставяне“¹⁶. В хода на повествованието той е последван от разказа на героя Хоакин за избиването на неговото семейство от фашистите. Самата сцена на разправата с фалангистите е предадена чрез монолога на героинята Пилар и звучи като изповед. За нея това е престъпление, тежашо на съвестта ѝ, и тя го изповядва на Джордън. Показателен е и фактът, че самите партизани осъждат тази постъпка, осъждат и Пабло като неин инициатор. По този начин авторът се стреми да внуши идеята за вредата от идеологията и практиката на анархистите по време на революцията. Художникът правилно долавя и опасността, която крие частнособственическият стремеж, чийто изразител в романа е Пабло.

С избора на главния герой, с новата постановка на проблема за връзката на вожда с масите, за войната и за любовта романът „За кого бие камбаната“ носи белезите на едно ново, прогресивно изкуство, чието родство със социалистическия реализъм е явно. За съжаление идейната ограниченост пречи на автора да възприеме изцяло принципите на този художествен метод. Героят на романа е недостатъчно теоретически подготвен: решението му да стане революционер е мотивирано по-скоро от демократичните традиции в семейството му, а не е подплатено от една стройна теория. Както посочва Днепров, „той е предан на революцията и е готов да умре за нея, но предаността му има срок. Той е поел ангажимент само до победата на революцията.“¹⁷

Въпреки тези основни недостатъци „За кого бие камбаната“ е високохудожествена творба, която не отрича, а утвърждава действителността. В очакване на смъртта Джордън разсъждава: „Става година, откакто воювам за това, в което вярвам. Победим ли тук, ще победим навсякъде. Светът е хубав, заслужава си човек да се бие за него и никак не искам да го напусна“ (с. 505).

Може да се каже, че това е най-оптимистичното произведение в американската военна романистика — единственият остров на

надежда сред безкрайното море от отчаяние и ниҳилизъм. Но този революционен оптимизъм и поривът към нов живот, родени от победата на Октомври и тържеството на комунистическите идеи в Съветската страна, бяха удавени в кървавата катастрофа на Втората световна война. Поражението на испанската революция, концентрационните лагери, атомната бомба, надпреварата във въоръжаването хвърлиха в отчаяние и най-оптимистичните духове в Америка. Създадената по времето на макартизма комисия за противодържавна дейност твърде много напомня за Гестапо с широкото настъпление на реакцията против въображаемата „червена опасност“, с жестокото преследване и тероризиране на комунисти и всички прогресивно мислещи хора. Американският народ и писателите бяха поставени пред ужасяващата истина да открият реакционните и фашизирани елементи, срещу които се водеше войната, в собствената си страна. Много от тях се огънаха и се отказаха от прогресивните си схващания, което неминуемо доведе до упадък на тяхното творчество — типичен пример е Дос Пасос. Други изпаднаха в дълго и мъчително мълчание — какъвто е случаят с Хемингуей. Отзовавайки се за епохата на конформизма, Гаймар пише: „Социалната атмосфера беше така тежка, бедна и угнетителна. Естетическият въздух беше така прозрачен, чист и абстрактен. Американската литература през 40-те и 50-те години понякога представляваше пред света странно и иронично зрелище.“¹⁸

Идеологическото настъпление на реакцията доведе до поява на огромна маса военни романи, възхваляващи милитаризма и агресията. На фона на всеобщото объркване, страх и примирение романи като „Голите и мъртвите“ на Норман Мейлър, „Сега и во веки веков“ на Джеймс Джонс бяха смел опит на протест срещу реакцията, срещу официалната политика и официалната литература. Пишейки за американския военен роман през 50-те години, Малкълм Коули прави следните изводи: „Обикновено новите романисти не си поставят за задача да преценяват войната. Те не се обявяват толкова против самата война, а са по-скоро разочаровани от плодето на победата, дори повече от разочаровани: някои от тях са напълно сломени от контраста между нашите цели и усилия, от една страна, и нашите постижения, от друга... между буйната радост, с която нашите воини бяха посрещнати, марширувайки в освободените страни, и отчаянието на населението, когато научи, че ние можем да бъдем — по думите на Джон Хърн Бърнс — също така безмилостни като фашистите към хора, които са били вече тероризирани.“¹⁹

Военните романи на Мейлър, Джонс, а по-късно на Хелър и Вонегът отразяват точно тази двойственост. Те продължават критико-реалистичната традиция на Хемингуей и Дос Пасос с разкриване на античовешката същност на войната, с изобличаване користните интереси на войнолюбците и с идеята за физическата

и моралната гибел, която тя носи на обикновения човек. Но със своя стил, форма и начин на третиране на темите значително се отличават от своите предшественици. Колкото по-близък е романът до нашето съвремие, толкова по-необичайни са неговият език и форма. Класически пример са „Параграф 22“ (1955) и „Кланица 5“ (1969). В романа на Мейлър „Голите и мъртвите“, написан няколко години след войната, се чувства влиянието на Хемингуей и особено на Дос Пасос, докато по-горе споменатите книги имат съвсем нова идейно-естетическа насоченост.

Типичното за тях е, че те не концентрират вниманието си върху самата война, а върху американската армия, като се прави опит да се прецени нейният сложен механизъм. Тя представлява американското общество в миниатюра. Не случайно Хелър и Мейлър локализируют военното действие на остров, където военната част съществува като отделна общност със своите вътрешни и външни отношения. Значително се разширява броят на персонажите в сравнение с романите от Първата световна война, което е продиктувано от целта на авторите да обхванат всяка прослойка от американското общество.

Най-голямата заслуга на тези произведения е, че те показват вярно и осъждат много строго нарастването на открито реакционни тенденции, които застрашават да се разпространят от армията върху обществото. Те създават един нов, типичен за конкретната обстановка образ — на фашизиращия американски офицер — генерал Къмингс, главнокомандувачия американската армия на острова в „Голите и мъртвите“, генерал Слейтър в „Сега и во веки веков“, Хауърд Кампбал в „Кланица 5“, който открито е преминал във фашисткия лагер и набира доброволци между американските пленници за сформирания от него „корпус на свободните американци“.

Важно художествено откритие е именно това противоречие, характеризиращо американското присъствие във военния театър, което се изразява и чрез конструкцията на романа — изобилието на отрицателни герои и негативни емоции и противопоставяне на външните и вътрешните конфликти. Обектът на вниманието на авторите е повече вътрешното въздействие, отколкото самите военни събития. Много често те се развиват в противоположни посоки — докато военните операции имат успешен край, то вътрешните конфликти често завършват трагично. Операцията на генерал Къмингс завършва успешно, но Хърн е убит; американците спечелват войната, но избиват голяма част от сънародниците си по време на бомбардировката на Дрезден или им нанасят трайни психически травми, какъвто е случаят с Били Пилгрим, главния герой в „Кланица 5“.

В романа „Голите и мъртвите“ външното действие е съсредоточено върху военната кампания на острова, докато вътрешното се определя от развоя и развръзката на конфликта между генерал

Къмингс и сержант Крофт, от една страна, и лейтенант Хърн, от друга. Най-сполучливият образ на теоретика на класовата, завоевателна войца е генерал Къмингс, чрез който Мейлър представя характеристиката на интелигентния фашист. Той е добър стратег, притежава остър и аналитичен ум. Движещи сили у него са стремежът към абсолютна власт и възпитание на страх у подчинените. За него войниците са само материал, суровина. В разсъжденията му звучи цинизмът на фашиста: „Няма значение какъв вид хора ще ми дадеш. Ако ги държа достатъчно дълго при себе си, ще ги накарам да се страхуват. За да накараш армията да функционира, всеки войник трябва да бъде поставен на съответното стъпало на страха. Армията функционира най-добре, когато се страхуваш от началниците си, а презираш подчинените си.“²⁰

Генералът не изпитва никакво неудобство да разкрие действителните си стремежи за световно господство на Америка, които са цели и на войнстващата американска върхушка. Според него „исторически целта на войната е да приведе потенциалната енергия на Америка в кинетична. Ако се замислим, идеята за фашизма, много по-разумна, отколкото комунизма, защото се опира върху естествената природа на човека, просто се зароди в неподходяща страна... Единственият морал на бъдещето е моралът на силата и който не може да намери място в тази схема, е осъден на гибел“ (с. 175).

Не е трудно в тези разсъждения да се открие влиянието на фройдизма, който дава биологическо обяснение на войната, отхвърляйки класовата ѝ същност. Показателен е начинът, по който Къмингс разсъждава в момент на екстаз след дадения от него изстрел. Използуваните термини са от фройдистката сексуална символика, аналогите са съвсем неестествени и неуместни. Както генерал Слейтър, така и Къмингс открито проповядват фашистките си възгледи и ненавистта към комунизма: „Главният път за власт в Америка винаги ще бъде антикомунизмът“, заявяват те (с. 364).

Тези цитати достатъчно красноречиво говорят за двойствения характер на участието на САЩ във Втората световна война. Действително ли всички американски военни операции са били насочени против Хитлер? Нека си спомним епизода с бомбардировката на Дрезден от книгата на Вонегът или героя Майлоу Майндърбаер от „Параграф 22“, който в интерес на търговските си сделки сключва договор с германците и обстрелва собственото си поделение. Още по-изобличителен е фактът, че самите главнокомандуващи са негови съдружници.

Това са само няколко примера, показващи ширещата се корупция в американската армия. Тези, които виждат истинската същност на нещата и се опитват да се противопоставят, неминуемо губят: героят Йосариан от „Параграф 22“ след многократни необичайни и шокиращи актове на бунт постъпва като лейтенант

Хенри — дезертира, което не е решение на конфликта, а бягство от него; Били Пилгрим отказва да приеме реалността и живее в света на измислената от него планета Тралфамадор, като упорито не приема съществуването на времето. Най-решителният опит да се създаде образ, който да балансира реакционните сили, е направен от Мейлър — чрез образа на лейтенант Хърн — в идеен план противопоставен на генерал Къмингс и сержант Крофт. Героят Хърн има верен поглед върху събитията и от него узнаваме най-близката до истината характеристика на войната. „Предполагам, че въпреки някои противоречия, обективно погледнато, нашето дело е право. Поне в Европа. А що се отнася до този театър тук, то според мен това е империалистическа игра на ези и тура. Или ние ще завладеем Япония или Азия. Ние лесно можем да станем фашистка държава след победата и тогава на въпроса, какво ще бъде по-нататък, е наистина трудно да се отговори“ (с. 334).

Както в „Сега и во веки веков“ на Джонс, така и тук влизането на САЩ на страната на съюзниците се оценява като най-положителната постъпка от американска страна.

Въпреки правилната оценка на събитията героят не може да осъзнае кому принадлежи бъдещето, защото не разбира същността на комунистическите идеи, неразривно свързани с революцията. За тях се споменава съвсем бегло в писмото на негов приятел-марксист, който заявява: „Това се превърна във война на нашите и полъхът на световната революция е във въздуха“ (с. 334).

Лейтенантът някога се е „занимавал с марксизъм“, но той никога не е бил негово убеждение, затова и скептично приема оптимизма на приятеля си. „Историята е в ръцете на десните и след войната техните политически кампании ще бъдат по-напрегнати“, мислено отговаря Хърн. Тази ограниченост в миросгледа на героя определя и неефективността и безрезултатността на неговия плах бунт срещу реакционера Къмингс. Абстрактният буржоазен хуманизъм се оказва съвсем неподходящо оръжие срещу фашистките теории и затова лейтенант Хърн, който „не може да се приспособи към схемата“, загива. Този факт именно създава чувството на предопределеност и обреченост в романа, на което обръща внимание и съветският критик Менделсон: „Характерно за Мейлър е, че той изобразява архиреакционния американски генерал с отвращение, но в същото време с ужас, в който се крие оттенък на фаталност.“²¹

На това се дължи до голяма степен и впечатлението за неудовлетвореност, което читателят изпитва. В този дух е и твърдението на Павлов, че „чувството на предопределеност, което вее от романа, се дължи преди всичко на неспособността на автора да открие тези сили в американското общество, които могат да докажат моралното си превъзходство над силите на злото, олицетворени от Къмингс и Крофт“²².

Либерално-буржоазните идейни позиции на лейтенант Хърн определят ограничеността на неговото мислене и доказват хилядостта и безрезултатността на буржоазните пораженчески теории. Идейната обърканост пречи на героя да установи контакт с поверения му взвод, да спечели доверието и уважението на войниците и да им бъде водач. Този епизод напомня за подобна ситуация в „За кого бие камбаната“, където въпросът за водача и неговата връзка с масите е много по-успешно решен поради революционната насоченост на романа.

Конфликтът между лейтенанта и сержант Крофт дава възможност на автора да разкрие един друг, не по-малко типичен образ — фашиста в по-низшите слоеве на американската армия. Житейската философия на героя се заключава в четири изречения — „Всички жени са мръсни уличници“, „Всички мъже са псета“, „Всички сте дивеч за избиване“, „Мразя всичко, което е извън мен“ (с. 241).

Това е манталитетът на един професионален убиец, овладян от садизъм и човеконенавист. Авторът на няколко пъти обръща внимание на неударжимото вълнение и опиянение, което изпитва сержантът, когато убива. Показателни са сцената на коварното убийство на японския войник, с когото офицерът буквално се гаври, и сцената на убийството на малката птичка, докоснала найнежните струни в зарубелите войнишки сърца. Те свидетелствуват за маниакалния садизъм на един хладнокръвен убиец, който е реална заплаха за всеки човек.

Омразата и враждебността като че ли са най-трайните и характерни чувства, които ни съпровождат от самото начало на повествованието до последната страница. Странна изглежда липсата на приятелство и състрадание у хора, които са воювали заедно. Няма и намек за бойната дружба, характерна за произведенията на социалистическото изкуство. Героите изпитват недоверие един към друг, дори открита неприязън. Тези настроения особено ясно се предават чрез въвеждането от писателя на цели „хорове“, които прекъсват естественото проследяване на събитията. Самото озаглавяване на тези композиционни части като „хорове“ предполага внушаване на атмосфера и на колективност и сцепление в описаните сцени, а се оказва в същност, че всеки от включените в този ансамбъл герои „пее“ своя партия, която няма нищо общо с останалите. Налице не е хорово единство, а разединение. В този смисъл заглавието има метафорично съдържание, изградено върху принципа на обратния ефект. Прави впечатление, че в хоровите части Мейлър използва формалните принципи на драматургичния жанр: авторови ремарки и театрален диалог. По този начин той привидно превръща героите в драматични персонажи, въвлича ги в драматичен диалог, а в същност обезценява драматичната ситуация и отношенията между героите се снижават до цинична делничност и проза. Чрез познатия ни принцип на обрат-

ния ефект авторът принизява персонажите до марионетки, изпълняващи дадените им роли, и внушава тяхното крайно отчуждение един от друг, идейната им обърканост и песимизъм. Въвеждането на хорови части като композиционен похват има и важно идейно-художествено значение. В развитието на повествованието той подготвя възприемането на героите по-скоро като комични фигури във финала и предопределя преминаването на епично-повествователния тон в насмешка и ирония.

Мейлър поставя много остро въпроса за едно характерно за американската действителност явление, което особено допринася за отчуждението между героите — расовата, националната, та дори и териториална омраза, изразена в случая в грубото, жестоко отношение към войниците евреи, мексиканци, италианци, а даже и към южняците. За да обясни тези явления, авторът ни въвежда в предисторията на героите. В романа са представени много сполучливи психологически портрети на персонажите чрез биографични данни относно тяхната среда и възпитание в така наречените глави „Машина на времето“. Тук се излиза от рамката на познатото представяне на събитията, характерно за общото повествование в романа, и се използва принципът на „потока на съзнанието“, чрез който се внушава постепенното разрушаване на хуманното начало у героите, разпадането на тяхното съзнание, което започва да се подчинява или на пробудените низки страсти у човека, какъвто е случаят с героя Крофт, или води до пълна демобилизация и безразличие, което наблюдаваме в редник Ред. Причината за тези явления писателят открива в обществото, допускано създаването на такива обстоятелства, които в едни случаи активизират агресивните наклонности у някои герои, вместо да ги обуздаят, а у други водят до пълно обезверяване и равнодушие. В този смисъл е и критическата насоченост на тези глави. Евреите Голдстайн и Рот се чувствуват еднакво изолирани и онеправдани, както и в мирно време, а това буди сляпа омраза у тях. Галахар, жител на бедняшкия квартал на Бостон, Минета, Мартинец, южнякът Уилсън, миньорът Ред — всички те принадлежат към онеправданата и потисната част на обществото. Но поради своята непросветеност те рядко се замислят над причините за войната или предпочитат да отхвърлят такава мисъл. Въпреки географските и националните различия у тях откриваме нещо общо — всеки по своему е сам и не е успял да реализира силите и мечтите си. Много от тях са обхванати от апатия и безразличие. Напълно объркан, героят Ред дори стига до парадоксалната мисъл, че „войната ще оправи всичко“. За Къмингс и Крофт тя е компенсация за тяхната непълноценност, за неадекватността им в обществото и семейството.

Прави впечатление, че в тези глави Мейлър променя не само начина на повествование, но и глаголното време. Правилно отбелязва Павлов, че „сегашното време създава впечатление за повто-

ряемост, а оттук — за типичност на биографичните факти, които Мейлър съобщава за героите си.²³

Хаотичната композиция, характерна за романа, също носи допълнителен художествен смисъл. Тя внушава, от една страна, объркаността на героите, липсата на перспектива и цел у всеки един от тях, а, от друга — социалната пъстрота на дивизията, където е представена всяка прослойка на американското общество. По този начин се налага и идеята, че войната не е вече „привилегия“ на дадена класа, тя засяга всички независимо от тяхното желание.

Многоплановостта на романа се обуславя от разнообразието на жизнените явления, които са обект на произведението. Това налага съчетаването на противоположни поетически начала, на смесването на жанровете и широкото прилагане на принципа на монтажа, характерен за романите на ХХ в. По думите на Днепров същността на този принцип е в това, че „събитията се разгръщат не на една, а на няколко поетически плоскости. Романът е многопланов не само защото обединява събития и действия, които стават на различни места в едно и също време, но и защото течението на романа е разположено в многобройни поетически планове.“²⁴

Всички особености на сюжета и композицията на творбата убедително внушават темата за отчуждението, която става водеща в американския военен роман след Втората световна война. Войната е изобразена като крайна изява на отчуждението. Тя оставя хората „голи“ или мъртви. В романа „голи“ придобива смисъла на уязвими, незащитени, ограбени. На героите е отнета дори чаканата победа, защото се оказва, че фактически не са имали пълноценна армия, срещу която да се сражават. Не става нужда нито от блестящия ум на Къмингс — победата се извоюва в негово отсъствие, нито от смелостта и боевите качества на познатите ни герои. Леката ирония, която се прокрадва в произведението, прозвучава най-силно в неговия финал — некадърният майор Далсън, възторгнат от налудничавата си идея да разнообрази часовете по картознание, като закачи цветна снимка на кинозвезда в естествени размери, самодоволно потрива ръце. Тази сцена проправя пътя към такива произведения като „Параграф 22“ и „Кланица 5“. Можем да открием дори „прототипи“ на някои от героите в книгата на Хелър. Такъв пример е Минета, който се прави на не по-малко луд от Йосариан, за да избяга от войната, но комуто липсват дързостта и изобретателността на последния.

Със социално-критическата си ориентация романът „Голите и мъртвите“ принадлежи към литературната школа на 30-те години, но песимизмът, отсъствието на здрав, положителен център и чувството на обреченост го отнасят към произведенията на 60-те и 70-те години.

В годините на студената война, на агресията в Корея и Индо-

китай, появата на една „смешна“ книга като „Параграф 22“ наистина шокира и читатели, и критици. Но именно чрез силата на шока може да се разкрне страшната истина за един луд свят, където нормалното изглежда безумно, корупцията и насилието — приета норма на поведение, където се санкционира всякакво желание за достигане до истината. Голяма част от героите са карикатури на идиоти, но ужасът идва от факта, че тъкмо в ръцете на такива безумци е съдбата на главния герой и на всеки обикновен човек.

Намираме се в царството на кривите огледала — лекарите не могат да лекуват, генералите не могат да командуват, агентът от контраразузнаването се разконспирира още с пристигането си, специалист по китове от Харвард бива най-безжалостно отвлечен поради дефектен анод в кибернетичната машина, американци обстрелват собствените си части. Целият роман изобилствува от подобни нелепи положения. Съветската изследователка Коренева отбелязва, че „човек рядко би намерил по-мрачна картина, с която да изрази империалистическия характер на войната, открито пренебрегваща законите на хуманността в гоненето на печалбата. Силната страна на тази книга е безмилостното осмиване на пороците, присъщи на американската армия.“²⁵

Хелър разбива мита за моралните качества и високия боен дух на армията, показвайки, че тя е сбирщина от маниаци, търгаши и неудачници с болни амбиции. Лейтенант Шайскопф например е доста „доволен, че войната избухна, защото тя му даваше възможност да носи офицерска униформа“²⁶ и да издава заповеди, а смисълът на живота му е да печели паради и да изправи Клевинджър пред дисциплинарен съд. Част от диалога, който се води по време на този съд, може да послужи за илюстрация на стила, в който е написана по-голяма част от произведението:

„Вие сте дрънкало и кучи син, нали?“

„Съвсем не, сър.“

„Не ли? Значи ме наричате мръсен лъжец?“

„О, съвсем не, сър.“

„Тогавя сте дрънкало и кучи син, нали?“

„Съвсем не, сър.“

„Искате да се заяждате с мен, а?“

„Съвсем не, сър.“

„Вие дрънкало и кучи син ли сте?“

„Съвсем не, сър.“

„Дявол да го вземе, наистина искате да се заяждате с мен. Още малко и ще скоча през тази голяма дебела маса да Ви разпоря вонящото страхливо тяло и да Ви разкъсам на парчета.“

„Разпорете го, разпорете го — извика майор Меткаф.“

„Меткаф, ти си вонящ кучи син. Не ти ли казах да си затваряш вонящата, страхлива, глупава уста?“

„Да, сър. Виноват, сър.“

„Е, Меткаф, постарайте се да си затваряте глупавата уста и може би по този начин ще се научите как да я затваряте. Чакайте. Докъде бяхме стигнали? Прочети ми последния ред.“

„Прочети ми последния ред“ — прочете ефрейторът, който знаеше стенография.

„Не моя последен ред, глупако — изкрещя полковникът. Последния ред на някого друго“ (с. 101).

Подобен диалог може да продължи безкрайно. Поразява неговата външна елементарност и налудничавост. За да създаде един свят на хаос и безумие, авторът изкривява представите за нормалното и ненормалното, разкрива безсмислеността на военните действия и неадекватността на реакциите на героите. В основата на поетиката на романа е заложена идеята за затворен кръг на ужасите, който се определя от липсата на каквито и да е нормални, човешки връзки. Поразява хаотичността не само на диалога, но и на човешките взаимоотношения. Любовта отстъпва място на секса. Докато лейтенант Хенри търсеше спасение в любовта и можеше да изпита това дълбоко чувство, то героите на Мейлър и Хелър или говорят с неверие и презрение за него, или въобще не го познават.

За новия начин на художествено осмисляне на действителността писателят търси нови изразни средства — иронията, гротеската, буфонадата, елементи от черния хумор и театъра на абсурда. Особено нашироко е използвана гротеската и това не е случайно. Специфичният характер на това изразно средство, обусловен от „острото сблъскване на несъвместими елементи“ — на комичното с грозното и ужасното, определя и предпочитанията към него при изобразяване на сложната, противоречива и жестока действителност, която Хелър пресъздава. Филип Томпсън правилно забелязва, че „не случайно гротеската е предпочитана в изкуството и литературата на общества и епохи, за които са характерни борби, радикални промени или обърканост“²⁷. От особено значение е и реакцията, която тя предизвиква у читателя — смях, от една страна, ужас и отвращение, от друга. Независимо от това, кой елемент преобладава, мисълта на читателя е ангажирана, защото гротеската предизвиква едновременно и емоционална, и интелектуална реакция. Специфичното смесване на несъвместими елементи се отразява и в самия текст — ужаса, който съдържа нието внушава, и комичния, понякога лекомислен тон, с който то е предадено. Много често съотношението между комичното и ужасното е непропорционално и варира от лека насмешка до зловещ хумор. Трудно бихме определили кое от двете преобладава в сцената, описваща нелепата смърт на героя Кид Сампсън в „Параграф 22“.

„Разглеждаше (Йосариан) всеки плаващ във водата предмет, търсейки някаква отвратителна останка от Клевинджър и Ор, готов за всеки ужасен шок освен за душевното сътресение, при-

чинено от Макуст: един ден той внезапно изтрепя над него със самолета си, изскачайки от тихата далечина, профуча безмилостно със страшен тътнеж, грохотен рев по бреговата линия и над люлеещия се сал, на който русият, бледен Кид Симпсън, чието голо мършаво тяло се виждаше от толкова далеч, подскочи палячовски да пипне крилото в момента, в който някакъв случаен порив на вятъра или дребна грешка на сетивата на Макуст спусна бясно летящия самолет достатъчно ниско, за да пререже нещастника през кръста с една от перките си.

Дори хора, които не бяха там, си спомняха живо и точно какво се случи след това. Едно съвсем кратко и тихо „сст“ се промъкна доловимо през оглушителния, смазващ вой на самолетните мотори и само двата бледи, мършави крака на Кид Сампсън, още някак си свързани с нишки при кървавите отсечени хълбоци, останаха да стърчат свършено неподвижно на сала за известно време — стори им се, че мина цяла минута или две, преди да се катурнат назад във водата със слаб, отекващ плясък, обръщайки се така, че само пръстите на краката и белите като гипс ходила гротесково се показваха над вълните“ (с. 410—411).

Читателят е шокиран от ужасяващите, силно натуралистични подробности в сцената, но същевременно е и смутен от лекомисления, дори насмешлив тон, с който е предадено съдържанието, защото този тон има зловещ оттенък. Чрез оприличаване на героя на „палячо“ авторът го снижава до персонаж в комична сцена. Филип Томпсън развива идеята, че „има нещо потенциално гротесково в марионетки, работи и други подобни. Одушени, приличащи на човека, а в същото време безжизнени, те са едновременно комични и зловещи. И, обратно, човешко същество, оприличено на марионетка или робот, е също гротесково: комично и едновременно с това по особен начин смущаващо. Оттук и характерното описание на мъртви тела, лежащи в гротескови пози, в каквито застават марионетки или кукли, с крайници и глави в неестествени положения.“²⁸ „Белите като гипс“ ходила гротесково показващи се над водите будят асоциации с бялата, гипсова маска на клоун, които са засилени от палячовския жест на героя да докосне крилото на самолета. Тези асоциации влизат в остро противоречие с потресаващата жестокост на описаната сцена. Целта на Хелър е да покаже ужаса и лудостта, до която войната докарва хората, обезценяването на човешкия живот, изкривяването на психиката, водещо до състояния и реакции, свършено чужди на човешката природа, ужасът и шокът от които докарват болезнен смях. Гротеската в описаната сцена е използувана като силно, активно средство за разобличаване на античовешки и садистични реакции, чиято проява се обуславя от войната. Тя води до пълното унищожаване на хуманното начало у човека.

По-задълбочен анализ доказва, че „Параграф 22“ е внима-

телно замислено произведение, чиято форма напълно съответствува на съдържанието. Привидната безформеност на романа, объркането на времето и на хронологията на повествованието са функционални. Чрез тях най-убедително се внушава идеята за нестабилност и нереалност, за случайност, краткотрайност и безсмисленост на човешките контакти.

Още от първата глава става ясно, че главният герой Йосариан не принадлежи към света на остров Пианоза: „Войната бе мръсна и кална и Йосариан спокойно би могъл да живее без нея. Само част от неговите сънародници бяха дали живота си, за да я спечелят, а той нямаше амбиции да бъде между тях“ (с. 24).

Той е типичен представител на аутсайдера в американското общество и се отличава от останалите персонажи не само с необичайното си име и произход, но и с това, че е прозрял двойствената същност на войната и е решил на всяка цена да излезе от нея. В него е заложено едно силно, положително начало, но за съжаление бунтарският му дух приема съвсем погрешна посока. Подобно на Хък Фин след продължителна борба с обществото и мъчителен период на узряване Йосариан решава да опита щастието си на друго място, в друга страна, но не и при друга социална система. В този смисъл героят отново е поставен в безизходно положение. Това засилва впечатлението на идейна незрелост, което го поставя на едно ниво с героите Хърн и Били Пилгрим.

Кърт Вонегът не започва литературната си кариера с роман за войната като Джонс, Мейлър и Хелър. Независимо от това в цялото му творчество се промъква усещането за надвиснала катастрофа, която съвсем лесно можем да отъждествим с трета световна война. Главният герой на неговия военен роман „Кланица 5“, Били Пилгрим, постоянно се страхува от нейното избухване и желае да изнася публични речи за планетата Тралфамадор, чиито жители не познават войната. Това е също необичайна със своя стил и форма книга, „в стила на телеграфично-шизофреничните разкази за планетата Тралфамадор“²⁹. Третирането на времето е не само свободно, но и произволно: има неочаквано преминаване от реалното във фантастичното, минали преживявания от войната се смесват с настоящи и бъдещи. Фантастичните ситуации имат винаги богато реално съдържание. Този роман можем да определим като нов вид художествено творчество, което следва традицията на използването на гротесково-фантастични мотиви и образи за разкриване на неприемливи, реални истини. Съветският критик Менделсон определя творчеството на Вонегът като „фантастична сатира“³⁰, един жанр, който в момента се ползува с голяма популярност в Америка.

Обектите на изобличаване в това произведение са два — едно съмнително минало, в което предмет на изследване е бомбардировката на Дрезден, и едно позорно настояще, определено

от милитаристичните операции на САЩ и от военните организации, които произвеждат масови убийци. Авторът говори със силен сарказъм за тези главорези-герои: „Синът на Били имаше много неприятности в училище, но после влезе в редовете на прочутите „Зелени барети“. Той се справи, стана чудесен младеж и се би във Виетнам.“ (с. 23).

И тук темата за престъпленията на фашизма се преплита с темата за американския милитаризъм и фашистките тенденции в него. Разказвачът съвсем определено заявява за своите анти-милитаристични позиции: „Казвал съм на синовете си, че в никакъв случай не трябва да участвуват в кланета... , казвал съм също да не работят за компании, които произвеждат машини за клане и да показват презрение към хора, които считат, че ние имаме нужда от такива машини“ (с. 23).

Както и в гореспоменатите романи, така и тук се отделя особено място на темата за отчуждението, внушава се идеята за безпомощност и безрезултатност на човешките усилия: „Били не бе в състояние нито да навреди на врага, нито да помогне на приятелите си. В същност той нямаше приятели“ (с. 33).

Символично е и името на героя — Пилгрим, което означава странник, пътник. Героят е чужденец в този свят и има често натрапчивата мисъл, че е жител на друга, по-разумна планета. Ъгълът на зрение често се мени заедно с мястото и времето на действието — ту в Дрезден по време на войната, ту на планетата, населена с висши същества. В зависимост от това се мени и светлината, в която се представят персонажите. Най-често отношениято към тях е като към едни „големи, злочести млекопитаещи“, пародия на войници, „Мисисипи от унизени американци“. Вонегът е подчертано саркастичен, дори язвителен. Силата на американското оръжие и безупречността на американския войник са предмет на карикатура.

От друга страна, авторът се опитва да внуши идеята, че тези, които са воювали, са били твърде млади, за да разберат истинските цели на войната. В този смисъл се тълкува подзаглавието на произведението — Кръстоносният поход на децата, където са налице исторически асоциации. Този довод, макар да заслужава внимание, сам по себе си е недостатъчно убедителен. Налице е фактът, че писателят не може последователно да разкрие основните черти на американския империализъм. Както в романите на Мейлър и Хелър, така и в този липсва положителен идеен център и основните чувства са примирение и песимизъм, които се долавят в повтарящата се като лейтмотив фраза на Били — „тъй е то“.

Има все пак един важен момент, който не откриваме в другите творби, а именно идеята за отговорната задача на литературата в борбата за мир и острата критика на провоенното изкуство. Възмущението на Вонегът и на американския народ от-

криваме в обвинението на една майка: „Ще се преструвате, че сте били мъже, а не деца и вашите роли във филма ще се изпълняват от Франк Синатра и Джон Уейн или някои други очарователни войнолюбиви дърти мръсници. И войната ще бъде чудесна и затова ще има много войни“ (с. 16).

Това изказване показва до каква степен официалното изкуство е навлязло в ежедневието на хората и до каква степен те са възмутени от неговото лицемерие и действителните му цели. Същевременно откриваме недоволство, породено от пасивността или плахия протест на тези, които виждат същността на нещата, но не намират достатъчно смелост и сили да се противопоставят. Тук стигаме до въпроса за социалната ангажираност на писателя и идейната подкладка на неговите произведения. Въпреки че произведенията, посветени на двете световни войни, свидетелствуват за високата гражданска съвест на техните автори, не можем да поставим знак за равенство между тях. По всеобщо мнение литературата на следвоенното поколение е под нивото на литературата, създадена през 20-те и 30-те години.³¹ Това е валидно и за военната романистика. Нито едно от разгледаните произведения не се извисява до оптимизма, революционния патос и художественото майсторство на Хемингуей, върху когото безспорно влияние имаха новите комунистически и революционни идеи, получили особена популярност през „червеното десетилетие“.

Наблюдава се низходяща градация от отчаяние, примесено с желание да се излезе от духовната криза, към пълен nihilism. Темата на отчуждението се задълбочава все повече. Докато в романите, отразяващи събитията от Първата световна война, героят е отчужден от обществото, но все пак е способен на нормални взаимоотношения и чувства, търси човешки контакти и най-вече спасение в любовта, то героите на Мейлър, Хелър и Вонегът са отчуждени не само от обществото и един от друг, но и от самите себе си. Психическите травми, нанесени им от войната и безумието на социалната система, в която живеят, води до постепенно и окончателно разпадане на човешката личност, какъвто е случаят с Били Пилгрим. Любовта за тях е загубила всякаква морална стойност и се заменя от безразборни и краткотрайни механични сексуални връзки, които дори не доставят удоволствие на героите.

В съответствие с развитието на темите търпят промяна формата на произведенията и изразните средства. Авторите предпочитат косвения подход пред прякото изобразяване на действителността, защото с традиционните изразни средства не може да се даде форма на свят, който непрекъснато губи очертанията си, на жизнен опит, който е лишен от всякакво значимо съдържание. Реалистичната характеристика отстъпва място на абсурдни ситуации, открита буфонада и гротесково-фантастични елементи.

Предпочитан жанр са приключенският роман и сатиричната фантастика.

Имайки пред вид сложната и напрегната обстановка, в която творят американските писатели, и противоречивата действителност, която пресъздават, трябва да оценим всеки честен опит за правилно разбиране на явленията и тяхното адекватно художествено осмисляне. Разгледаните произведения за нас са ценни преди всичко с тяхната антивоенна насоченост. Те успяват по убедителен начин да внушат идеята за антисоциалната същност на войната, за физическата и духовната гибел, която тя носи на човечеството, за користните цели на войнствуващата върхушка. Със силно изобличителния си патос те се нареждат сред най-прогресивните произведения на американската литература на ХХ в. Това, което се очаква от американския военен роман, е създаването на положителния герой-победител, който да съумее да защити идеите и интересите си и да извоюва правото си на щастие.

Б Е Л Е Ж К И

- 1 Теория литературы. Образ, метод, характер, М., 1962, с. 439.
 - 2 В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, М., т. 39, с. 117.
 - 3 Baker, Carlos, The Voice of America Forum Lectures. The American Novel, W., 1979, pp. 146.
 - 4 Сбогом на оръжията, Нар. култура, С., 1968, с. 19. Цитатите нататък са по това издание.
 - 5 Вж. A Fare to Arms, Progress Publishers, M., 1969, pp. 6.
 - 6 Baker, C. The Voice. . . , pp. 145.
 - 7 „20th Century American Literature, A Soviet View, PPM, M., 1976, p. 39.
 - 8 Geismar, M., Writers in Crisis, Hill and Wang, N. Y., 1965, p. 84.
 - 9 Засурский, Я. Американская литература XX века, М., 1966, с. 435. Преводът на всички цитирани текстове от английски и руски език в настоящия труд е мой с изключение на текстовете от „Сбогом на оръжията“, „За кого бие камбаната“, „Параграф 22“ и „Кланица 5“.
 - 10 Geismar, M., Writers in Crisis, N. Y., 1965, p. 84.
 - 11 Днепров, В. Д., Черты романа XX века, М.-Л., 1965, с. 67.
 - 12 Ельшевич, А., Человека нельзя победить, Вопросы литературы, 1964, № 1, с. 122—123.
 - 13 „За кого бие камбаната“, Народна култура, С., 1979, с. 168. Цитатите нататък по това издание.
 - 14 Вж. Бехер, И., Любовь моя, поэзия, М., 1965, с. 89.
 - 15 Анисимов, И. И., Хемингвей и наше время, Знамя, 1965, № 9, с. 242.
 - 16 Лидский, Ю., Творчество Хемингвея, Киев, Наукова думка, 1978, с. 300.
 - 17 Днепров, В. Д., Черты, с. 72.
 - 18 Geismar, M., American Moderns. From Rebellion to Conformity, N. Y., 1958, p. IX—X.
 - 19 Cowley, M., The Literary Situation. N. Y., Viking Press, 1955, p. 39.
 - 20 Mailer, N., The Naked and the Dead, Panther Books Ltd., 1973, p. 151.
- Цитатите нататък по това издание.
- 21 Вж. Менделсон, М., Современный американский роман, Изд. „Наука“, М., 1964, с. 424.
 - 22 Павлов, Г., Портрети на отчуждението, С., СУ „Климент Охридски“, 1971, с. 25—26.
 - 23 Вж. Павлов, Г., цит. съч., с. 26.
 - 24 Вж. Днепров, В. Д., Черты романа XX века, с. 539.

²⁵ *Koreneva, M., The Contemporary War Novel: 20th Century American Literature, M., 1976, p. 66.*

²⁶ *Джоузеф Хелър, Параграф 22, С., 1977, с. 92. Цитатите са по това издание.*

²⁷ *Thompson, P., The Grotesque, Methuen & Co., 1972, p. 11.*

²⁸ *Thompson, P., The Grotesque, L., 1972, p. 35—36.*

²⁹ *Кърт Вонегът, „Клиника 5“, С., 1977, с. 5.*

³⁰ *Менделсон, М., Роман САЩ, сегодня, М., 1977, с. 179.*

³¹ *Aldridge, J., The Search for Values, in The American Novel Since World War II, N. Y., 1969, p. 42.*

О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ АМЕРИКАНСКОГО ВОЕННОГО РОМАНА XX ВЕКА

Резюме

В данной статье сделана попытка обнаружить и охарактеризовать основные насоки развития темы и художественных средств в прогрессивном американском военном романе XX века. Автор статьи исследует процесс нисходящей градации настроений и идей героев, участников Первой и Второй мировой войны, начиная с идеализма героев Хемингуэя и доходя до крайнего пессимизма и нихилизма героев Хелера и Воннегута.

В романе „Прощай оружие“ Хемингуэя рассматривается процесс эволюции центрального героя от заблуждения и бунта к осознанному бессилию и иллюзорной вере в „сепаративном мире“ и спасение любовью. Одновременно с этим сделан комментарий стилизовых особенностей произведения и функции символа и иронии в процессе формирования авторской идеи. Роман „По ком звонит колокол“ рассмотрен в плане нового типа художественного произведения о войне, изображающее в эволюционном аспекте эпическую и справедливую войну. Автор статьи проследил ломку лирического стиля Хемингуэя, изменения стилизовых приемов, обусловленные новыми идеологическими задачами при изображении войны в этом романе.

В рассмотренных произведениях „Голые и мертвые“ Мейлора, „Уловка 22“ Хелера и „Бойня 5“ Воннегута, посвящены Второй мировой войны, исследованы изменения по отношению объекта изображения, не одни военные действия, а самой американской армии, которая представляет собой миниатюрное изображение американского общества со всеми его противоречиями. Тема отчуждения становится ведущей. Реакции средних американцев, стремящихся сохранить моральных ценностей довоенных лет, иногда представляются отчаянными, иногда — гротескными и неадекватными. В соответствии с развитием тем меняется и форма произведения и изобразительные средства. Авторы предпочитают косвенный подход перед настоящим изображением действительности. Настоящая характеристика уступает место абсурдной ситуации, открытой буффонаде и гротескно-реалистическим моментам. Композиция произведений тоже значительно изменяется.

Предпочитаемый жанр — сатирическая фантастика, которой обязан сильно изобличительный пафос этих романов и это определяет их место среди самых прогрессивных произведений американской литературы XX века.

SOME ARTISTIC PECULIARITIES IN THE AMERICAN WAR NOVEL OF THE 20th CENTURY

Summary

The main trends in the development of the technique in the American war novel of the 20th century are determined by the changes in themes and ideas reflected in the degradation from the idealism of the Hemingway hero to the utter pessimism and nihilism of Heller's and Vonnegut's protagonists.

The discussion of Hemingway's novel *A Farewell to Arms* focusses on the evolution in the consciousness of the main hero from delusion and rebellion to the awareness of futility and the illusory faith in the possibility of a 'separate peace' and escape in love. The artistic construction of the book with the functions of symbol and irony are well suited to effect the author's purpose. The novel *For Whom the Bell Tolls* is a new kind of a novel, dealing with war, in which the Spanish revolution is regarded as a just and epic struggle. The new interpretation of the war theme accounts for the considerable changes in Hemingway's style: he utilizes characteristics of the epic genre, imbuing them with some typical traits of the lyrical style.

In the novels dealing with the Second World War — *The Naked and the Dead* by Norman Mailer, *Catch 22* by Joseph Heller and *Slaughterhouse 5* by Kurt Vonnegut the main interest of the research is the change in the object of artistic rendition — not the war itself but the army which stands for American society in general and mirrors the contradictions inherent in it. The theme of alienation becomes dominant. The reactions of the 'common' Americans in their strife to preserve their moral values are sometimes desperate, sometimes grotesque and inadequate. The changes in the interpretation of the themes affects the structure of the novels and have a peculiar impact on the style. The writers prefer oblique treatment of reality to direct presentation. Realistic characterization gives way to absurd situations, exaggerated buffoonery, broad usage of the grotesque and the fantastic as artistic modes. The most popular mode of expression is the satirical with a strong vein of fantasy, which accounts for the devastating power of these works and secures them a place among the most progressive novels of the American literature of the XX century.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XVIII, кн. I

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XVIII, livre I

Faculté philologique

1981—1982

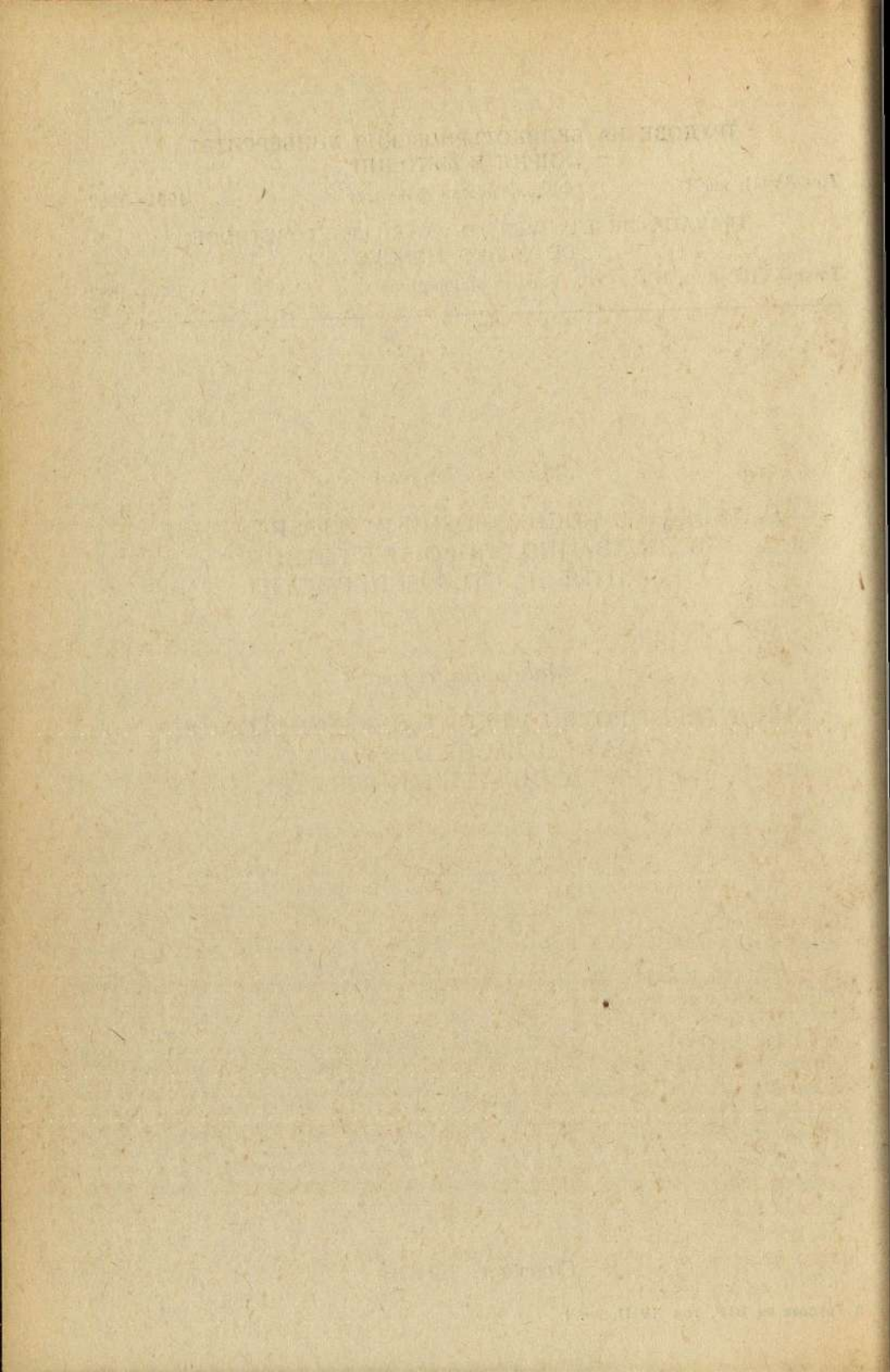
Малина Байчева

ИНТЕРЕС КЪМ ПСИХОЛОГИЧНО ИЗОБРАЖЕНИЕ
В „ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ“
И „ЖИТИЕ НА СТЕФАН ПЕРМСКИ“

Malina Bajtcheva

UN INTERET POUR LA PEINTURE PSYCHOLOGIQUE
DANS „L'ELOGE D'EFTIMI“
ET LA VIE DE STEFHAN PERMSKI

София 1983



„За всяка епоха и за всеки стил съществуват в литературата жанрове, в които епохата и нейният стил се отразяват най-ярко. За края на XIV и началото на XV в. такъв най-типичен жанр са житията на светците. В този жанр най-отчетливо се проявяват чертите на новото в изображението на човека и свойствената за своето време ограниченост.“¹ Новото, значителното, което носи епохата в литературата, е така нареченият „абстрактен психологизъм“² при изграждане образа на героя. Той се разкрива вече не само чрез постъпките си, оценени „от гледна точка на феодалното поведение“³, но и чрез „отделни психологически състояния, неговите чувства, емоционалните му отклици на събитията от външния свят“⁴.

Обстоятелството, че в средновековните славянски литератури характерът на човека като цялостно художествено изображение съществува от XVII в.⁵, ни заставя с известни резерви да пристъпим към проблема за психологичното у героя-светец и психологичния интерес към изображението му. И все пак фактът, че в повествованията на агиографския жанр през интересуващия ни период срещаме психологични състояния на героя, понякога групирани и изграждащи цялостни преживявания, ни дават основание да проследим въз основа на по-системни наблюдения проявите на психологичното и интереса към неговото изображение.

Проблемът в дълбочина е разработен от Д. С. Лихачов в неговите изследвания, посветени на човека в староруската литература и поетиката на художественото обобщение. В монографията „Человек в литературе древней Руси“ — и по-конкретно в главата „експрессивно-моциональный стиль конца XIV—XI века“ се откроява изводът, че процесът на появата на психологизъм в староруската литература е най-осезаем в произведенията на Епифаний Премъдри.

Аналогично явление в старобългарската литература е агиографското повествование на Григорий Цамблак. Типологичното сравнение на „Похвално слово за Евтимий“ и „Житие на Стефан Пермски“ показва съществена близост и различия по отношение на интересуващия ни проблем, в обяснението на които се разкрива спецификата на литературния средновековен процес и мястото му в общия културно-исторически път.

Обикновено понятието психологизъм през посочената епоха се употребява с определението „средновековен“, което рамкира съдържанието му и сочи специфичните му особености. Среднове-

ковният психологизъм в старата литература е явление с традиционен и етикетен характер. Праобразците на житийния жанр, византийските агиографски съчинения изобразяват психологически състояния на героя. Ранните старобългарски и староруски жития също съдържат психологични моменти. Но в различните епохи на развитие на жанра психологизмът има различен вид. В епохата на „монументалния историзъм“ той се усеща в застинала форма и някак встрани от вниманието на автора. Основното като обект на изображение и оценка тогава са постъпките на героя и тяхното описание, и то от гледна точка на онова официално положение, което заема той във феодалната йерархична стълбичка.

Наблюденията върху първите житийни произведения в старата българска и руска литература показват прояви на психологизъм от средновековен тип. В „Панонски легенди“ и по-точно в пространното житие на Кирил „авторът разказва с епическа щедрост „пророческия“ сън, в който Кирил си избира за „другарка“ и „помощница“ премъдростта. Или описанието на силата на словото му. „Той превъзхожда в словесната борба сарацинците така, че те, изпълнени със злоба, искат да го отровят.“⁶

В първото староруско житие „Сказание о Борисе и Глебе“ са изобразени преживявания на страх, ужас и печал. Пред смъртта Борис и Глеб се молят и подканват убийците да изпълнят онова, за което са изпратени, но в същото време лицата им се облизват в сълзи, а Глеб дори се обръща към похитителите си с думите: „Не дъйте мене, братия моя милая и драгая; ... Кую обиду сътворихъ брату моему вамъ, братие и господье мои?... Помилуйте уности моеъ, помилуйте, господье мои!... Не пожънете мене от жития не съзъръл!...“⁷ В монолога на Глеб е изобразена болката от мисълта, че трябва да умре толкова млад. Независимо от това, че произведението е наситено с плач и монолози, молитви и размишления на героите, акцентът пада не на тях, а на идеята за подчинение васалите на сюзерена и родовото старшинство в епохата на феодализма.

В „Житие на Феодосий Печерски“, паметник от XII в., се наблюдават интересни в този смисъл явления. На автора на житието сякаш не се удава докрай да запази каноничен образа на светеца Феодосий. Във втората част за разлика от първата, когато героят става игумен на манастира, широко са изобразени тревогите и преживяванията му. Нещо повече. Това житие съдържа една интерпретация на темата родители на светеца от каноничната схема.⁸ Майката на светеца е изобразена с разбиране на човешката психика от страна на житиеписеца. В разказа за майката „едновременно съществуват два начина на изображение на участниците в събитията: господстващият — идеализиращият, преувеличаващият с творческото въображение истината за живота, и вто-

рият — връщащ читателя от височините на християнските идеи към действителността.⁹

Тези и други моменти от старобългарската и староруската агиография до втората половина на XIV столетие показват наценки на психологичното, без да бъде то художествена категория при изграждане на човешкия образ. Това явление се обяснява с волното или неволно попадане на автора под влияние на действителността. Така едновременно с идеализирането на образа на житийния герой често прозират отделни индивидуални прояви на неговата човешка същност, на неговия вътрешен свят.

Ако откриването на човешкия характер в староруската литература в края на XVI началото на XVII в., а в старобългарската едва през XIX в. можем да определим като трети етап, то посочените явления хронологично можем да назовем първи и втори етап в появата на художественото изображение на човека. Щрихово очертан, първият етап трае до средата на XIV в. Интересуващият ни втори етап започва от средата на XIV в. и според нас съдържа подстъпите към формиране на характера в изображението.

Дали процесът на психологическото изграждане и уплътняване на образа в агиографията има хронологично последователно-прогресивен път, е въпрос на по-сетнешни търсения. През названия втори период ще спрем вниманието си на Григорий Цамблак и Епифаний Премъдри като най-видни представители на агиографията в старата българска и руска литература тогава. Литературно-естетическият анализ на „Похвално слово за Евтимий“ и „Житие на Стефан Пермски“ и сравнителното проучване на интересуващия ни проблем показват, че психологичното е оформено от два компонента в повествованието. Първият като проява на психологичните състояния на агиографския герой в процеса на изграждане на сюжета на паметника и вторият — позицията на автора спрямо обекта на повествованието. Между двата аспекта на процеса има пряка зависимост. Наблюденията определят първия компонент като произведен на втория, т. е. появата на по-значителни изображения на психологични състояния на агиографския герой е резултат от нова нагласа на автора спрямо него с цел да се постигне психологическо въздействие и завладяване на слушателя и читателя. Определящото в случая е авторовият ъгъл на зрение, поради което първи етап в наблюдението ще бъде авторът и неговото отношение към повествованието.

В уводната част на двете съчинения е разкрит творческият подтик за написването им. Разкрити са замислите на агиографите. Чувствува се стремежът на Цамблак и Епифаний да повестуват за подвига и заслугата на велики християни не в спокойния тон на житийната схема, а в по-висок тонален регистър. В духа на традицията те съзнават, че жизненият път и делата на Евтимий и Стефан са пример за подражание от паството. За по-голяма убе-

дителност и двамата се стремят да изобразят героите си като живи, пълни с енергия и активност. Тази обща творческа задача, която има важен психологично-дидактичен характер и своя историческа обосновка, повежда авторите по сходни пътища към нейното сполучливо реализиране.

„ПОХВАЛНО СЛОВО
ЗА ЕВТИМИЙ“

Не мно̀го ли паче ЕВ•иміе похвалам дос(то)инь, таинникъ недѣмъиныхъ таинствѣ и съпричастникъ славы ап(осто)лъскыА великыА оножъ жрътвы с(вА)щенникъ и ѳчитель истины оножъ, въ нАже желаѣтъ агг(е)лы приникнѣти, аже ѳбо чисто съблюде и непорочно прѣбыс(ть): и послѣди сам себе с(вА)тит(е)ль, ради много-мъ бразныхъ страд(а)ніи с(вА)шенихъ принесе жрътвѣ бл(а)гѣ годнѣ г(осподе)ви?¹⁰

„ЖИТИЕ НА СТЕФАН ПЕРМСКИ“

„... желаніемъ^w бдерим есмь и любовію подвизаемъ, хотѣлъ бы написати малъ^wнѣчто, ^иа ко^w много малъ^wна воспоминаніе, коупно же и помАти ради, добры^x и чюдныхъ житіи прпбнагъ^w ѳтца нашего, Стефана, бывшагъ^w еппа иже в Перми, ^w немже слово изначала приходитъ, е^vроженіа его, и издѣтска, и въ оуности, и въ иночествѣ, в свещиничествѣ, въ стльствѣ, да и до самого преставленіа его еже добродѣнїа его, е и похвала и елико подобнаа симъ.¹¹

Явно е, че схемата на характерния за житието увод не може да ограничи чувството на благоговееие пред образа на светите мъже, обзело Цамблак и Епифаний. Тук не е без значение и обстоятелството, че те са считали героите си за свои духовни учители. Идеализирайки двата образа, авторите изтъкват техните изключителни качества на християнско благочестие, апостолско подвижничество и интелектуален труд. Над всичко обаче се откроява ярко старанието да бъде възвеличен подвигът на тези преподобни мъже, останали в историята на българи и руси главно заради творческата мисия на техния живот за народно просвещение.

Още в уводната част Евтимий и Стефан са представени не с бледия аскетичен образ на християнския подвижник, с пасивно отпращане на всевишния. Те се стремят към политическо укрепване и обединение на собствения си народ. Евтимий — българският патриарх, да спаси отечеството, Стефан — Пермският епископ, да прокара московската обединителна тенденция на времето си за укрепване на Рус чрез присъединяване на нови земи и народи и тяхното християнизиране. Евтимий се бори с ересите, сверява и поправя изопачените преводи в светите книги, а Стефан отива в чужда земя не само да засее плодотворното семе на християнството, но и да създаде и разпространи нова азбука на пермския народ, тънещ в мрака на езичеството. Всичко това става при-

чина героите да попадат или да създават ситуации, пълни с драматизъм, макар и специфичен, етикетен, но едновременно с това съдържащ в себе си известни реалии.

Един бегъл съпоставителен анализ на подхода към изграждането на двата образа разкрива два момента в процеса психологизиране: от страна на автора и като поведение на героя. Още при мотивирането на своя избор и подбуда за творчество двамата автори не само показват един стремеж към сливане на верските прояви на своите герои с обществените, светските, но и се вглеждат в тяхната психика, анализират обзелите ги чувства и пориви. В началото на похвалното слово и житието, където авторите се намират „в най-силна степен под влиянието на житиената традиция“, героите са изобразени предимно в религиозна светлина.¹² „... ѿтчество вѣмънаѣ едино рай“¹³, казва Цамблак за Евтимий, а Епифаний на няколко страници описва принадлежността на Стефан към християнската вяра от самото му рождение: „... но въздвигне Бгѣоугодника своего Стефана в те времена, и оустрои его быти проповѣдника и слоужителѣ словоу истинному...“¹⁴ Тяхното изискано християнско благочестие, тяхното радетелство за утвърждаване на християнската вяра и исихазма в българските земи, безмълвието и съзерцанието, отвеждащи към индивидуалното приобщаване към бог, са многократно изобразявани от Епифаний и Цамблак. В похвалното слово е разкрито участието на Евтимий в утвърждаването на исихазма в България, изтъкнати са заслугите му като приемник и последовател на Теодосий Търновски. „... и много оубо бл(а)женныи ѿеодосіе сего же чюдныи Евѣиміе прѣемник житіюу и м(о)литвѣ бѣше“¹⁵.

В „Житие на Стефан Пермски“ Епифаний дава простор на описанието на духовните подвизи, изпълнени с християнска чистота и прилежание от Пермския епископ. Цели страници разказват за това, но достатъчно е да вземем дори едно изречение от тях, за да се убедим в желанието на автора да въздигне по-скоро своя герой до бога. „Елма же съ тщаниемъ чернечествоваше, съ тщаниемъ всѣа къ добръдѣтель творѣше: ꙗко рече англь: тщаниемъ не лениви, доумъ творѣше Гви работающе, млтвою претерпѣвающе.“¹⁶

Успоредно с благочестивия, духовно обогатен образ е изобразена и обществената личност на Евтимий и Стефан. Психологически сложно и правдоподобно в отделни моменти двамата автори изобразяват принадлежността им не само към „небесното“, а и към земното отечество. Евтимий заедно със своя учител „блаженият“ Теодосий плаче, когато чува за видението, вещаещо зловещото нашествие на турците към българските земи, страда, чувствувайки се част от родината си. Той се стреми към нея неудържимо, дори в момент, когато в Цариград духовните и светските първенци му предлагат да остане там, където вероятно са го очак-

вали примамлив пост и слава. „... ако нѣкотоуе пристаганише безмълвно тѣшаше сѧ въсприати въѣтѣстви житіе. Дос(то)аше бѣ и ѣтѣствоу егоже произнесе имѣти себѣ краситель и въ врѣмѣ нажди крѣпитель с имже обогатенъ бѣше дарованіи д(оу)ха и, егоже въспита мѣком, стажати питатилъ д(оу)ховна и те иным тиждоу иж своерастным оудобрѣвати сѧ плѣдом и наставляти сѧ къ бѣлшаго житіа шествиоу.“¹⁷ Чувството, че народът има нужда от тях, ги тласка единия към родината, а другия към неизвестна, чужда земя, където живеят „... члцы, всегда жрѣще глѣхымъ коумиромъ и бѣсомъ молѧхоусѧ, волшвениемъ держими соуше, въроуше в бесованіе и в чарованіе и в кѣдесы“¹⁸. Душата, съвестта на героя са смутени. Към съдбата на пермчани той не иска да остане безучастен. „Іѣ семъ сѣлѣ съжелиси раб Бжій, и велми печаловаше ихъ прелшеніи, и разгараше сѧ дхомъ понеже члцы бѣгомъ сотворени и бѣгомъ почтени соуше, но врагоу поработишасѧ.“¹⁹

След завръщането на Евтимий в Търново и отиването на Стефан в Перм Цамблук и Епифаний отгрѣщат нова страница в изображението. Тя изобразява нови съществени душевни търсения. Тук героите не се отклоняват от своите исихастки, християнски добродетели и начин на живот. Но възвисяването към божеството сега не се изразява единствено в „подвизаване и безмълвие, в смирение, в устроение или в самото видение“²⁰. То е съпроводено от енергична дейност с принос за другите.

Най-общо погледнато, в двете жития откриваме белезите на традицията при изграждане на житийния образ. Но тук по-често авторите дават простор в изображението не само на постъпките като основен двигател в средновековната характеристика, а повече на психологичното начало у героя, свързано с неговия емоционален живот, с осмисляне на едно или друго събитие, дори в най-етикетните моменти от житийния образец, каквито са страданията и трудът при изграждане на черквата. След установяване в отечеството и Пермската земя Евтимий и Стефан посещават своите усилия на съграждането и утвърждаването на черквата. „Даже построяването на черквата — понятие конкретно и „материално“²¹ — се превръща в психологически акт.“²²

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ“

„Тамо оубо бивъ, не желѧщимъ того себе издасть, не на любочстїе възрѣ иже сим дроугъ дроуга прѣвсыти тѣшаших сѧ, не слѣвеси прѣклонень быс(ть) и слѣзы към оумилениоу имѧщими, нѣ пешерѧ нѣкѧ онож мѣвы довольно

„ЖИТИЕ НА СТЕФАН ПЕРМСКИ“

Бжїи же раб Стезанъ, помолисѧ Бгоу, и по млтвѣ потщасѧ залѣ жити црквь бжїю стую. Тои ѣснованъ бывши иноставленъ, юже възгради премнѣго въроу, и теплою прелишнїаа любви, юже възвиже чистою совѣстю, юже създа

и пр (ъ) ковъ въздвижет въ сла-
вѣ прѣс(вѣ) тѣи тро(и)ци иже
се сѣ поборникъ.“²³

горѣщим желаніемъ, юже оу-
краси всѣхъ оукрашеніемъ,
ѣко невѣстоу доброу е преоу-
крашеноу, юже исполни испор-
неніемъ црковнымъ, юже сѣ

по свершеніи исполненіи, освѣ-
неніемъ великымъ, юже сотвори
высокоу и хорошоу, юже оу-
строи красною и доброу, юже
изнаради чудною въ правдоу
и дивноу...“²⁴

Щрихи на психологичното съдържа този странен изобразите-
лен похват, когато конкретното става символ на абстрактното,
както в посочения цитат от житието. „юже возвиже чистою совес-
тію, юже създа горѣщим желаніемъ“. Така представено, строи-
телството на Пермската църква е един абстрахиращ символ, при
който реалното се заменя с абстрактно — трудът на ръцете се за-
меня със силата на чистата съвест и горещото желание. В случая
за автора е важен „вътрешният смисъл на събитието, а не негово-
то външно сходство“²⁵.

В хода на повествованието е направен интересен преход от
сферата на духовния, абстрактния подвиг към земния, реалния.
Това създава условия за развитие на психологичното. Драматич-
ната борба между доброто и злото ражда не само „война хрис-
тов“, „подвижника“, но и интелектуалния подвиг, който намира
широко отражение и в двете съчинения. „И что бѣ рѣкодѣліе его-
во? Еда оунынію ѿтгнаніе, еда малыѣ цѣны прибытокъ, еда д(ь)-
невной пици податіе? ѿт сихъ ниедино; нбѣ и оуныніе прѣдог-
наль бѣше и мнѣщаа сѣ прибытьчнаа вѣка сего ѣко рѣбѣ пов-
рѣжень томоу вѣмѣнѣхъ сѣ, и о пици нерадѣше, нѣ плѣсоу бра-
тіи кѣплѣсѣше, еже ес(ть) царскихъ скровищъ бѣгатѣше и
египетскаго оногю прѣлитателѣ житницѣ прѣвѣсходѣше.“²⁶ А за
Стефан Пермски Епифаний пише: „Самъ собою прише дѣло со-
щаніемъ сотвори, и великъ встанѣ пріа, и мнѣго тшаніе и троудъ
и великъ подвигъ пѣлѣ.“²⁷ Видно е, че тук авторите са водени
от общото желание да посочат, че трудът на техните герои сега не
е всеоносно бденіе и безмълвие, а труд на ума и ръцете, труд
плодотворен. Като авторова оценка звучи величието на този под-
виг, показано от Цамблук, в сравнение с най-скъпите царски цен-
ности. „Вѣм сѣе и азъ и нѣс(ть) инако“²⁸ — утвърждава Цамблук.
С истинско преклонение е създаден разказът за умствения подвиг
на геронте.

„ПОХВАЛНО СЛОВО
ЗА ЕВТИМИИ“

„ЖИТИЕ НА СТЕФАН ПЕРМСКИ“

Котораа сѣа? Прѣписаніе б(о)-
ж(ь) ствнхъ книгъ ѿт еладска-

Оучашихъ же сѣ грамотъ, елі-
ци тѣни извыкоша стымъ кни-

го Азыка на блъгарскы. И да не кто, слышав сѣа глагол (Аща)мА възнепшоуетъ насѣт истины вѣнѣ исхѣдити, за еже книгамъ блъгарскимъ мнѣгыми лѣты старѣшимъ и от самых началъ крѣщеніа Азыка мнѣго сѣщимъ, нѣ и великаго въ с(вА)тыхъ сего, самыА тыА оучивша книги, даже до д(ь)ніи нашихъ достигшаго.²⁹

гам і в тѣхъ разбирашемъ в попы поставлАше, ѡвѣхъ же въ діаконы... и писати наоучаа ихъ пермскіа книги. и самъ, спомагаА имъ, преводАше с роускы книгъ на пермскіа книги, и сѣа предастъ имъ, и тако глголтъ другъ друга оучахоу грамотъ, и книгъ книгоу (самъ) преписоующе оумножахъ исполнающе.³⁰

Така средновековният автор трактува проблема за героичното в аспекта на една особена интелектуална героика. Детайлно, с внимание и разбирање са изобразени героите, извършващи своя просветителски подвиг, независимо че и тук не се излиза от описанието на постъпката. Цамблук и Елифаний почти създават образа на средновековния интелегент, който в староруската литература в малко по-своеобразна интерпретация съществува от XIII в. в съчинението „Моление Данила Заточника“. В него се прави опит да се преосмисли цената на човешката личност. Изказана е идеята, че човек трябва да бъде оценяван според своя ум, не толкова силен от меча и ръката, която го върти на война.

При Елифаний това не е само опит за изображение на обществена изява на средновековния просветител. В образа на Стефан Пермски е вплътен онзи дух на силната личност, която побеждава с ум и знания, а там, където трябва, и с физическа сила. Героиката на този образ е двуаспектна. Чрез интелектуалния подвиг, изразен в създаване на азбука на пермския народ, начало на писменост на пермски език, чрез усилията, които полага за приобщаване към християнството на звероподобната тълпа езичници, образът е разкрит в първия, приоритетния аспект на героизма си. Пермският епископ създава култура за онези, които държат постоянно опъната тетивата на лъка си срещу него. В тези епизоди Елифаний го изобразява в светлината на християнското благочестие, като въвежда контраста „агнец сред вълци“. Тук се издига идеята за непротивене на злото с насилие. Тази християнска максима обаче властвува не навсякъде при изграждането на образа. Героят психологически воюва с езичниците. В началото на мисията си, когато е сам, без поддръжници, на злото отговаря с кроткост и смирение. Неотклонно следвайки целта, той проявява съвършена дипломатичност, като изчаква ловко ситуацията за своето настъпление. Тогава към умствената и психологическата война присъединява и физическата сила. Застанал в защита на своя труд и победилата воля да ги покръсти, той сече, пали, изгаря, изкоренява, унищожава езическите кумири докрай, като стихия. Едновременно с това психически въздействува на върлите противници на християнската вяра, като срещу тях изпраща тех-

ните близки пермчани, току-що покръстени. Още по-силно психологическо въздействие имат епизодите, които разказват за пламенната непримиримост на героя. В тях Епифаний обръща внимание именно на душевното, вътрешното преживяване на героя, съчетано с физическа борба. „Каквоу же ревность стѣжа пробны на бѣлваны, тлѣмныѣ коумиры, како возненавидѣ, ѣ премногыѣ ради мерзости ихъ, и свершеною ненавистію возненавидѣ ѣ и до конца ѣ проверже ѣ, и идолы попра и коумиры сокроуши, бѣгы ихъ раскопа, еже соуть бѣлваны истоуканыѣ, изваѣныѣ, издолбеныѣ, вырозомъ вырѣзаемыя, сіа до конца испроврже, и топоромъ посьче ѣ, и пламенемъ поже ѣ, и огнемъ испепелі ѣ, самъ по лѣсоу ѣ бходѣ без лѣности съ оучкы своимъ, и по погостомъ рапытаѣ, и в домѣ изыскоуѣ, и в лѣсе находѣ, и въ привежкыхъ брѣтаа и здѣ и ндѣ вездѣ изнаходаа, дондеже всѣ комириница ихъ испроврати, и до снованіа ихъ искоренѣше ѣ, и ни едина же нихъ не избысть.“³¹ В случая реторичният детайл в конструкцията „каковоу ревность, како возненавидѣ“ и пр. съдържа абстрактни понятия и действия, разкриващи душевното състояние на героя и подсилващи драматичността на изказа — „како возненавидѣ; совершеною ненавистію возненовидѣ“.

В тази психологично наситена част от житието проличава един по-нов подход на средновековния писател при изграждане характеристиката на героя. Чувствува се смяна на диапазона на емоционалните отклици при изображението, картините на борба бързо се сменят с картини, изобразяващи победа. Тук борбата е дълга и мъчително трудна, защото е свързана с „обръщане“ на хората, както се изразява сам Епифаний. Психологичен детайл има и в процеса на скъсване с езичеството и приемане на християнството от онази полудива тълпа, която сама след покръстването признава подвига на своя кръстител и просветител. След многобройни физически и психологически сражения пермчани се убеждават, че Стефан е пратеник на бога за тяхното спасение. Те дори се възхищават от предаността му към мисията, както и от безкористността на неговото дело. „И семъ зѣло дивлѣхоусѣ пермѣане, глуще, како не примаше всего того себѣ в користь, како не искаше себѣ в то пробытка, како риноувѣ и презрѣ, толико имѣніа си, как поверже и потопта ногами си толика стѣжаніа, и рѣша друг друг: По истинѣ сеи есть раби бжїи, се есть бжїи оугодникъ, се по истинѣ на нашего ради спсеніа, Бг посланъ есть, и сіа всѣ творить Бга ради, и нашего ради спсеніа, а не своего дѣла прибытка...“³² Такъв „диаметрално противоположен“³³ прелом в поведението на пермските езичници до и след покръстването е характерен за средновековния психологизъм.

Подобна убедителност в изображението срещаме и в похвалното слово на Цамблук. Трудът на търновския патриарх над книгите е осъзнат от автора и предаден като важна идеологическа необходимост за спасението на феодалната държава. „И тъкмо

wt еже именовати сА бл(аго)ч(ь)стивых книги вѣрное имѣхъ, мнѣг же вѣд въ них крыаше сА и истинным догмотѣмъ съпротивленіе. Тѣмже и мнѣгы ереси wt сих произыдожА.³⁴ На критиката в идеологията на църквата и на състоянието на българските книги и преводи Цамблак умело противопоставя огромната интелектуална сила на героя като голям духовен подвиг на мисълта. Подвигът на Евтимий е подвиг на неговия гениален за времето си интелектуален труд. Съзнанието за изпълнен дълг води Евтимий „Иаже въсь древнѣа вторы сѣи законодавецъ оупразнивъ, ꙗкоже нѣкыА б(о)гописанныА скрижали, съ высоты оумныхъ горы съшед и рѣкама носА, имиже и троуди ꙗА цр(ь)кви прѣдас(ть) скровище в истинѣ н(е)б(е)сное: въсьнова, въсь чьстна, е v(ag)г(е)лїоу съгласна, непоколѣбима въ крѣпѣсти дѣгматѣмъ, ꙗко жива вода бл(а)гочѣстивыхъ д(оу)шамъ, ꙗко ножь еретичьскимъ Азыкомъ, ꙗко wгнь тѣхъ лицѣмъ. И въпїаше съ Павломъ: „Древнѣа мимоид шА се бышА въсь нова“.³⁵

Към напрегнатата книжовна и просветителска дейност на Евтимий и Стефан се прибавя и неуморната психологическа война с еретиците. Такива епизоди са характерни за агиографската схема за изграждане на образа, но в тези съчинения те имат ролята на двигател в психологичното изграждане на изображението. Отново срещаме сходство в представяне на ситуативните условия на борбата с ереста.

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ“

„Нѣкто Пиронъ — Несторїевы ереси топлъ хранитель и Акиндиновы и Варлаамовы, к сим иконоборьскыА славы боуда поборникъ — Константинова града исшед, в Терновьскыи приходитъ град, в wвчюу лицемѣрА сА кожею, волк боуда. И понеже нѣкоего брѣте тамо лженнока ФеодосїА, прозванїемъ фоудоуль, томоу единомудрена и въ всѣмъ съгласна и которыА злобы не всѣа съмена злаїА сїА двонца, растлѣваїА цр(ь)ковное тѣло, развращенными оучеНми...“³⁶

„ЖИТИЕ НА СТЕФАН ПЕРМСКИ“

Прїиде нѣкогда нѣкий вѣлхвъ, чародѣевыи старецъ, лоукавы мечетникъ, нарочить коудесникъ, волхвомъ начальникъ, бабникомъ старѣшина, травникъ болшїи, иже на волшебныА хитрости всегда оупражняА сА, иже коудесному чарованїю теплѣ сѣи помощникъ имА емоу Пам сотникъ, егоже древле пермАне некрещенїи чтАхоу паче всѣхъ прочихъ чаровникъ, наставника и оучитилА себѣ нарицающе егої и глахоу немъ, ꙗко то в лщвенїемъ оуправленѣ быти Пермьстѣи земли...“³⁷

На идейните прения между Стефан Пермски и Пам — водача на езичниците, Епифаний отделя значителна част от житието. Цамблак по-лаконично разрешава спора на Евтимий с еретиците. Победата на геронте идва и при двамата съгласно житийния

образец. По-силно от обикновеното житийно повествование е изобразено въздействието на победата на героя върху масите. Паст-вото като вярна стража дава отпор на еретичните посегателства. Така в разкриване образа на светеца-подвижник и героя-водач авторът използва психологически детайл. Внушението, убеждението, въздействието, което героят-водач оказва върху масите, са обект на авторовото внимание, а собственото си отношение, чувството си на презрение към еретиците Цамблак и Епифаний показват още в първата фраза на повествуващите за тази борба епизоди: „Някой си Пирон — горещ пазител на Несторианската и Акиндриновата вяра“ и „Дойде веднъж някой си гадател, лукав друговец...“ Цамблак пестеливо, но с няколко експресивно наситени изречения тържествува от победата на Евтимий над еретиците. Разказът на Епифаний е обширен, пълен с тънки подробности и наблюдения, наситен с драматизъм, който е градиран възходящо. Езичникът е посрамен, прогонен завинаги от Пермската земя, опозорен от собствения си страх. Подвигът на Стефан окончателно покорява тълпата пермчани, същата тълпа, която преди е искала да разкъса своя спасител. „Победата на Стефан над езичниците е победа преди всичко психологическа. Злите и нетърпими езичници се превръщат в кротки и послушни последователи на Стефан. Те „поискаха да се покръстят, „опиянени“ слушаха неговата проповед, „с радост“ приемаха неговите думи. Описанието на новото психологично състояние на езичниците и радостта на Стефан заемат няколко листа от житието.“³⁸ Явно, изобразявайки принципно в един и същ план борбата на агиографския герой с езичеството и ереста, авторите преследват и постигат една и съща цел. „Авторите от края на XIV—XV в. някак за пръв път поглеждат към вътрешния мир на своите герои и вътрешната светлина на техните емоции като че ли ги е ослепила, те не различават полутонове, не са способни да уловят съотношението на преживяванията.“³⁹

Победата на житийния герой над врага е преди всичко съпътствувана от актуалността на историческото време. Това в интересуващите ни съчинения е представено така: при Цамблак в епизодите за падането на Търновград под ударите на турския завоевател, при Епифаний във войната на Стефан срещу езичниците. Епизодът на Цамблак е шедевър на епическо повествование с централен герой последния български патриарх по своя мащаб и експресивност. Цамблаковата любов към патриарха озарява образа, тя е народната любов и гордост, и мъка. Цамблак и Епифаний въвеждат епизодични образи в повествованието, включват в събитията и техните преживявания, сравняват, противопоставят с цел да възвеличат високо емоционално образа на Евтимий и Стефан.

Духът на последния български патриарх е възпътен в готовността на търновските първенци да приемат кръста на Голгота.

„воплъченіе св (А)тоє, не въ прѣже, въже послѣже, нъ кѣпно моучителю прѣдставше, того оплюващА и абіе х(ри)с(т)оу прѣдставше вѣнчащА сА.“⁴⁰ Величието на образа е втъкано във всенародното признание на неговия подвиг. Авторите въздействувашо отразяват привързаността на народа към своите духовни водачи: „Такова блаженнаго Евѣмія, чАда, тако съхранившА того оученА, тако почѣсти въздашА многымъ еже о сих мѣжа трудовѣм, ако ни даже до лишенА имѣнїи, и домѣвъ, и чАд и сѣрѣдникъ стати, нѣ и до кръве подвисати сА благочѣстїи, еже втъчьскы ѡт него имѣхъ.“⁴¹

Психологично наситен е епизодът, в който Евтимий с осанката си на мъдрец респектира поведението дори на завоевателя, чиито зверства са потопили в кръв цял народ. Образът на патриарха тук съответствува по епичност на Евпатий Коловрат от староруската войнска повест за татарското нашествие „Разорение Рязани Батием“, където войнът-богатыр дори мъртъв плаши врага. Татарският цар Батий изразява възхищение от мъжеството и исполинската му сила, надвесен над трупа на героя. Така татарите и турците, които столетия са разорявали и унищожавали славянските земи и народи, във фолклора и литературните съчинения на средновековието приемат образа на морално победени и респектирани от величието на великите. „Ако бо того оузре издалече гАдуша съ обычным том бл(а)гочинїемъ и любомоудренным оустроенїемъ и не къ едином зрАща ѡт прѣдстоАщїихъ мѣтанїи, мѣже и слоуха и очи малословныхъ къ себѣ бращаахоу нъ ꙗко на стѣнѣ сїа написана мимоходАща бл а гоуправленїемъ лица, не ктомѣсѣдА бѣше, нъ вѣстает абїе и томоу въздаеть чАсть и сѣдолища спод(о)блАеть ближша.“⁴²

Тази трактовка на проблема за героичното в образите у средновековния писател свидетелствува за неговата явна творческа способност да изгради експресивно-емоционално своето повествование. Това характеризира литературната епоха и стилът ѝ на изображение е наречен от Д. С. Лихачов експресивно-емоционален.

Проблемът за спецификата на средновековното житийно повествование има и друг, твърде съществен и често срещан нюанс. Това е изображението на чудото, което заменя в определени случаи психологическата мотивировка. Въмъкването на елемента „чудо“ в агиографското съчинение е задължително за автора при изграждане на образа. В житийно-християнската литература той е сюжетна необходимост. Схемата го предвижда най-често отнасящо се до способността на героя да изцелява болни, да прогонва дявола, да се явява като божия помощ, да възкресява мъртви. В „Житието на Стефан Пермски“ „загадъчен от психологическа гледна точка остава самият акт на покръстването: как решават (пермчани — М. Б.) да се покръстят. Заслугата тук се приписва и на Стефан Пермски, и на самите жители на пермска-

та земя, но в крайна сметка, разбира се, това е несъмнено „чудо“... С чудото се заменя психологическата мотивировка.⁴³ Чудото понякога има съдбоносна роля за героя. Класически пример тук е „чудесното избавление на Евтимий“ от посичането. „Сѣа гл(агол)ааше великомѣдрѣнии и оусѣкателѣ призывааше, и главѣ прѣкланѣаше, простираѣ оусрѣдно ѿ. Он же и грѣдѣше и готовѣ бѣше сѣврѣшенѣ ранѣ наносити оуже. Нѣ иже многда ц(а)рѣ безакѣнѣѣщаго рѣшѣ простершѣ сѣа оудрѣжати пророка недвиженіемѣ абіе поразивы и оубіистѣвнѣѣ сѣ десницѣ тѣмѣжде прѣлагаеть бразом на недвиженіе и недѣистѣвіе, ѣавленно іако нѣкоторон мр(ѣ)тваго рѣче мнѣти сѣа къ животному и движѣщому сѣа троупоу прильплень.“⁴⁴ Както онемяването на философа-елин в „Похвално слово за Константин и Елена“, така и тук съответно на традиционните похвати се вцепенява ръката на палача. Примери от Цамблак и Епифаний могат да се посочат не само в интересуващите ни съчинения. Те изоблиствуват в житийната литература до и след изследвания от нас период. В случая за нас е по-важен друг детайл. Става дума за изображение на реакцията от страна на околните, присъстващи на това събитие. Чувства на див ужас, неизразим страх, породен от инстинкта за самосъхранение, безпомощен бяг предизвиква у тълпата вцепеняването на ръката на палача. Този резултат от чудото в посочения епизод на пръв поглед има етикетен характер и не се различава съществено от аналогичните примери в християнската литература дотогава. И все пак изображението на реакцията на тълпата съдържа в себе си един по-реален израз на психологизъм. Може би тук се сплитат чувството на автора, на героя, на тълпата, на врага и това до краен предел усилва емоционалния заряд, но все пак реалиите се чувствуват осезаемо. Това намира потвърждение и в други моменти. Ако се върнем към епизода на „Похвалното слово“, в който Евтимий и Теодосий преживяват видението на нашествието на турците върху българските земи, ще почувствуваме два типа психологизъм в съчинението, етикетен и реален. Плачът на Теодосий и Евтимий не може да се разглежда в случая като върховен момент в исихастичния екстаз. Тук сълзите не са резултат на екстатично преживяване от съприкосновение с божеството. Те са реален израз на болката от злото предчувствие. Точно определена, конкретна, реална причина мотивира плача. Пред нас Теодосий не е в застиналата поза на молещ се исихаст, „облян в сълзи“, любим израз за описанието на това състояние. Теодосий ридае. Като вижда това Евтимий, без да има общо в този момент с молитвената поза, „падна при нозете му с лице към земята, зариде като него и запита за причината на сълзите му“. Съпоставката на двата момента на видението ни убеждава в известно различие при изображението на психологичните преживявания.

„Елма и дверИ тлѣснѣвъ, и чаемыи глас по прѣвмоу мльчаше, окъньцемъ малымъ призрѣвъ, зреть д(оу)хоноснаго оноу от главы даже до ногу всего ^ѣко^ѣгнѣ, правда же стоѣща, ^ѣкоже Самоуила пишет слово, горѣ прѣподобна^ѣ въздаавша рѣцѣ и никакво же движеніе кое любо въ стоани им^ѣща и очи подобно рѣкамъ възведша. Страхомъ абіе и оужасомъ обѣ^ѣтъ быв, възвращааше с^ѣ и клепаніемъ на оутрѣнее правило съзываете братѣж.“⁴⁵

„Въ пришедша же пакы ношь пришед, обрѣтает великааго прѣд дверми келїи сѣд^ѣша и рыдаѣща. Да ^ѣко и онѣ, лицемъ на земл^ѣ пад при того ногу, подобто рыдааше и видѣ слѣзамъ възпрашааше, — „при^ѣтїе еже т агарѣны страны оноѣ таковымъ виновное быти — отвѣщавааше — и конечное захоуственые желаемы^ѣ поустыни^ѣ оны“.⁴⁶

Двете части на епизода са стилно етикетно изградени, високо емоционално обагрени. В първата етикетността е по-компактна, а във втората тази компактност се разкъсва в посока към белетризирането. Изображението на видението в първата част като екстатично състояние на исихията не отстранява у автора стремежа да намери истинската причина за риданието. Видението е божествено предупреждение с дълбоко обективен характер. Това допълва художествената убедителност на епизода, която е представена в останалата част на Цамблаковото съчинение.

Разказът за убийството на търновските първенци е също богато наситен с етикетен психологизъм. Замисълът на вражата подлост, зверството и садизмът на турската воля намират форма в описанието: „Нх же въ рѣкоу видѣвъ кръвоадмыи звѣрь, посреде цр(ѣ)кве сихъ закалаеть, или паче рещи, сих с(в^ѣ)щенствѣть, не стыдѣвъ с^ѣ сѣдины не пошадѣвъ юность, нѣ играніе нож сих грѣтан^ѣ сътворивъ.“⁴⁷ Множество символи, словесни извивки, сравнителни библейски цитати. Жертвите изпиват „чашата на мъчението, достойна да бъде изпита от любимците на бога“, давят в кръвта си „вражите пълчища като тристатите на горния фараон“⁴⁸ и пр. След всичко единно в компонентите на етикетния психологизъм следва реакцията на възрания, станал невинна жертва човек. Търновските първенци не оплакват съдбата си и не се молят за пощада. Те „оплюват“ мъчителя си. В рамките на едно изречение съжителствуват два типа психологизъм, единият запазващ стила на епохата, другият поставящ началото на подстъпите към психологичното изграждане на образите на герои от естествения исторически разказ в старата литература.

Въпросът за интереса към психологично изображение на героя в старата литература се преплита с проблема за единството на етикета в повествованието през средновековния период в

развитието на литературата, или по-точно в наличието или отсъствието на реалистични елементи и тенденции. Спорът в научната литература е значителен. На него са посветени изследвания на В. П. Адрианова-Перетц, Д. С. Лихачов, И. П. Еремин, П. Динев, П. Русев, Е. Георгиев, Д. Петканова, Л. Грашева и пр. Изказани са твърде противоречиви становища. Сериозен опит да бъдат прецизирани понятия като „реализъм“, „реалистични елементи“, „реалистични тенденции“, „реалистично изображение“, „правдивост и историческа документалност“ и пр. прави Л. Грашева в статията си „Реалистичните елементи“ и естетическата стойност на старобългарската литература.⁴⁹ В стремежа да бъдат изяснени позициите на старобългарския автор в литературата на XIV—XV столетие се полемизира с други изследователи, които твърдят, че в старобългарската литература от този период, а и преди това съществува известна реалистичност в изображението. Полемиката е поставена на правилна основа, правилна според нас е и позицията на авторката по отношение на „реалистичността“. Струва ни се, че изводът на Л. Грашева: „Като част от единната структура на словото се появява моментът на прощаването на Евтимий с търновското население — кулминацията в развитието на емоционалното съдържание, най-силният изблик на патриотично откровение, връхната точка в предметно-изобразителните способности на автора и заедно с това — един от най-забележителните случаи на нагледно, почти възпроизвеждащо действителността описание, до които се домогва старобългарската литература,⁵⁰ непосредствено се отнася до интересувания ни проблем. Този епизод, стоял в мислите и изследванията на не един медиевист, според нас е най-вече ценен с това, че в него се сплитат психологизмът на изображението като поведение на патриарха, оставящ в пепелта и разрухата земя и народ, и психологизмът като изображение на авторовата покруса, отчаяние и мъка, което поражда чувството за реалност и експресия. Тук средствата на средновековната поетика като тържествена одежда покриват парещи сърцето чувства и застиналата поза на иконата остава, макар че от очите текат горчивите сълзи на безсилието. В този смисъл подкрепяме твърдението: „В историята на старобългарската литература Цамблак е последният писател, под чието перо разцъфтяват пищените цветове на „високата агиография“. Непреодолими исторически обстоятелства прекъсват възхода на една плодотворна и много перспективна насока в средновековната ни литература.“⁵¹

В статията на В. П. Адрианова-Перетц „О реалистических тенденциях древнорусской литературы“ също се разглежда въпросът за психологичното изображение в средновековната руска литература. Изводите на известния историк на литературата В. П. Адрианова-Перетц сочат, че в старата руска литература до и след XIV в. едновременно с „реалистичните тенденции“ и

„реалистичните елементи“ на изображение присъствува и реалистичен психологизъм. „Реалистичен е и психологизмът в „Моление Данила Заточника“, авторът на който в своеобразна афористична форма обобщава своите жизнено правдиви наблюдения. Колкото и безпощадно откровени да са неговите обобщения, не трябва да ги наречем „документално“ изображение на живота, „такъв, какъвто е“.⁵² Очевидно тук става дума за същия психологизъм, който преди нарекохме „реален“. Този термин според нас по-точно определя характера на психологичното изображение в средновековното повествование, защото „реалистичен психологизъм“ се възприема като принадлежащ към реалистичния метод на изображение, а „реалният“ психологизъм съществува в изображението, без да бъде реалистичен. Явен е изводът, че в дискусията на реалистичността в изображението на средновековната руска и българска литература се допуска изравняване на двете понятия по смисъл и съдържание и се твърди, че „между реалистичността на отделни страни от изображението в средновековната литература и реализма на новата литература съществува принципна разлика.“⁵³ Трудно е да се говори за известна съизмеримост на понятията. Средновековният психологизъм е сложно компактно понятие, обединило етикетния психологизъм с всички негови условни компоненти и реалния, който несистемно, спорадично проблясва в отклоненията от протоколната точност, без да претендира за реалистичност. Очевидно прави са тези, които считат обаче, че той е рационалното зърно, от което в по-късен период се е родило правдивото изображение, прераснало в художествено-реалистичен метод. В столетията то е било различно по големина и на различен етап от развитието си.

Част от процеса на психологизирането в житийно-панегиричната литература посочихме преди. Става дума за връзката творческа цел — авторова личност. „С увлечението на неопити писателите от онова време живописват сложните преживявания на личността. Поразени от величието на онова, което са видели, те пишат за своето безсилие да изразят цялата святост на подвизите на своя герой.“ Повишеният емоционален тон на повествованието у двамата автори, тяхната душевна екзалтация създават истинско вътрешно драматично напрежение у читателя и слушателя, а това осигурява успеха на авторовата задача. „До крайна степен на експресията се довеждат не само психическите състояния, но и постъпките, действията, събитията на обкръжаващата емоционална атмосфера.“⁵⁴ Тези черти на повествованието съответствуват и на композицията на паметниците, която в „Похвално слово за Евтимий“ и „Житие на Стефан Пермски“ е доминираща особеност.

Както вече подчертахме, Цамблак и Епифаний пишат силно емоционално и високо реторично, което в известна степен разчупва условната схема и я изпълва с ново съдържание, на места

изравняващо паметниците с ораторската проза. Каноничната устойчивост на житието е нарушена композиционно. Наративната част е оцетена за сметка на разширяващите се по обем „енкоми“,⁵⁵ което се забелязва при житията на Евтимий и ясно се очертава при Цамблак. Тази черта на композицията силно сближава автора от XIV в. в България със съвременните му византийски агиографи и се предава на изток в Русия. Настъпва едно композиционно уеднаквяване в южно- и източнославянската литература на житията и похвалните слова, което се отразява на техните служебни функции и предназначението им. Това е свързано с появата на подчертано силната тенденциозност на паметниците, която е в тясна връзка с една обща атмосфера на остри политически и идейни колизии в България и Русия през XIV—XV в. Не е случаен фактът, че именно житийно-панегиричната литература става проводница на ярки политически и идейни тенденции. Тенденциозността е заложена в самата същност на агиографската творба, „Подобно на реториката и тя е породена от оценъчния отбор на жизнените факти.“⁵⁶ Присъствието на широка полемичност в отделни части създава възможност за изразяване на непосредствена авторска позиция както по преките събития на повествованието, така и за събития и явления, които имат косвено отношение към него. Тази особеност е присъща на житията и похвалните слова, създадени от Евтимий. В „Житие на Иларион Мъгленски“ полемиката заема много по-голяма част, отколкото самият житийно-фактологичен състав на паметника. Това явление също възниква под влияние на византийската агиографска практика в старобългарската агиография, кълни и се развива в „Житие на Стефан Пермски“ и „Житие на Сергей Радонежски“ от Епифаний Премъдри и процъфтява в творчеството на Пахомий Серб и руския „Хронограф“ през средата на XV в. Често „експресивността на действията се доизгражда от дълги речи, произнасяни от действащите лица. Те изобразяват отношението на героите към събития.“⁵⁷ Връх взема абстрактното изображение на авторовото чувство, а не само на чувството на говорещото лице. С такива примери изобилствуват интересуващите ни паметници. „Пряката реч служи за изразяване на душевното състояние на действащото лице. Тя е наситена... с цитати от псалмите, в нея се произнасят молитвени слова, в нея няма „речева характеристика“ на действащото лице. По стил речта на действащото лице не се отличава от речта на автора, тя е също така абстрактна, книжна, научна, ползува се със същите средства.“⁵⁸ Известно е, че приносът на Евтимий за навлизане на догматичната полемика в житийно-панегиричната литература е оценен не само от славяните. Той е допринесъл и по отношение на византийската жанрова традиция и се смята за етап в развитието ѝ. Най-характерното различие, което Евтимиевата школа внася в житиеписната традиция на своето време, е подчерта-

ното творческо присъствие на автора. Това явление определено считаме за свързано с проблема за изображението на героя и опита за психологизиране на отделни моменти от повествованието. Едновременно с традицията по отношение на авторовата личност, която се изразява в самоподценяване и стремеж към анонимност, неизреченост и неизразимост на обзелите автора чувства, все по-ясно се очертават контурите на явлението авторово „Аз“. Появата на индивидуалното начало в този смисъл несъмнено говори за стремеж към създаване на нови взаимоотношения между човека и света. Показателно тук звучи „Похвално слово за Евтимий“. В унисон с патоса на повествованието Цамблак заявява присъствието си така: „Дръзнем ли оубо къ похвалам? Дръзнем въсько, оусърдиоу влъкъщоу.“⁵⁹ Както личи, чувството за малоценност е получило друга форма, преродило се е в едно категорично присъствие, което прозвучава като стремеж на автора да бъде въздигнат подвигът на последния български патриарх. В продължението на цитата се чувствава авторовата етичност, която не прилича на етикетно самоподценяване. „Ниже бѣ безбѣдно нам млѣчати такѣва ѡтѣца нарекъшим сѣ чѣдом; не ꙗко да оны нашими по хвалами лоучши бѣдет — ка б, иже съ апостолы вѣдварѣжи сѣ и тѣх възращаа число? — нѣ да слышателѣ къ ревности подвигнем и къ подобному желонію възпалимъ.“⁶⁰ Традиционната формула за „недостойното“ у автора и неговия език е видоизменена и обогатена чрез въвеждане на образ — символ за сравняване. „И понеже мнѣга тогова и нашего Азыка вышша, малыми некоими въспоминаніи оустроим познати мѣжа, ꙗко би реклѣ кто ѡрла ѡт пера и ѡт нѣкѣн лѣва.“⁶¹

В „Житие на Стефан Пермски“ Епифаний широко и интересно отразява прелома в собственото си съзнание по отношение на своята оценка за начина на повествуване. „Елма азъ не достигохъ в тоу мѣроу и не прїдохъ в сіе прѣслѣ, еже невидимо на разумныхъ скръжалѣ, срѣчны, написати, но на чювствены хартиахъ изволи писати.“ Макар и трафаретен, изразът „на чювствены хартиахъ изволи писати“ носи емоционален заряд. Тълкуването му авторът дава по-нататък във встъплението „... желанием бдержим есмь и любовію подвизаемъ хотѣл бы написати мало нѣчто, ꙗко от нога мал на въспоминаніе, коупно же и памѣти ради, от дабрых и чюдныхъ житіи прпнаго ѡтца нашего Стефана...“⁶² От цялата встъпителна част възхищението на автора от героя на неговото повествование, оценката му за неговия принос към руската църква и съдбата на пермския народ.

Проблемът за психологичното в средновековната българска литература в друг аспект е разгледан в книгата „Социална психология в България“ от Минчо Драганов. Авторът гледа на паметниците на старата литература като на източници, отразили и съхранили в себе си социално-психологическото познание в сред-

новековна България. Елементи на социалната психология според автора съществуват още в творчеството на Кирил и Методий, Климент Охридски, Константин Преславски, Презвитер Козма, а „Похвално слово за Евтимий“ е названо социално-психологически очерк. Анализирани в този аспект са няколко епизода, в които авторът изтъква социално-психологическия и нравствено-поучителния подход, използвани при изграждането на образа и картината на социалната действителност. Описанието на двубоя между Евтимий и византийския император Йоан V Палеолог е разгледано като „великолепни социално-психологически страници“⁶³. Тези редове от похвалното слово действително будят размисъл. Макар и византийски възпитаник, Цамблак запазва в себе си жив критерия за трезва оценка към социалната действителност. Алчността на императора е изобразена правдиво, макар това да е една етикетна антитеза, на фона на която силно се откроява благородството на Евтимий. С лют сарказъм изрича Цамблак думите: „Понеже царевъ доушъ златолюбнъ паче неже христ олюбнъ зрѣше и слоух паче тамо сладце прилагаѣшъ, идеже что таково ящѣшал би...“⁶⁴ Подтекстът на тези редове вероятно е много съществен от политическа гледна точка тогава. За нас в случая е важно друго. Средновековният литературен етикет е ограничавал писателите при изображението на йерарси, за какъвто тук става дума. Тук празнината в етикета е допълнена с реален психологизъм. „Люта е тази страст и по-люта от лютите... Защото душата, когато бъде обхваната от нея, както безумец, погълнат от влечението на силното чувство, презира не само срама, но и самия живот.“⁶⁵ Така великолепно Цамблак е съчетал своето психологическо проникновение със социалния подтекст.

Социално-психологичното изображение след Цамблак в старобългарската литература замира⁶⁶ чак до XVIII в., когато се възстановява в творчеството на Йосиф Братати, Пансий Хилендарски, Софроний Врачански и пр. Това още веднъж ни убеждава, че Цамблак и традициите на Търновската книжовна школа са едно перспективно явление, прекършено и забавено с пет века.

От наблюденията върху двете-житийно-панегирични произведения, написани в края на XIV и началото на XV в., и опита да бъде очертан характера на етикетния и извънетикетен психологизъм на Цамблак и Епифаний могат да бъдат изказани следните мисли. В историческото развитие на литературния процес интересуваният ни период съдържа елементи на преход към ново изображение на човека. Постепенно първостепенно значение придобива описанието на детайли от вътрешния свят на човека, емоциите и преживяванията му, на психологическите моменти от неговото поведение, както и отражението на авторовото отношение и съпричастие към събитията. Този тип повествование от XIV—XV в. побира в значителна степен реални както в изображението

на обществено-историческата действителност, така и в психологичното представяне на човека, на неговите отклици на събитията от тази действителност.

Появата на наченки на психологично изображение в двете творби говорят за известна едновременност във възникването на психологичен интерес у автора агиограф към изображението на героя на житийното повествование през XIV—XV в. Справедливо е да подчертаем обаче, че в повествованието на Цамблак личи едно по-голямо съвършенство в усвояването на психологичното изображение. Може би това се определя от неповторимата му талантивост на писател и тънкото му чувство на естет. Неговото съчинение в по-голяма степен съдържа психологичния детайл, побрал реални в поведението на героя, и в позицията на автора. Неизяснен остава въпросът, дали този интерес е преднамерен, дали е влизъл в авторовата задача, или е проява на подсъзнателно отношение към човека с неговия душевен свят, както и въпросът за отклоненията от протоколната точност, които съдържат реални в изображението, съзнателно ли са допуснати, или сами намират място в паузите на етикета под влиянието на жизнените факти. Анализът на посочените съчинения, а и другите агиографски творби на Цамблак и Епифаний ни дава основание да кажем, че тяхното творчество е подстъп към по-реално изображение на човека в духа на предренесансовото време.

БЕЛЕЖКИ

- 1 Д. С. Лихачов, *Человек в литературе древней Руси*, Л., 1958, с. 80.
- 2 Пак там, с. 80—81.
- 3 Пак там, с. 81.
- 4 Пак там, с. 81.
- 5 Вж. Д. С. Лихачов, „Проблема характера в исторических произведениях начала XVII в.“ в кн. „Человек в литературе древней Руси, Л., 1958.
- 6 История на българската литература, т. I, С., 1962, с. 73.
- 7 Сказание о Борисе и Глебе, Хрестоматия по древнорусской литературе, с. 197, М., 1973.
- 8 Вж. Хр. Лопарев, *Византийские жития святых VIII—IX веков*, Византийский временник, т. XVII, вып. I—IV, Спб., 1910.
- 9 В. П. Адрианова-Перетц, *О реалистических тенденциях древнерусской литературы*, ТОДРЛ, т. XVI, Л., 1960, с. 18.
- 10 Похвално слово за Евтимий, П. Русев, *Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев*, С., 1971, с. 115.
- 11 Житие Стефана Пермского, Српски гласник, Б., 1856, с. 2.
- 12 История на българската литература, т. IС, 1962, с. 337.
- 13 Похвално слово за Евтимий, с. 141.
- 14 Житие Стефана Пермского, с. 8, 9.
- 15 Похвално слово..., с. 141.
- 16 Житие..., с. 9.
- 17 Похвално слово..., с. 163.
- 18 Житие..., с. 22—23.
- 19 Пак там, с. 24.
- 20 Похвално слово, с. 164.
- 21 Д. С. Лихачов, *Человек...*, с. 88.
- 22 Пак там, с. 88.

- 23 Похвално слово..., с. 162.
 24 Житие..., с. 24.
 25 Похвално слово..., с. 166.
 26 Житие..., с. 34.
 27 Похвално слово..., с. 168.
 28 Пак там, с. 168.
 29 Житие..., с. 35.
 30 Пак там, с. 39.
 31 Пак там, с. 39.
 32 *Д. С. Лихачов*, *Человек...*, с. 82.
 33 Похвално слово..., с. 169.
 34 Пак там, с. 168.
 35 Пак там, с. 168.
 36 Житие..., с. 39.
 37 *Д. С. Лихачов*, *Человек...*, с. 82.
 38 Пак там, с. 83.
 39 Похвално слово..., с. 210.
 40 Пак там, с. 210.
 41 Пак там, с. 202.
 42 *Д. С. Лихачов*, *Человек...*, с. 83.
 43 Похвално слово..., с. 142.
 44 Пак там, с. 140.
 45 Пак там, с. 142.
 46 Пак там, с. 208.
 47 Пак там, с. 209.
 48 Пак там, с. 209.
 49 *Л. Грашева*, „Реалистичните елементи“ и естетическата стойност на старобългарската литература, *Старобългарска литература, изследвания и материали*, С., 1971, т. I, с. 33.
 50 Пак там, с. 48.
 51 Пак там, с. 48.
 52 *В. П. Адрианова-Перетц*, „О реалистических тенденциях древнорусской литературы“, *ТОДРЛ*, т. XVI, Л., 1960., с. 23.
 53 *Д. Грашева*, *Старобългарска литература*, с. 40.
 54 *Д. С. Лихачов*, *Человек...*, с. 90.
 55 Терминът е взет от „Памятники византийской литературы IV—IX вв., с. 242.
 56 *К. Иванова*, сп. „Литературна мисъл“, кн. 10, 1977, с. 96.
 57 *Д. С. Лихачов*, *Человек...*, с. 92.
 58 Похвално слово..., с. 118.
 59 Пак там, с. 118.
 60 Пак там, с. 120.
 61 Житие..., с. 1.
 62 Пак там, с. 1.
 63 *М. Драганов*, *Социална психология в България*, С., 1972, с. 44.
 64 Похвално слово..., с. 152.
 65 Пак там, с. 155.
 66 *Вж. М. Драганов*, *Социална психология в България*, с. 45.

ИНТЕРЕС К ПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ
В „ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ“
И „ЖИТИЕ СТЕФАНА ПЕРМСКОГО“

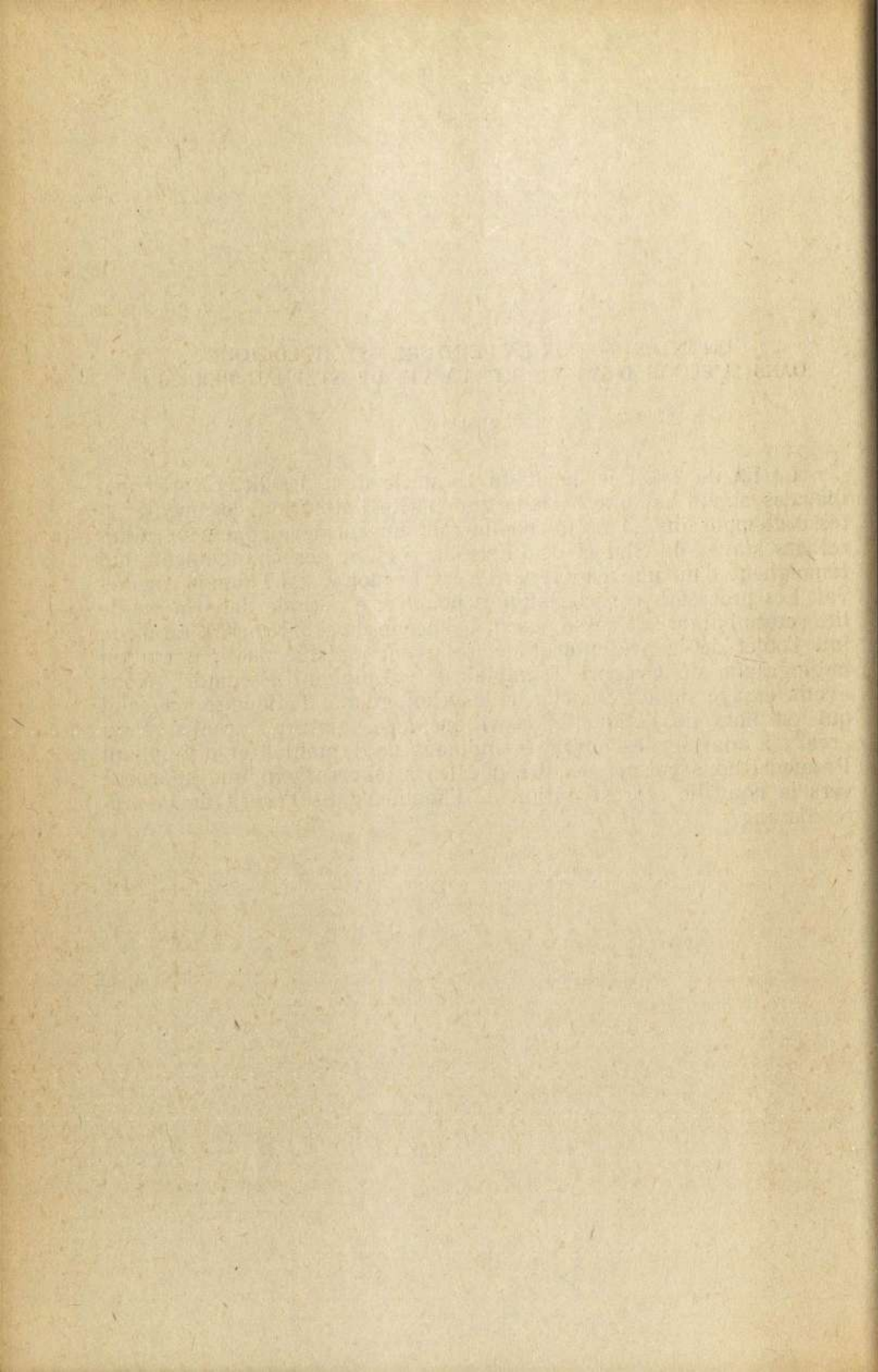
Резюме

Конец XIV-ого и начало XV-ого столетия — период в развитии славянских литератур средних веков, который заслужил внимание современной медиевистики. В общен историческом процессе культурного развития южных и восточных славян наступили изменения, свидетельствующие о новом отношении человека средних веков к миру. Процессы, характеризующие этот период в древнеболгарской и древнерусской литературе, ставят перед наукой множество проблем. Данная работа рассматривает одну из них: „Проблема о психологическом в изображении агиографского повествования Григория Цамблака и Епифания Премудрого“. Автор статьи делает попытку разграничить этикетного психологизма от внеэтикетного, как и его „реалистического“ изображения от „реального“. Анализ этих житий-панегириков Цамблака и Епифания показывает, что агиографское творчество этих писателей — подступь к новому изображению человека в сфере предренессансовой эпохи.

UN INTERET POUR LA PEINTURE PSYCHOLOGIQUE
DANS „L'ELOGE D'EVTIMI“ ET „LA VIE DE STEPHAN PERMSKI“

Résumé

La fin du 14 et le début du 15 siècle dans les littératures médiévales slaves est une période qui mérite l'attention des médiévistes contemporains. Dans le chemin commun du développement culturel des slaves du Sud et de l'Est surviennent des changements qui témoignent d'un nouveau regard vers le monde de l'homme médiéval. Les processus caractéristiques pour cette période dans la vieille littérature bulgare et russe posent beaucoup de problèmes. L'un d'eux fait l'objet de la présente étude: le psychologisme de la narration hagiographe de Gregori Tsamblak et d'Epiphani Premadri. Nous avons essayé de différencier le psychologisme d'étiquette de celui qui est hors de l'étiquette, ainsi que sa „peinture“ „réaliste“ du „réel“. L'analyse des ouvrages indiqués de Tsamblak et d'Epiphani Premadri nous permet de dire que leurs œuvres sont une approche vers la nouvelle représentation de l'homme dans l'esprit de la renaissance.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

Том XVIII, кн. I

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XVIII, livre I

Faculté philologique

1981—1982

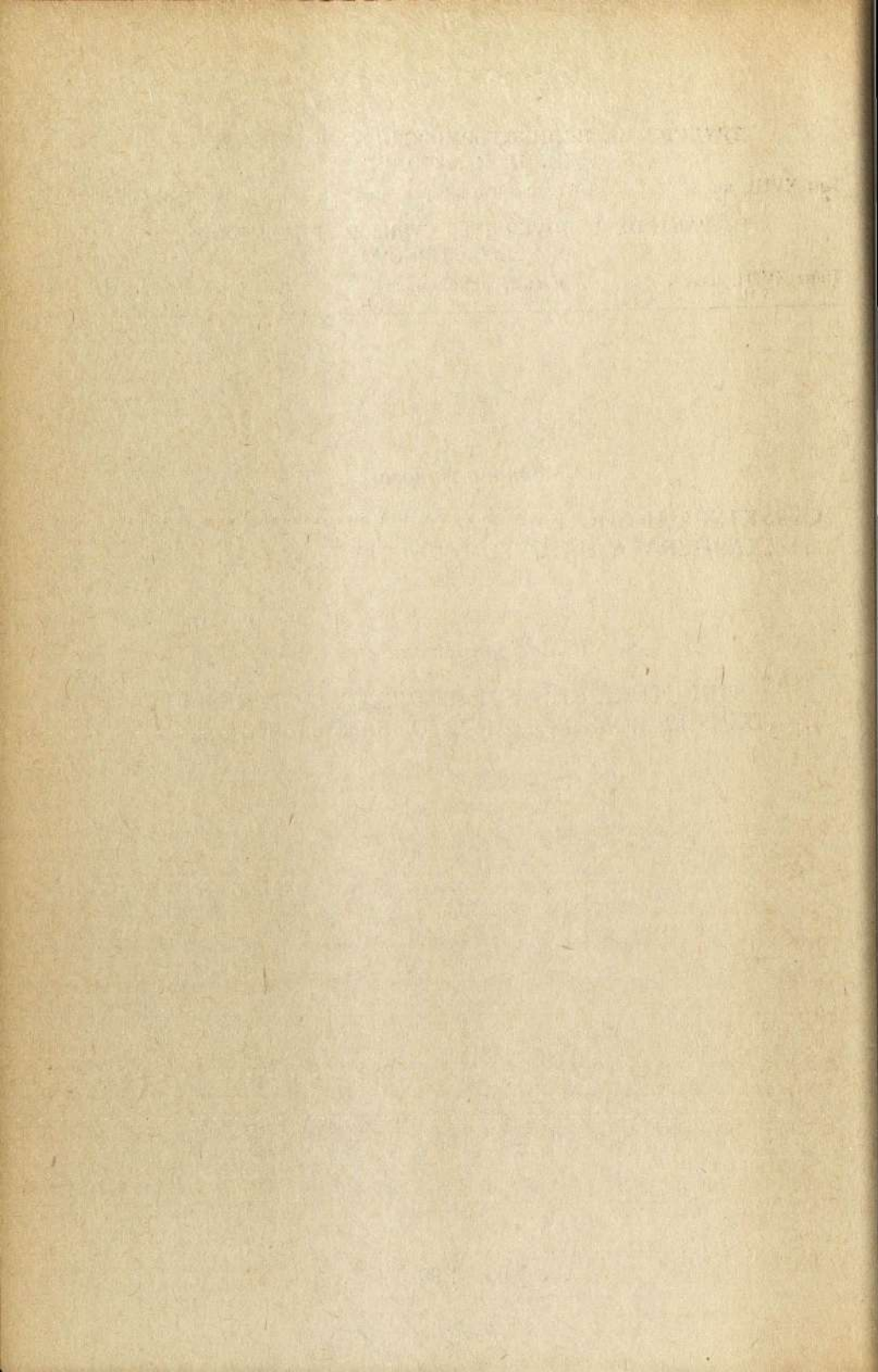
Мариана Нинова

СТРУКТУРА И СИСТЕМА НА ХАРАКТЕРИТЕ В РОМАНА
„КАРИЕРАТА НА РУГОНИТЕ“ НА ЕМИЛ ЗОЛА¹

Mariana Ninova

STRUCTURE ET SYSTEME DES CARACTERES
DANS LE ROMAN „LA FORTUNE DES ROUGON“

София 1983



Изследването на взаимовръзката „характер — обстоятелства“ в творчеството на един автор е основополагащо за разкриване не само на принадлежността му към дадена художествено-естетическа система, но и на спецификата на собственото художествено мислене. Характерът е натоварен с двойна задача в съдържателната цялост на произведението. От една страна, той носи обстоятелствата вътрешно, в себе си като своя обобщена същност, от друга страна — външно е поставен в отношение с тях и е длъжен да реагира съобразно логиката на отразените в него обстоятелства. Следователно литературният характер се представя като сложна художествена конструкция, съсредоточаваща комплекс от връзки на пресъздадената действителност, и в този смисъл се явява мерило за степента на художествено усвояване на жизнената характерност, критерий за таланта на своя създател и творческите възможности на направлението, към което принадлежи.

Критическите оценки на характерите в творчеството на Зола са разнородни и често взаимно изключващи се. Причините за подобно разногласие са свързани с някои противоречиви моменти от теоретическото и художественото наследство на писателя, но най-вече произтичат от различните литературоведчески школи, към които принадлежат изследвачите на Зола.

Съвременните съветски литературни проучвания, предимно монографични, в стремежа си да обхванат по-цялостно творчеството на писателя не отделят необходимото внимание на проблема за характера, а това води най-често до формулиране на общи изводи, изравняващи творческия натюрел на Зола с този на критическите реалисти от първата половина на XIX в.² Положителното в този вид изследвания е прилагането на конкретно исторически подход в обяснението на литературния характер, единствено правилното научно проникване в същността на художествената материя, което, съчетано с по-задълбочено вникване в образа на героя от гледна точка на художественото своеобразие у Зола, ще доведе до обективно вярна интерпретация на системата от характерни в творбите му.

Преобладаващата част от съвременните френски проучвания, насочени към тематично изясняване на художественото наследство на Зола, също остава настрана от проблемите на характера.³

Нов методологически етап в изследването на проблема е все по-ясно изразяващата се тенденция в последните години в запад-

ното литературоведение за митологизиране на художественото творчество. От тази позиция словесното изкуство на Зола се откъсва от конкретно историческите му рамки, престава да бъде повествование за определена социална действителност — епохата на Втората империя, изрично определено от самия Зола в предговора към „Карриерата на Ругоните“, а се тълкува като художествено описание на извънвременни и извънпространствени отношения, на вечно повтарящи се жизнени ситуации, основани на борбата на гигантските сили на живота и смъртта, на създаването и разложението.⁴

В същия контекст се насочва и разкриването на характерите. Освободени от конкретно историческото съдържание, персонажите се разглеждат като опростени фигури, марionетки, режисирани от играта на два враждебни принципа, единият носещ жизненото начало, а другият провокиращ разлагането и унищожението. „Безспир работейки, въображението клони въпреки скрупулите, често оповестявани от Зола, да умножава драмите в „Жерминал“. Първите детайлни планове не предвиждат, че малката Алзира трябва да умре от глад, че Сесилия ще бъде удушена от Бонмор, нито също, че Шавал ще бъде смазан в мината от Етиен. Но Етиен, Жан Макар, Каролин надживяват бедствията, които ги притискат. Все повече и повече романовите елементи са се поставили в служба на митовите.“⁵

Митологическото обяснение на литературния характер в същност го лишава от художествено съдържание, трактувайки го само като елементарна сюжетна фигура.

Биографичният подход към литературните явления е друг вариант на извънвременното абстрактно обяснение на художествените характери у Зола. Принципна основа на наблюденията и изводите е търсенето на прототиповете на персонажите, свързани с личния и често с интимния живот на писателя. В предговора си към романа „Карриерата на Ругоните“ френският изследвач Робер Рикат открива в любовта на Силвер и Миет отражение на ранно любовно изживяване у писателя. „Не се ли забелязва тук хипотетичната любов на осемнадесетгодишния Емил Зола към едно момиченце на дванадесет години Луиза Солари? Може би... Детството идва отново.“⁶ И анализът по-нататък продължава с набелязването на сходни литературни модели у други автори и сравнението им с този у Зола. По същество биографичният подход остава на прага на литературния анализ на персонажите, тъй като усилията му са насочени в първата, в подготвителната част на изследването.

Третата насока на съвременните френски литературни проучвания в областта на персонажната система у Зола е структуралният и семиологически анализ.⁷

Известният френски изследвач на творчеството на Зола — Анри Митеран, определя в статията си, посветена на системата

на персонажите в „Жерминал“, два аналитични аспекта като основни за структурния подход: опис-разпределение на персонажите и функцията им в сюжетното повествование.

За реализиране на първия аспект се въвежда „значеща матрица“, заета от Ролан Барт, функционираща като модел за разграничаване и обединяване на персонажите: (име), „означаване на опората“ на характеризирането (напр. лицето)“ и „варианта на характеризирането“ (качествен определител на лицето)“. Осъществяването на разпределение на персонажите отвежда до извода, че биологическата, естествената даденост определя социалната принадлежност на героите. Като изхожда от възгледа си за художествения текст като значещ, авторът изрично поставя условието, че проблемът за типа може да се разглежда само чрез критериите на самия разказ в качеството на „текстуалната система“. Изследването на Митеран се гради върху основополагащия структурно семиологически принцип за адекватността на лингвистическия и литературния анализ — персонажите и техните отношения се разглеждат като „морфемите на един език и неговите правила за синтактично подреждане“⁸.

Що се отнася до функцията на литературните герои, те също се вметват в модел с „шест основни действащи страни (лица) в разказа“ и се достига до извода, че романът „Жерминал“ повтаря разказания модел на романите на благотворителността, на авантюрата, на изпитанието и на битките.

Спряхме се по-подробно на този вид анализ, за да изтъкнем, от една страна, главния недостатък, който го определя като недостатъчно функционален — неговата самозадоволяваща се същност, затвореност на изкуството, и, от друга, да посочим някои страни, които имат положителна стойност:

1. Да се държи сметка, че романовият статут на персонажите е разчетен на основата на връзки и зависимости, според което персонажите не могат и не трябва да бъдат разглеждани изолирано.

2. Да не се изпуска от внимание факта, че литературният герой е опосредствувана величина, че е една вторична действителност и като такъв става елемент на романовата структура.

Независимо от многобройните научни публикации и различните методологически подстъпи към творчеството на Зола важни страни на неговото наследство, в това число и проблемът за характерите продължават да очакват обективната оценка на съвременната литературна критика.

Предложеното изследване е скромнен опит в това направление.

Главното затруднение на научното дирене в областта на художествените характери у Зола идва от противоречивата на пръв поглед концепция за човека, упорито отстоявана в неговите теоретически трудове.

Известно е, че писателят, създавайки теорията на натурализма, се стреми да привлече съвременния му научен подход в обяс-

нение на литературните явления, в резултат на което изказва съждения в позитивистичен дух, които основателно будят възражение. Така например в студията „За романа“ пише: „Персонажът става продукт на въздуха и на почвата; подобно на растението: „такава е научната концепция“.⁹ Но в теоретичното си съчинение „Експерименталният роман“ справедливо заключава: „Човекът съществува не в усамотение, той живее в общество, в социална среда и оттук за нас, романистите, тази социална среда непрестанно въздейства на протичащите в нея явления.“¹⁰ Тъкмо взаимно изключващи се разсъждения от подобен вид стават причина за предубеждението, с което най-често се подхожда към характеровата система у Зола. От една страна, се налага възприемането на човека от писателя като променлива величина в качеството му на конкретно историческа личност, от друга — като непроменлива стойност във връзка с физиологическата му конституция. Именно в съчетаването на тези два изключващи се според повечето учени начала се открива главното противоречие и в теоретическото схващане на Зола, и в художествената му практика.

Успешното навлизане в проблема за характера у френския писател е съпроводено с изясняване на естетическата природа на литературната категория „характер“.

Известният съветски учен Бочаров определя характера като единство на общото и индивидуалното в човешкия образ. „Общото“ се свързва с обстоятелствата, които окръжават героите и ги заставят да действуват, или с „всеобщите сили“ според терминологията на Хегел. Тълкувайки Хегел, Бочаров сочи, че активната изява на „всеобщите сили“ се постига чрез действащите индивиди. Основанието за действие става двигател на активност само при условие, че се е превърнало във вътрешно убеждение, т. е. че функционира като нещо присъщо на нравствения статут на индивидите. Или „общото“ в човешкия образ според Бочаров означава органическо проникване на обстоятелствата или „всеобщите сили“ в интимната сфера на човека, в неговия душевен строй и определя художествената му активност. В реалистичния образ общото и личното са свързани в диалектическо противоречие, снето под формата на типичното и индивидуалното в характерите.

Като компонент на художествената структура на творбата характерът от своя страна също представлява съдържателно единство, структура, чиито елементи са общото и индивидуалното. В реалистичното изкуство структурните компоненти на характера са в такова отношение на различие и противоречие, което, както е известно, поражда типичното: „Откритието на реализма на XIX в. е в *типичното* като диалектически сложно, опосредствувано чрез *различието и противоречието* в единството на общото и индивидуалното“ — пише Бочаров.¹¹

Когато Зола в 1868 г. замисля създаването на поредицата „Ругон-Макарови“ вече е в процес на изживяване на младежките си

увлечения и амбиции да описва „темпераменти“ и твори строго научни романи. В предговора към първата книга от романовия цикъл — „Кариерата на Ругоните“ (1871 г.) оповестява, че творческата му задача е да пресъздаде „естествената и социална история на едно семейство от времето на Втората империя“¹². А по-късно в труда си, посветен на експерименталния роман (1880 г.), определя като основна цел на писателя изучаването на човека като социално същество: „... нашата голяма задача е изучаването на взаимното въздействие на обществото върху индивидуума и на индивидуума върху обществото“¹³.

Ако се транспонира естетическата формула на Зола „индивидум — общество“ в структурните компоненти на характера, ще се установи, че Зола разглежда човешкия образ като единство на общото и индивидуалното, и то не в какво да е съотношение, а като диалектическо цяло. Провокира само заместването на понятието „личност“ в реалистичната концепция с понятието „индивидум“, изразяващо социалната и физиологическата характеристика на човека. Определя ли тази замяна взаимноизключване на двете страни в художествената концепция за героя и ако не е така, какъв е механизъмът на взаимодействие на двата структурни елемента. Изясняването на този въпрос е свързан непосредствено с другия — най-важния — за особеностите на типическия характер у Зола. Проучването на интересувания ни проблем ще се улесни със сравнителното му разглеждане у Балзак като класически представител на реализма.

Френските романисти от първата половина на XIX в. полагат традицията на реализма и създават класически образци в областта на типическото като конкретно историческа форма на обобщение. Но художественото усвояване на исторически създадите се връзки на индивида със социалната среда в реалистичното изкуство не се извършва еднопосочно, по установен модел. То зависи в най-голяма степен от своеобразното на индивидуалното художествено мислене, в резултат на което се постига спецификата на типическото обобщение, различна у отделните творци. Така главна особеност на типическите характери у Стендал и Балзак е единството на типичното и изключителното¹⁴, при това под външното сходство на творческия принцип се разкриват два противоположни подхода — Стендал акцентува върху изключителното, Балзак — върху типическото. Образите на Жюлиен Сорел и дядо Горио са показателни в това отношение. Но наличието на изключителния „елемент“ ни най-малко не намалява силата на реалистичното обобщение, напротив — увеличава я.

Образът на човека у Балзак като критически реалист възпроизвежда жизнената характерност като надмощие на обстоятелствата, но не по отношение на цялото им обществено съдържание, а като затворена в себе си и изолирана от другите социална среда върху самоценните характери.¹⁵ В резултат героите на Балзак

представят „частичния“ човек, тясносоциалния тип. Трактовката на характера в реалистичното изкуство се явява правдиво отражение на закономерния процес на отчуждаване на човека в реалния живот от обществото като цяло, от една страна, и унищожаване на личностната самоценност, от друга. В същото време изкуството се стреми да възстанови в сферата на художественото мислене целокупността на човешката жизнедеятелност, да превърне частичния човек в пълноценна личност. Именно в това е най-голямата трудност. „Ето защо — справедливо отбелязва Волков — са необходими особени исторически условия и е нужен „вълшебен“ художнически талант, за да се възпроизведе непосредствената социална връзка на индивида в нейното тяснокласово значение и по отношение на постъпателното развитие на цялото общество.“¹⁶

В творческата лаборатория на Балзак този процес се осъществява чрез пределно съгъстяване на духовния живот у героя по посока на една човешка страст. Мотивирана на социална основа, страстта губи своята изключителност и се разкрива като социална — резултат на конкретно историческата действителност. Така се раждат героите мономани на Балзак, съсредоточени в своята лична амбиция или чувство, монолитни, грандиозни човешки конструкции. Но в развитието на сюжета чрез страстта обществото „навлиза“ у героя и го разрушава. Гледната точка на страстта у Балзак представя човека двупланово — като величествен и жалък, като необикновено силен и безпомощен. „У Балзаковите персонажи поражда противоречието между силата на характера и пределната ограниченост на пораждащия я патос; но се оказва, че силата е неотделима от ограничеността и е обусловена от нея, интензивността на стремежите се развива за сметка на широтата им“¹⁷ — пише Бочаров. Следователно структурообразуващите компоненти на характера у Балзак влизат в особено взаимодействие, при което общото начало (обстоятелствата) детерминира разрастването на индивидуалното начало в противовес на прогресивното стесняване на общественото съдържание в човешкия образ. В резултат една единствена черта обема характера, лишава го от многостранната му изява и го превръща в „частичен“ характер. Това, което обединява героите на Балзак като типове и същевременно ги характеризира като оригинални и неповторими, е отчуждаването им от пълнокръвната обществена природа на човека под формата на една разяждаща ги отвътре страст. Социалната детерминираност като водещо начало в характера се явява в аспекта на изключителното. И това е главната особеност на типическото обобщение у Балзак.

Въвеждането на страстта у героя има важно функционално значение в художествения свят на писателя. Чрез нея се балансира въздействието на окръжаващата среда и се поддържа необходимото за конфликта равновесие на силите. Именно така се създа-

ва художествената илюзия за привидна независимост на характерите до кулминационния сюжетен момент, когато с взрив се разкрива пределната им детерминираност от обстоятелствата. Образът на дядо Горно вълпява по неоспорим начин тази закономерност. В противовес на окръжаващата го среда башиното му чувство се самонагнетява и самоекзалтира до предсмъртния миг, когато в трагическо самоосъзнаване героят разбира истината, която душевно го разрушава. Поразен в съкровено си чувство, единствен смисъл на живота му, героят Горно умира. С неподражаем талант Балзак разкрива психологията на „частичния“ човек, който е имал увереността, че живее пълноценно.

Литературни герои като дядо Горно, Феликс Гранде, Вотрен, графиня Босеан, Гобсек са отражение на закономерностите на епохата, пресъздадена в творчеството на Балзак. В този смисъл творческият принцип на тяхното създаване е резултат-отражение на конкретно историческия момент, характеризиращ се с установяване на капиталистическите отношения, когато енергията на частния индивид все още съпада с насоката на общественото развитие, т. е. когато човешката личност все още не напълно е подчинена на средата.

„Разликата в художественото творчество на отделните писатели и отделните произведения се заключава в това: в каква степен на обстоятелствата се удава да подчинят характера на себе си, а на характера — да отстои и разгърне своята самоценност“¹⁸ — отбелязва Волков.

Зола твори в края на XIX в., в епоха, коренно различна от времето на Балзак. Франция е напреднала капиталистическа държава с развиваща се монополистична промишленост, субсидирана от гигантски финансови организации. Процесът на концентрация на капиталите и производството, съпроводен с масово разорение на дребните собственици, напредва бързо. Ускорените промени в икономическия живот предизвикват дълбоки социални изменения. На частната инициатива се противопоставя социалната мощ на големите индустриални обединения, които ръководят всички сфери на материалния и духовния живот. Обикновеният човек губи социална опора във водовъртежа на новите явления, които стават все по-малко разбираеми за него и противодействието срещу които е белязано със знака на лудостта. Новите обществени отношения разкъсват връзките на индивида със съсловието, към което принадлежи, и го въвличат в стихийните движения на могъщи икономически обединения.

Реалистичното изкуство на XIX в., призвано да отрази обществената характерност на живота *от гледна точка на интересите на отделния човек*, продължава да изследва художествено в новите условия взаимовръзката „характер — обстоятелства“. В творчеството на Зола съвременният му етап социална характерност се възпроизвежда като *пълно подчинение на характера от обстоя-*

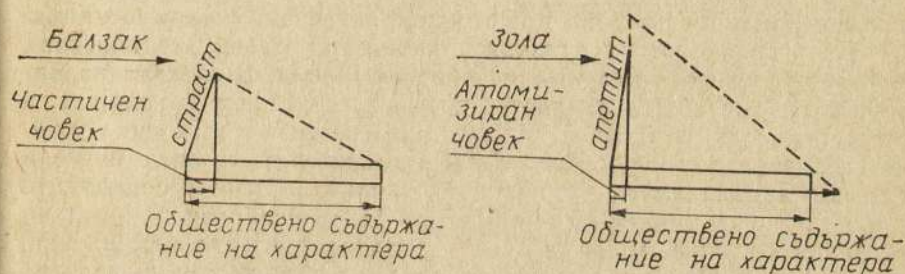
телствата. Какви структурни изменения в човешкия образ съдействуват за развитието на този процес?

Социалното съдържание на човешкия образ като негов основен структурообразуващ компонент се измерва със степента на обществена активност на персонажа. Но писателят „за разлика от своя велик предшественик изобразява такъв момент от развитието на буржоазните отношения, когато индивидуалната сила се оказва нищожна песъчинка в движението на колосалните икономически механизми“¹⁹. В единоборство в романите на Зола влизат не енергични равностойни по сила и мощ личности, а гигантски финансово-промишлени сдружения, които увличат в своя водовъртеж човека и го тласкат в различни посоки. „Днес той е издигнат на върха на земното щастие, утре го събарят от тази височина и тъпчат с крака като жалка сламчица и даже концентрирайки целия си ум, напругайки цялата си енергия, той не може да окаже на тази сила ни най-малко съпротивление“²⁰ — пише Пол Лафарг, характеризирайки социалните взаимоотношения в отразяваната от Зола епоха. На тази основа в художествената концепция на писателя индивидуалната активност на персонажа рязко съкращава своя диапазон и се свежда до охранителни цели, до стремежа да се оцелее, което затваря индивида в тесните рамки на социалното Аз и го изолира от общността на другите. В микросвета на човешкия образ тясносоциалните обстоятелства вече не се обвързват със съсловната среда, както е у Балзак, а възплъщават идеята за неустановеното социално положение на индивида, което поражда субективната му грижа да се спаси, да се задържи на повърхността на живота. Следователно у Зола процесът на стесняване пространството на вътрешните обстоятелства се задълбочава до предел, в който персонажът загубва съсловната си определеност и се атомизира. Или той повече не изразява идеята за принадлежността на човека към дадена социална група, а представя несигурното му социално положение. Вчера той е бил собственик, днес е работник, утре може да бъде изтласкан на улицата без средства и подслон. Изгубила постоянния си облик, социалната му физиономия се мени, а това лишава индивида от обществена стабилност и пределно ограничава стойностните му контакти с общността. Изведен на тази основа, характерът конципира пределно ограничено обществено съдържание, което рязко намалява възможностите му да се екстериоризира навън (в социални взаимоотношения). За сметка на това се наблюдава обратно движение — навътре, на социалния характер към самия себе си, което води до неговото саморазрушение. В образа на атомизирания герой общественото напрежение се стопява в субективната грижа и интерес на Аза към себе си, в резултат на което социалният феномен у човека започва да се руши, а това създава условия за развитие на вродените му свойства. В този смисъл литературният герой отразява процеса на разпадане на личностната

характеристика на човека, на духовно отчуждаване от обществена му природа.

Дотук проследихме подготвителния период на модела, по който Зола гради своите персонажи. В такъв чист, лабораторен вид те не съществуват в творчеството му. Целта беше да се разкрият съдържанието и обемът на вътрешнохарактеровите обстоятелства и чрез тях да се обясни отварянето на характера за навлизане на природните качества в него.

Човешкият образ у Зола възплъщава усилията на писателя по художествен път да възстанови обществената природа и пълнота на отчуждените герои. Писателят от началото на века Балзак, създаващ типа на „частичния“ индивид, компенсира неговата социална непълнота чрез страстта, която го уравновесява с външните обстоятелства. Но художникът от края на века Зола, претворяващ типа на атомизирания човек, успява да възстанови обществената му природа чрез сила, много по-голяма по мащаб и различна по качество от страстта у Балзак. Зола определя тази сила като „апетит“, за да подчертае пределния ѝ интензитет, от една страна, и социално-физиологическата ѝ основа, от друга. Съучастието на физиологическия елемент определя степента на интензитет и конкретния образ на социалната сила (заместваща многостранното обществено съдържание на характера), като аргументира нейната неограниченост. Графически това обяснение може да се изрази по следния начин:



Стеснената обществена основа на характера у Балзак предизвиква страстта, пределно ограничената обществена основа у Зола поражда апетита. Но ако Балзак, мотивирайки страстта от социално-нравствени позиции, поддържа чрез нея равновесието на героите спрямо средата, Зола, като обосновава апетита от социална и физиологическа гледна точка, нарушава баланса между характера и външните обстоятелства. Апетитите не само компенсират загубеното обществено съдържание на характера, но прескачат и извън неговите граници. Неограничената мощ на стремежите-апетити влизат в конфликт със социалните възможности на героя за тяхното задоволяване. И тъкмо защото се стреми да ги

удовлетвори на всяка цена, което е непостижимо в нормални условия, той започва да се отчуждава от социалната си природа, обективно уравнивяваща го с обстоятелствата. В резултат героят се превръща в безусловна жертва на тясносоциалната среда, в средство за задоволяване на неутолимите апетити. Като утвърждава законното място на художника сред другите реалисти на XIX в., Волков пояснява: „В общата система на критическия реализъм натуралистическата тенденция означава пределна форма на поглъщане на характера от тясносоциалните обстоятелства.“²¹

Художественият характер у Зола е типически, защото тълкува човека като социално-нравствен резултат на конкретно исторически отношения. Ако в началото на буржоазното развитие заедно с оптимизма Балзак споделя и безпокойството си от принудителното обществено ограничаване на личността, като възпроизвежда типа на социално отчуждаващия се човек, Зола в условията на монополистичния капитализъм с тревога констатира задълбочаването на този процес и от позицията на гражданин-художник пресъздава типа на отчуждаващия се от социалната си природа индивид. У героите на Балзак отчуждението се изразява в стремежа към натрупване и се въплъщава в страстта, у Зола отчуждението се разкрива чрез жаждата за удоволствия и се хипостазира в апетита. Съсредоточен в страстта, човекът в творчеството на Балзак е целеустремен, витален, здраво стъпил на краката си, подчинен на извънмерните си желания за наслаждение, човекът в романите на Зола е неспокоен, неуверен, уморен и жалък.

За изграждане на типичните характери Балзак се позовава на прототипове с изключителна енергия и мощ. В епохата на Зола, когато човешката личност е принижена, смалена и унижена, е невъзможно да се открият прототипове с индивидуална сила и целеустременост в обществото. Затова писателят насочва погледа си към лумпенизираната прослойка, която е извън социалните граници и е относително независима. За да изобрази борбата на отделния индивид, у когото се е запазила известна инициатива, според Пол Лафарг творецът трябва да се обърне към средата на мошеници и бандити.²² У Зола основните герои — потомците на рода Ругон-Макарови, принадлежат към декласираната част на обществото. Само извън неговите очертания те могат да наберат скорост и енергия, чрез които да го атакуват, следвайки неудържимите си апетити. От друга страна, подобен тип хора с разрушена социална конституция са най-благодатен обект за изграждане на образния модел на човека, включващ съчастието на природните и наследствени качества на индивида и отразяващ процеса на отчуждаване от социалната му природа.

Спецификата на художествения тип у автора на „Ругон-Макарови“ предизвиква изменение и в структурата на повествованието. Сюжетът се организира на две нива — собствено сюжет-

но, обвързано със съдбата на героите, и „театрално“ — представящо събития, режисирани от персонажите.

Пресъздавайки герои с пределна социална недостатъчност, писателят Зола се стреми да възстанови обществената им пълноценност, като им внуши енергия и активност. Но тъй като тези качества са неприсъщи на този тип герои, те могат да се приложат само когато се устрои една изкуствена действителност. С това се обяснява присъствието на романови епизоди, включващи описанието на театрални представления (р. „Нана“ и „Плячката“) или разиграването на спектакли от самите герои, както е в романа „Карриерата на Ругоните“ и романа „Вертеп“.

В художественото наследство на Зола не всички герои са изградени по подобен модел. В съзвучие с високохуманния си естетически идеал писателят пресъздава и положителни човешки образи, но ги надарява с извънсоциални черти, като за целта ползува творчески принципи на предходни художествено-естетически системи.

Една друга група персонажи, особено привлича Зола експериментатора. Това са герои, които се стремят да надмогнат обстоятелствата, да съхранят самоличността си, прилагат воля, но въпреки всичко не успяват. На качествено ново равнище художникът ще реши този проблем в романа „Жерминал“ (1885), където обстоятелствата се представят като преодолими в перспектива от колектива, от работническата класа.

Системата от характери, включваща трите групи герои в техните взаимоотношения, уплътнява сюжета и внушава художествената свръхзадача на произведенията — отричане на обществената действителност, принципно враждебна на човека.

Първият от цикъла романи — „Карриерата на Ругоните“, въвежда основните типове герои, които по-късно поотделно или заедно ще се явяват в различни произведения.

Именно по тази причина изследването се спира на „Карриерата на Ругоните“.

Системата от характери в романа възпроизвежда социалните противоречия, създали условия за успешния преврат на Луи Наполеон през 1851 г. във Франция. С това политическо събитие, задълбочено анализирано от Маркс в едно от най-важните произведения на марксизма — „Осемнадесети брюмер на Луи Наполеон“, се завършва процесът на буржоазната контрареволуция и се установява военна диктатура, която изостря обществените конфликти до краен предел и закономерно довежда Франция до национална катастрофа през 1870 г. Маркс определя този период като „комедиен“ стадий във френската политическа история. А самият Бонапарт характеризира като „шеф на лумпенпролетариата“, като „рафиниран разгулник“, който „гледа на историческия живот на народите и на драмите, които се разиграват сред тях, като на комедия в най-пошлия смисъл на думата, като на маскарад, къде-

то блестящите костюми, думи и пози служат само за маска на най-дребно мошеничество“.²³

Зола локализира сюжетното действие в провинцията, за да внуши нравствено-политическия „провинциализъм“ на събитието, фарсовата му същност, псевдозначимостта му за общественото развитие. От друга страна, с метафоричния епитет „провинциален“ се определя инертността на социално-политическата атмосфера във Франция, обусловила победата на Наполеон III. Приложен към героите като езиково изразно средство за нравствена характеристика, понятието „провинциален“ характеризира духовната мяра на героите, осъществили преврата в художествената действителност на романа.

Характерите на Пиер и Фелисите Ругон, главните действащи лица от групата на превратаджиите, се разкриват в сюжетните моменти, свързани с приобщаването им към идеята за преврата и нейното реализиране в малкия провансалски град Пласан. Предисторията на героите проследява произхода и разорението на дребни търговци до лумпенизирането им. Социалното положение на лумпенбуржоа става основополагащ елемент на характерите, които в хода на сюжетното действие разкриват типичните черти на лумпенизираната прослойка в неутолимия стремеж към наслаждения — определящи според Зола социалното съдържание на епохата на Втората империя.

Художественият интерес на писателя към обществена група от най-ниския социален слой произтича и от реалното политическо положение във Франция в навечерието на събитията, което създава условия за използването на декласираните обществени кръгове за обсебване на властта. От друга страна, нравствените критерии на лумпенизираната част от буржоазията в художествените разбирания на автора диктуват морално-етичния статут на обществото от това време.

Образите на Пиер и Фелисите Ругон и на Антоан Макар обобщават особеностите на тези „посредствени и гротескови“, „реално действащи лица“ по определението на Маркс, на които обстоятелствата приписват „ролята на герои“.²⁴

Типичният характер на Пиер Ругон се тълкува в романа посредством социалните обстоятелства и наследствените качества на героя. Подробно е представен неговият произход — син на дребната собственичка Аделаид Фук, наследствено страдаща от нервно разстройство, и селянина Ругон. Пиер носи природно в себе си мързела и жаждата за наслаждения (чрез майка си) и лукава и хитра амбиция (чрез баща си). Въведени като наследствени предразположения на характера, тези качества се превръщат в основни черти на образа на героя под въздействието на обществените условия, които ги „цивилизоват“ и транспонират в актуален за епохата план. Тясно субективните, но социално опасни цели на героя Ругон отразяват жалката посред-

ственост на конкретно историческата действителност — да забогатее изведнъж, да властвува над съгражданите си, да се обгради с буржоазен разкош — това е веруюто на бившия търговец.

В същите параметри е конструиран и образът на съпругата Фелисите. Развитието на наследствените свойства: хитрост, високомерие, коварство (свързани с предполагаемия ѝ произход от извънбрачната връзка на майка ѝ — търговка, с благородник от околността), се стимулират активно от общия егоистичен стремеж на окръжаващата я среда.

С определящи художествени функции се въвеждат конкретно историческите условия и в образа на Антоан Макар, брат на Ругон по майка и син на Аделаид от любовната ѝ връзка с контрабандиста Макар. Наследствената предразположеност към скитничество, алкохолизъм и леност намират добра почва за развитие в общата атмосфера на ненаситна алчност и жажда за наслади. В романа се проследява процесът на „очовчаване“ на природните инстинкти, на социалната им модификация. У героя Антоан те се развиват под формата на подлост и лицемерие, безнадежден мързел, суетност и неукротим стремеж към охолен живот. Постоянната мечта на героя-луппен е „да измисли начин да живее добре, без да работи“. Изведени като основни черти в образа на Антоан Макар, социално-физиологическите качества детерминират цялостното романно поведение на героя: женитбата му за трудолюбивата работничка Фин, експлоатацията на собствените деца, на чийто гръб прекарва празния си бохемски живот, спекулацията с републикански идеи в пласанските кафенета и коварното предателство спрямо републиканците в момента на преврата.

Социалните обстоятелства и наследствените качества не се изключват взаимно в образите на тримата герои, а осъществяват взаимодействие с определящо значение на обстоятелствата. Съветският изследвач Новиков с право твърди, че в „епопеята на Зола детерминиращ се оказва социалният принцип, а физиологическият аналог се приспособява към него“²⁵.

Образът на атомизирания човек, владен в стремежите си, се разкрива многопосочно в творбата на Зола, но един от аспектите е особено показателен — изчезването на човешката възраст у персонажите.

Независимо че са навлезли в старческия възрастов период, героите Пиер, Фелисите, Антоан са обхванати с юношески порив от ненаситни желания, които не намаляват, а се увеличават с годините. В романното им поведение авторът съзнателно игнорира изискванията на възрастта, за да подчертае интензитета на амбициите, спрямо които персонажите са подвластни. Естествената същност на човека се разглежда от писателя в съзвучие с обществената му природа. Затова отчуждаването от нея се съпровожда с дълбоки смущения в биологическото развитие на индивида. В случая — под формата на замразяване на възрастта.

В този смисъл твърдението на Ги Робер, че повечето от героите на „Ругон-Макарови“, между които и Пиер и Фелисите, са лишени от „непринудено движение“ — „животът не е маркирал тяхното лице, не се забелязва годините да са въздействували върху старото семейство Ругон“²⁶, може да бъде оспорено, тъй като не се съобразява с художествената логика на техните характери, а се опира върху изискването за жизнеспособност.

Друга насока, в която се реализират типическите характери на Зола, е отчуждението в семейния кръг. Действащите лица в романа са освободени дори от привидни отношения на семейна и синовна привързаност. Надхитряването и извличането на тясно-субективна полза определят принципа на тези отношения. Всеки един от героите счита, че е длъжен да измами другите, и за да го постигне, включва цялата си изобретателност. Още в самото начало на повествованието героят Пиер с осъдително коварство и лицемерие успява да се сдобие с майчиното си наследство за сметка на останалите членове на семейството, включително и на майка си. Неизменната цел на Фелисите е да надхитри съпруга си, за да властвува над него, амбицията на Ругон спрямо нея е същата и двамата съпрузи се преследват взаимно. С удоволствие издевателствуват един над друг, за да тържествуват при евентуален успех. В кризисен момент по време на събитията Фелисите узнава тайно за победата на преврата в Париж, скрива съзнателно от Пиер и едва не предизвиква смъртта му от страх. Следвайки съветите на сина си Йожен в Париж, родителите крият от другия си син Аристид истината за хода на политическите събития и го принуждават да подслушва зад вратите, за да се ориентира и избере целесъобразно поведение, което би му гарантирало най-активно участие в подялбата на „плячката“.

Съвсем встрани от политическите игри на родителите и братята си и апетитите им за богатство, власт и удоволствия живее третият син — лекарят Паскал, напълно откъснат от близките в своите научни занимания на медик. Неразбиращ стремежите на роднините си, той ги наблюдава и оценява странично като обекти на медицински експеримент. Те на свой ред гледат на лекаря Паскал като на чужд човек и го ненавиждат затова, че не прилича на тях.

Разкъсването на семейните връзки в романа е доведено до крайност и пълна изолация на индивидите в семейния кръг. По забележителен художествен начин Зола внушава, че социално отчужденият човек се отчуждава безусловно и от естествените хуманни чувства.

Образът на доктор Паскал, у когото наследствените качества на Ругоните не намират проява, е доказателство за овладяването на природните инстинкти от волята и подчертават водещата роля на съзнателното начало у човека в произведенията на Зола.

Победата на разума над наследствеността се разкрива и сим-

волично според Мишел Бютор в романа „Доктор Паскал“. Френският критик се позовава на метафоричната многозначителност на художествения детайл — лулата на Антоан Макар и зелената ръкавица на Фелисите, свидетелстваща за съчастието на съпругата Ругон в несъзнателното самоунищожение на алкохолика Макар в епизода с изгарянето му.²⁷

Преследването на амбициите поражда и движи сюжетния ход на по-голямата част от повествованието. Естетическата функция на егоистичните стремежи поради специфичната им природа обаче не се изчерпва на нивото на сюжетен двигател.

Изобразяването на герои, отчуждаващи се от социалната си природа, налага и промени в сюжетната структура на романа. Сюжетът се разгръща под формата на събитийн разказ и на „театър“ в разказа. Устройването на сцени, режисирането на поведение, разиграването на спектакли, присъщо за романната действителност на „Карриерата на Ругоните“, е органически необходимо за персонажите, тъй като единствено в тези изкуствено създадени ситуации те разгръщат възможностите на отчуждената си в нормални условия обществена природа. Или изказано с образна мисъл — за герои „псевдочовеци“ е необходима псевдосреда.

Движени от амбицията да преуспеят веднага, съпрузите Ругон, разочаровани от синовете си, неоправдали „вложения“ в тях „капитал“, съчиняват непрекъснато във въображението си различни ситуации, които неочаквано и без риск им донасят необикновени печалби — Фелисите си представя, че печели състояние от лотария, а Пиер, че сключва изгодни сделки. По-късно, стимулирани от маркиз дьо Карнаван, бившите търговци се трансформират в политиканстващи празнодумци, като превръщат гостната си в политически салон, център на консервативни настроения. Именно в този салон, обединил „ядро от консерватори“ — легитимисти, орлеанисти и хора, политически неориентирани, но еднакво уплашени от демократическото правителство, съпрузите Ругон всяка вечер режисират своеобразни политически спектакли, за да си осигурят авторитет на политически „лидери“ в една бъдеща социално-политическа криза и в съответствие с това получават най-голям дял при разпределение на „плячката“. Отначало обект на консерваторските празнодумства е републиката, върху която сипят своята ненавист от монархически позиции, а по-късно под диктовката на сина Йожен Ругон, намиращ се в непосредствена близост до събитията в Париж, съпрузите демагогски променят темата, като я насочват към заслугите на бъдещия превратаджия Луи Наполеон.

Но „артистичните“ им способности се изявяват в апогея си по време на осъществяването на преврата, когато Ругонови след предварително обмисляне на два пъти разиграват трагикомичен фарс. Зола посвещава цяла глава на тези събития, обемащи само три дни, като описва подробно всеки момент.

Епизодите са от особена важност от гледна точка на общия художествен замисъл на творбата. В собствено естетически аспект сцените представят кулминацията на романовото действие, а от идейно-оценъчен — позорния начин, чрез който Наполеон III се домогва до едноличната власт.

В началото на събитията, когато в града навлиза въстаническата републиканска колона, героят Пиер Ругон се укрива, за да излезе на сцената, след като въстаниците са продължили пътя си към окръжния център, отвеждайки като заложници кмета на града и акцизния. Ориентирайки се бързо в ситуацията, Ругон организира група консерватори, които под негово ръководство се насочват към празната община, за да я „превземат“.

Политическата комедия, режисирана от Ругонови, се развива като класическо драматургично действие с експозиция, кулминация и развързка. Вторият момент на нарастващото „драматично напрежение“ е демагогският ход, чрез който псевдоспасителят на града от републиканците, Ругон, узаконява властта си на временно управляващ, като предизвиква посещение на делегация, която с благодарност и почитание го умолява да заеме длъжността. Кулминация на комедията, разигравана от героя, е позорният фарс с повторното превземане на кметството по предварителна, заплатена с 1000 франка уговорка с лъжерепубликанеца Макар. Това финално събитие, окончателно утвърждаващо заслугите на семейство Ругон пред новия режим, тъй като е съпроводено с проливане на кръв, костува живота на четирима честни работници-републиканци, коварно увлечени от Макар в предварително подготвената клопка. „Ето как този клоун, този коремест буржоа, мекушав и бледен, за една нощ стана страшен господин, комуто никой не се осмели да се присмива повече.“²⁸

Режисираният политически фарс, съотнесен към образите на Фелисите, Ругон и Антоан, изпълнява функцията на художествен способ, чрез който се създават условия посредством една вторично въведена художествена действителност за социално поведение на персонажите, т. е. за възстановяване на социалната им пълнота като личности. Но „театралната“ гледна точка провокира истинността на ситуацията и разкрива илюзорността на обществена активност. Наоми Стор правилно отбелязва, че за буржоата в „Кариерата на Ругоните“ „революцията е спектакъл“²⁹.

Системата на персонажите в романа обединява различни по художествена организация герои. Това създава изненадващо впечатление, като се има пред вид последователното и упорито отстояване на естетическата теория за социалния и физиологичния човек от самия Зола. Присъствието на персонажи, изградени посредством други, различни от проповядваните творчески принципи, убедително доказва, че основополагащо в изкуството на писателя е не субективното начало, а обективната логика на отразяваните жизнени факти.

В „Карриерата на Ругоните“ Зола навлиза аналитично в сложната обществено-политическа обстановка, мотивирала успеха на един анахроничен държавен преврат, и търпеливо раздипля социалните пластове и противоречия, за да открие и изведе на повърхността реалните причини за победата на Наполеон III.

В художествената интерпретация на писателя именно политическата реалност и липса на правилна организация у съюзените работници и селяни, защитаващи републиката, при общата пасивност и инертност на останалите обществени прослойки осигуряват почти без съпротива престола на последния Бонапарт. Едно сравнение с научното тълкуване на събитията в гениалното произведение на Марк „Осемнадесети Брюмер на Луи Наполеон“ потвърждава рядката художествена прозорливост на романиста. Марк определя като основна причина класовата борба в този период, характеризираща се с настъпление на контрареволуционните сили при общия революционен отлив на пролетариата след Френското въстание през 1848 г. и пасивното предателно поведение на дребната буржоазия.³⁰

Зола пресъздава социално-политическото неравновесие на силите по време на преврата и отсъствието на реални възможности в историческия момент за победа на демократическите слоеве, като извежда в състояние на конфликт два различни по художествено съдържание социални микрокосмоса, противопоставени в плана на прагматичното и романтичното отношение към събитията. Стълкновението на двете противоположни жизнени позиции предопределя безусловното преимущество на реалистичната пред романтично-идиличната.

Така художественият конфликт, социален по своята същност, се освобождава от напрежение, развива се като „псевдоконфликт“, по силата на което се дегеронизира победата на Луи Наполеон от идейни позиции. В художествен план отсъствието на потенциални възможности за разгръщането на сериозно социално стълкновение насочва писателския интерес към анализиране на причините за обществено-политическата жизнеспособност на единия и непригодността на другия социален микрокосмос.

За изграждане на образите на републиканците и техните съмишленици се използват принципи на предходни художествени системи — просветителски и романтични, но творчески преосмислени от автора във връзка с особеностите на естетическата му концепция за човека и художествената функция на персонажите в съдържателно-смысловото изграждане на романа.

Два образа особено привличат вниманието — на работника-занаятчия Силвер и неговата приятелка Миет.

Немалко страници в творбата са посветени на романтично-идиличната любов на двамата герои, пресъздадена с лирическо вдъхновение и искрящо човеколюбие. Чрез любовното изживяване Зола обвързва героите в свободни, независими от социално-

то обкръжение взаимоотношения, които въвеждат в повествованието една нова, романтична по художественото си съдържание действителност.

В плана на естествените родово-човешки отношения на Силвер и Миет се разкриват и взаимоотношенията на героите-республиканци. Идиличният микросвят, който те представят, се извежда в контраст с грубо прагматичния микросвят на социалните интереси, за да се внуши идеята за несъвместимост, за луфт, празнота, която не може да бъде запълнена. В романа двата микросвета (на работниците и селяните) и буржоата остават изолирани един от друг. Техните връзки се обединяват само от художественото пространство и време. В „Карриерата на Ругоните“ республиканецът Силвер общува със своите роднини, политическите демагози Ругонови и Макар, без това да окаже влияние върху разбиранията и поведението нито на едната от двете страни.

Колкото и парадоксално да изглежда, по същия начин се развиват и любовните взаимоотношения между Миет и Силвер. Чувството до края на романа не се осъществява пълноценно. Влюбените остават в сферата на платоническото изживяване. Създава се впечатление за взаимно неразбиране в любовния копнеж у партньорите. Те се стремят неосъзнато към различни реализации на любовта, затова никога не успяват да съединят любовния си устрем и удовлетворят чувството в неговата пълнота. Оттук и миньорната тоналност, в която е озвучена любовната идилгия. Причината произтича от различния тип душевна организация у двамата герои, представящи в творбата естествения човек (Миет) и романтичния революционер-мечтател (Силвер).

Въведени в сюжетно действие с ярко изразена обществено-политическа насоченост, образите на Миет и Силвер се изпълват със социално съдържание. „Довернето към неизкривената природа на човека е продиктувало на художника страниците, посветени на Силвер и Миет, образите на които Зола съединява с високи социални идеи“,³¹ пише известната съветска изследвачка на творчеството на писателя Кучборская, но не обяснява с каква функция от гледна точка на общия романов замисъл са въведени героите. На изследвачката не прави впечатление също, че двата образа са създадени на основата на различни творчески принципи и че колкото и да са близки по психологическа нагласа Силвер и Миет, между тях лежи разстояние, равно на едно пълноценно изживяване на най-човешкото чувство.

Независимо, че са изградени с нереалистичен подход, ситуирани в контекста на една пределно социална среда, образите на Миет и Силвер изпълняват важна художествена функция в романа. Те представят онази част от республиканците, чиито романтично-идилчни разбираня за обществено-политическия живот мотивират една от причините за неуспеха на демократичните сили в борбата срещу реакцията.

Общото, което свързва двамата герои, е съдбата им на сираци или на хора извън обществото. И двамата изживяват самотно детство, което ги отчуждава от обкръжаващата среда. Но развитието им на романини герои, обусловено от социалния произход, е различно и ги отдалечава принципно един от друг. Миет е дъщеря на каторжник-браконьер, израсла на село в близост с горите на Сей, а Силвер — син на работническото семейство Муре. Това определя и по-нататъшната им съдба — Миет изкарва прехраната си като ратайкиня в Чифлика Жа-Мефрен, Силвер — като работник-занаятчия в дърводелска работилница. В хода на повествованието се разкриват нравствените черти на героите, обусловени от логиката на различните им характери.

Образът на Миет претворява характерните особености на природния човек и е създаден на основата на просветителските художествени принципи, чрез които „човешкият характер се възпроизвежда като всеобщ родов, зададен в своята истинска същност от естествената природа...“³²

Тази главна особеност на персонажа отбелязва и Оливие Гот: „Миет се явява по-свободна и по-естествена от Силвер (в нея се вижда един по-висок пример, по-голяма близост до природата...). Въплъщение на естествената жена, неизкривена от условните закони...“³³

Зола създава образа на Миет, като включва и принципа на физическата природа на човека. По този начин изгражда модел на характер, в който се съединяват просветителските идеи за нравствените родово-човешки качества и натуралистическите възгледи за биологическата конституция на индивида. За писателя тези две страни — духовната и физическата, са неотделими една от друга и тъкмо в своето единство въплъщават пълнотата и целостта на човешката личност.

Според художника човешката природа е принципно разумна, затова следването на законите ѝ се издига в морално положение, което обогатява нравствения спектър на просветителския идеал за естествения човек. Нещо повече, природното здраве се възприема от писателя като необходимо условие за хармонично духовно развитие на индивида, затова се въвежда като основен елемент в изграждането на модела за „човешка норма“ в образа на Миет. А проблема за биологическото здраве от своя страна Зола свързва с идеята за жизнената среда и го разрешава в случая с извънсоциалното съществуване на героинята. Така писателят приземява и обективира по своему абстрактната просветителска идея за качества, изначално зададени у човека и функциониращи независимо от обстоятелствата. Следователно, определяйки героинята Миет като естествен човек, влагаме разбирането на Зола за издигнатия в нравствен императив възглед за разумната човешка природа.

Възниква въпросът: кое дава основание на Зола да избра-

зява естествения човек, незасегнат от социалната динамика на времето, и то в такава напрегната епоха като втората половина на XIX в.? Писателят има художествено право и не изменя на реалистичната си позиция. С просветителски изобразителни принципи авторът пресъздава реално съществуващи социални отношения, характеризиращи живота на селската маса в този конкретно исторически период. В „Осемнадесети брюмер на Луи Наполеон“ Маркс сочи, че „най-многобройната класа на френското общество“ в средата на века са „селяните с парцели“, чието икономическо положение ги поставя във взаимовръзки, характерни за затвореното натурално стопанство. „Всяко отделно селско семейство почти само се задоволява, произвежда непосредствено по-голямата част от това, което консумира, и така си набавя своите средства за живот повече чрез обмяна с природата, отколкото чрез сношения с обществото.“³⁴

Героинята Миет живее и работи в чифлика Жа-Мафрен, където вуйчо ѝ е главен надзирател на чифликчийските земи. Патриархалните отношения в семейството и пълната изолация от външния свят се внушават чрез високия и дебел зид, ограждащ Жа-Мафрен. Смотата и отчуждението на момичето допълнително се обуславят от презрителното отношение спрямо нея на социално равните ѝ съграждани. Поводът се свързва със съдбата на баща ѝ — известният браконьер Шентегрей е убил жандарм по време на забранен лов и е осъден на каторга. Зола мотивира взаимоотношенията в кръга на Миет от универсални човешки позиции. Бедните пласански граждани не се интересуват, че убият е жандарм (техен социален враг), те не могат да простят на Миет, че баща ѝ е убил човек. В хода на повествованието се изяснява, че Шентегрей е стрелял при самоотбрана, но този факт е неизвестен на пласанци и едва по-късно, когато се явява свидетел и потвърждава истината, поведението към Миет коренно се променя.

Природният характер на героинята намира своя първоизточник още в ранното ѝ детство, в непосредствената близост с горите в долината на Сей.

Естествената човешка природа като художествена доминанта в образа на Миет обуславя съдържателната същност на характера ѝ и мотивира несоциалното поведение на героинята в развитието на сюжета.

Чувството към Силвер се поражда в резултат на топлата загриженост на младия момък, произтича от готовността му да я брани и защитава, екзалтира се от естествената човешка потребност за обич. В любовната връзка, водена от природния инстинкт, тя неосъзнато се стреми да изживее пълно чувството и в буйния си порив увлича Силвер, но той не я разбира и винаги остава чужд на любовния ѝ устрем. Любовните копнежи у двамата гравитират едни към други, докосват се, но никога не се

срещат. Душевното разногласие между героите се разкрива чрез образа на кладенеца, разделен от междинния зид с черна рязка на два широки полукръга. Отразените в тях огледални образи на влюбените не се съединяват, макар и да се разполагат в едно и също пространство.

Непълноценното за героинята изживяване на чувството се внушава и чрез принудителното прекъсване на любовните срещи. Настоятелно повикване на ратайкинята Миет, забавила се на кладенеца, в началото, после ненадейната поява на леля Дид разрушават мигновено зараждащата се близост, по-късно приближаването на въстаническата колона отнема спокойствието на любовната идилия, а в края на романа смъртта изпреварва сватбата на Миет и Силвер.

С финалния художествен акцент — отворените очи на мъртвата девойка, вперени в небето, се внушава с необикновена емоционална сила сподаденият укор към любимия и неизразимата мъка на естествения човек по неосъществената любов.

Природно вложените у героинята извечни възгледи за свобода и човешко щастие стават източник на постоянни духовни качества за характера, които го ръководят и в реализирането му на социално равнище. Девойката Миет установява контакти с окръжаващата я среда на нивото на извънсоциални, на родово-човешки отношения. За нравственото ѝ съзнание е недопустимо твърдението, че бащата Шантегрей не е имал законно право да стреля срещу жандарма, тъй като е нарушил обществени норми. Според нея единствена власт има човешкото основание да се отбраняваш, когато те нападат, и да убиеш, когато някой дръзне да ограби свободата ти.

Естествените разбирания на героинята не се съобразяват с общоприетите условности, а регламентират вечните етични норми в социално-нравствен кодекс. Миет често краде плодове от градините и това е в пълно съзвучие с нравствената ѝ съвест.

Миет не изпитва свян и при нощното къпане със Силвер във водите на Виорн. В тези моменти нейната душа празнува единението с природата, всичко останало губи значение. Активното природно начало в характера обезсилва условните човешки връзки и разчиства пътищата за съкровен диалог на човека с природата.

Присъединяването на девойката с въстаниците се разкрива също в плана на естествения ѝ характер. Поривът се обвързва с чувството на благодарност, когато един от въстаниците реабилитира честта на баща ѝ пред работническата група от Пласан. Дълбоко развълнувана от състраданието на въстаниците към нещастното ѝ, въодушевената Миет грабва знамето и го понася пред колоната.

Но девойката не е единственият герой в романа, поел пътя на въстаналите случайно или по лични причини. В колективния

образ на защитниците на републиката се откроява голям брой подобни персонажи, предимно селяни. Ярък пример в това отношение е селянинът от Пужол, когото разстрелват по силата на факта, че е вързан заедно със Силвер. Героят се е включил в похода, увлечен от другарите си, без да разбира целта им и без да проумява, че го убиват заради това. Следователно образът на Мнет е събирателен и има определен социален контекст — обобщава чертите на най-бедната част от селската маса, дълбоко затънала в мизерията на една анахронична форма на собственост и неизлечимо страдаща от социална слепота.

А тъкмо на героите, представящи тази обществена прослойка, се възлагат важни художествени функции в романа — да защитят в общия блок на демократичните сили идеите на революцията.

За да разкрие социалното отчуждение на многобройната част от селската класа, закрепостена към една остаряла икономическа форма на собственост (парцелирането на земята), Зола използва творчески принципи, характерни за нереалистичните художествени системи. Универсалният просветителски подход се оказва в най-голяма степен функционален за художественото усвояване на анахроничните патриархални отношения във френското село от средата на XIX в.

Образът на младия работник-занаятчия Силвер обобщава чертите на типа революционери-романтици в провинцията, в чието съзнание бъдещето се свързва с идилични представи за едно справедливо устроено общество, а пътят към него — с лесна и бърза победа.

Зола, прилагайки принципите на предходна литературна епоха при изграждане на образа на младия революционер-идеалист, отново се стреми да внесе нови положения, свързани със собствената му реалистично-натуралистична концепция за човека. Ако писателите-романтици свързват високите нравствени качества на изключителните си герои със самоценната им духовна природа, художникът Зола подчертава ролята на наследствения елемент в романтическия характер. Авторът посочва, че у героя нервните смущения на баба му са се превърнали в „хроническа възторженост, в стремеж към грандиозното и непостижимото“. Отново се срещаме с творческото усърдие на Зола да обективира художествените явления, да ги освобождава от абстрактните измерения на изключителното.

Но художникът обвързва природнодетерминирани наклонности на Силвер само с функцията на начален стимул за извеждане на персонажа в романтическа орбита, след което те отстъпват на заден план. Романтическата душевност в много по-голяма степен се мотивира от привлечения типично романтически модел на противопоставяне на героя и заобикалящата го среда в ранната му възраст — самотното детство и самотното съществуване

в компанията на мълчаливата леля Дид. Независимо че романтичното начало играе главна роля и определя развитието на героя, за разлика от класическата романтическа концепция индивидуалният характер не се представя като „абсолютно самоценен и вътрешно независим от окръжаващите го жизнени обстоятелства“³⁵. Социалните блянове на Силвер имат своята опора в прочетените книги и контактите му с републиканци. Интензитетът на социалната среда, сред която е локализиран героят, руши границите на затворения му характер и внушава определено социално съдържание на мечтите и илюзиите му.

Романтичната мечтателност, изведена като художествена доминанта в структурата на образа, насочва характеровата изява предимно в областта на „идеалните“ отношения. И любовното чувство, и социалният идеал, и участието в похода на републиканците героят изживява принципно духовно. „Необходимо е възвишената му вяра в идеалите на републиката да се въплъти в действие, но за Силвер е по-трудно от всичко да направи именно тази стъпка — от отвлечените сфери в сферата на конкретно действие“³⁶, справедливо отбелязва Кучборская.

Героят се стреми към две цели в своя кратък живот и двете еднакво непостижими за неговите „идеални“ възможности — любовта към Миет и републиката. И в единия, и в другия случай емоционалната екзалтация се самонагнетява до краен предел, но не може да се реализира навън. Принципно затворената структура на характера възпрепятствува проникването на външни влияния и мотивира неговата статичност. Миет се стреми да вдъхне на любимия частица от жизнеността на чувството, което изпитва, но не успява. С вещ психологизъм Зола анализира изживяването на Силвер и разкрива съзерцателната му природа. Чувството възниква като състрадание към нещастното беззащитно момиче. Миет е на 14 години, все още в детска възраст, — полудете, полужена, в съзвучие с романтичния интерес към първичното, към емоционално детското начало у жената. В хода на развитието си любовта приема все повече романтически измерения — съчувствието градира в приятелство, „приятелството в радост и смисъл на живота“. Но изживяването не се обвързва никога със самоценността на жената Миет, а остава на нивото на нежната сърдечна близост и другарство.

Романтичната трактовка на любовта се свързва закономерно с темата за смъртта в романа. Тя се появява още в самото начало на повествованието с живописното описание на старото гробище Сен-Митр, но се уплътнява художествено чрез любовта на героите, които превръщат гробището в декор на любовната си идилгия и установяват почти мистичен контакт с мъртвите. Пределното напрежение на чувството и невъзможността му да се удовлетвори се внушава чрез тайнствения шепот на мъртвите, приканващи влюбените към сватба.

Но в края на романа душевното разногласие между Миет и Силвер се разкрива и във връзка с разбирането за смъртта като възможност за реализация на любовта — Миет умира на площада с поглед, отправен към живота, а Силвер рухва по очи върху надгробния камък, с полуизтрит надпис, съвпадащ с рождено-то име на Миет — Мария. Темите за смъртта и любовта, съотнесени към образа на героя-мечтател, получават изцяло романтическо звучене.

При своите наблюдения върху романа френският изследвач Оливие Гот установява епизоди, в които се компенсира по символичен път неизживяната любов. „Това не пречи на Зола да измисли известно число сцени без явна връзка, в противен случай — да преведе желанията на Силвер и да им придаде едно символично удовлетворение.“³⁷ Критикът набелязва три сцени, които определя като символични реализации на любовта. „Така в тези три епизода Зола измисля несъзнателно чувствения съюз на своите герои, който съзнателно им отказва.“³⁸ А малко преди това заключава: „Метафорично Силвер се люби с Миет и тяхната двойка повтаря едно поколение по-късно тази на Дид и Макар.“³⁹ Оттук обаче започва авторовата интерпретация на чувството, което френският критик извежда на митологическа основа. Любовното неудовлетворение се свързва с тъмните предсказания на съдбата, възплътена в образа на Аделаида Фук, прабаба на Ругон-Макарови.

Природната действеност на чувството у Миет и романтическата му съзерцателност у Силвер поради противоположните си характеристики изключват възможността за цялостното му изживяване. Ако това наблюдение се осмисли на нивото на системните отношения между персонажите, връзката между Миет и Силвер ще се определи като механицистична, което, съотнесено с художествената ѝ роля в романа, означава нефункционалност на взаимодействието между реалните обществени групи, представени чрез героите. Или в обществено-политическото съдържание на творбата взаимовръзката вътре в лагера на защитниците на републиката — социално недораслата селска маса и романтично настроената част от работническата класа, се оказва недействителна, нежизнеспособна, което обуславя неуспеха в борбата срещу реакцията.

Съзерцателността като основна характеристика на личния живот у героя Силвер се пренася и в сферата на социалните му връзки с окръжаващата среда. Обществената му утопия се строи на неясни представи за всемирно щастие, но някакво рационално осмисляне на идеала му е чуждо. Във въображението на младия революционер републиката се отъждествява с любимата и приема образа на жена, пред която са коленичили за прошка световните народи. Със същите неясни представи младият работник се включва в похода на въстаниците. Закономерно револю-

ционният му устрем завършва със смъртта на Миет, а битката за новия свят изгубва смисъла си пред трупа на любимата. Личната мъка мигновено изолира героя от напрегната ситуация и вдаден в скръбта си, без съпротива се оставя да бъде отведен от войниците. От този момент единствена цел и сладостно упоение за Силвер е смъртта, към която се стреми като към своеобразно действие. Любимата, републиката, смъртта — това са измеренията на романтичния свят на революционера Силвер, изравнени ценностно в съзнанието му. И героят ги постига едновременно в романтически аспект — в смъртта.

Създавайки образа на революционера-идеалист, Зола съзнателно усилва интимно-личното начало в него, за да подчертае пределното отдалечаване от жизнено важните проблеми на реалността.

Образът на родоначалничката на фамилията Ругон-Макарови Аделаид Фук се разполага встрани от другите персонажи. Той не е обвързан с пряко участие в сюжетната линия и не установява действени връзки с останалите герои. Неговата художествена функция е да коментира пластично (чрез изражението на очите, жеста, позата) сюжетните действия и поведението на персонажите. По такъв начин героинята се натовазва с нравствено-оценъчна задача и изразява идейно-емоционалната позиция на автора. Тъкмо тази ѝ несюжетна функция дава основание на някои литературоведи да тълкуват образа в извънвременен митологически план като възплъщение на съдбата.

Героинята присъствува на всички важни моменти от живота на останалите персонажи, с които е в родствени връзки. Тя наблюдава първата любовна среща на внука си Силвер, а по-късно става негов свидетел на неговата смърт. Синовете ѝ Пиер и Антоан последователно намират убежище при нея по време на демагогското им участие в превратаджийските събития. Вкамененото лице и безумните очи на Аделаид въздействуват като ярък пластичен образ на мъката и нравствената присъда.

Зола въвежда героинята в първия от поредицата романи „Ругон-Макарови“ от гледна точка на общата художествена задача — да възпроизведе „естествената и социална история на едно семейство от епохата на Втората империя“. Образът на прародителката Аделаид Фук, природно обременена с нервно разстройство, се оказва подходящ за писателя в намерението му да проследи развитието на наследствено детерминирани качества, предадени от Аделаид на децата ѝ. За целта писателят описва предисторията на старата жена, като се стреми да обвърже живота ѝ в младостта с действието на вродените качества. Но и при този най-„натуралистичен“ образ Зола не остава на позитивистични позиции, а прилага в изграждането му собствената естетическа формула, конципираща връзката на индивидума с обстоятелствата.

Младежките години на Аделаид наистина минават под знака на темперамента. Любовната връзка с Макар се разкрива като удовлетворяване на инстинкта. Поривът на темперамента е толкова силен, че потиска дори майчиното вродено чувство. Аделаид не се грижи за децата си, занемарява стопанството си. Животът ѝ се съсредоточава в срещите с Макар, с когото прекарва в любовно опиянение по цели седмици, загубила интерес към всичко останало. В тази част на повествованието характерът се изобличава като плътно детерминиран от „вътрешно-органическата среда“⁴⁰ по определението на Зола в „Експерименталния роман“, заето от Клод Бернар.

Но у героинята се наблюдава промяна след смъртта на любовника ѝ Макар, убит при упражняване на занаята си на контрабандист от жандармите. Външните обстоятелства властно се намесват в живота на Аделаид и го тласкат в нова, неочаквана посока. Лишена от качества за рационално осмисляне на сполетялото я нещастие, младата жена не приема удара като закономерно следствие на нарушения обществен ред на контрабандиста, а като съдба, като възмездие за позорната ѝ връзка. Пробудената от обстоятелствата съвест слага край на физиологическото съществуване и тласка в нова насока развитието на образа. Аделаид се затваря в къщата на любимия си и заживява сама, отчуждена от целия свят с мисълта за Макар и за вината си. Външната среда прониква в характера и задействува дълго потисканата съвест, която от този момент става водещо начало в романното поведение на героинята.

Видно е, че физиологическият човек като феномен не интересува Зола. Затова, след като е изиграл своята роля в повествованието, писателят се освобождава от него или го надарява с нови качества, мотивирани от контакта му с окръжаващата среда.

Зола влага чувството за съвест у героинята с родово-човешка характеристика, което му позволява да го издигне в критерий за оценка на сюжетните събития от общолюдна нравствена позиция.

Извънсюжетното присъствие на образа на прародителката Аделаид Фук, носител на наследствената „памет“ на рода, може да се осмисли символично в плана на художествения характер като вторичност на вродените качества спрямо социално обусловените в човешкия образ у Зола.

Художествените характери в романа „Карьерата на Ругоните“ възпроизвеждат особеностите на две социални групи с несъвместими жизнени интереси.

Реалистичните характери на героите-консерватори обобщават специфичните черти на типа, отчуждаващ се от социалната си природа човек. Характерите на героите-защитници на републиката представят природния човек и романтическия мечтател, но

ситуирани в социална среда, която им придава реалистична насоченост.

Като художествена доминанта в образите на персонажите от първата група се извежда социалната детерминираност, към която се приспособяват наследствените или вродените качества в съгласие с художествената концепция на Зола.

За структурна доминанта на несоциалния тип характери се привлича съответно естествено-природното или самоценно-индивидуалното начало у човека. Въведени в повествованието с определена от общия реалистичен замисъл на творбата функция, те получават реалистична перспектива.

Двата социални микросвета в романа са изолирани един от друг, жизнените им цели изключват възможността за установяване на взаимодействие. Жан Фревил с право твърди, че „социалната визия“ на Зола „живее отделно, статично: в „Ругон-Макарови“ той съпоставя херметически среди, изолирани една от друга“⁴¹. На тази основа социалното противоречие губи своето конфликтно съдържание, което в общия художествен замисъл на произведението получава определена функция: спомага да се разкрие атмосферата на политическа пасивност срещу настъплението на реакцията в навечерието на събитията от 1851 г. На инертния обществено-политически фон превратаджийският акт се освобождава от социално напрежение, разиграва се като спектакъл и се внушава като фарс.

В системата на характерите героите от групата на буржоата-консерватори установяват връзки помежду си на основата на преследваните цели (апетити), като се противопоставят враждебно един на друг. Героите от групата на републиканците (работници и селяни) се привличат на базата на несоциалните им черти и се отдалечават, но не конфликтно, по различния си светоглед — естественоприроден или романтичен. Силите на противопоставянето в първата група се балансират от силите на привличане във втората и по този начин се създава вътрешно равновесие на романовото действие, което неутрализира художествената непълноценност на основния конфликт.

Естетическото въздействие на романната поредица „Ругон-Макарови“ ни заставя да не приемаме лековерно опростеното схващане за художествения характер в творчеството на Зола, а да се опитаме да проникнем в неговото своеобразие. Човешкият образ в социалните романи на писателя не е резултат на експериментаторски амбиции, а действителен способ за художествено разкриване на конкретно историческа действителност, дълбоко враждебна на човека.

Б Е Л Е Ж К И

¹ Студията е част от по-голямо изследване върху проблема за характерите у Зола в романната поредица „Ругон-Макарови“, затова е въведен по-пространен теоретичен увод.

- 2 Вж. *Кучборская, Е. П.*, Реализм Эмиля Золя, М., 1973, Пузиков, А., *Портреты французских писателей. Жизнь Золя, М.*, 1976, Емельяников, С., „Ругон-Маккары“, Э. Золя, М., 1965.
- 3 Вж. *N. Kranowski*, Paris dans les romans d'Emile Zola, P., P. U. F. 1968; Les critiques de notre temps et Zola, Gar P., Garnier Frères, 1972.
- 4 Вж. *Guy Robert*, Emille Zola, Principes et caractères généraux de son oeuvre, P., Les belles lettres, 1952; Roger Ripoll, Réalité et mythe chez Zola, thèse Lettres, Paris IV, 1977.
- 5 *Guy Robert*, Emil Zola Principes et caractères généraux de son oeuvre, p. 123.
- 6 *R. Ricatte*, Introduction, Zola, La fortune des Rougon, P., Garnier Flammarion, P., 1969, p. 16.
- 7 *C. Masseron*, B. Petitjean, „Pour une definition du personnage l'exemple de Germinal“ in *Pratiques*, mars, 1979, n°22/23.
- 8 *Henri Mitterand*, „Le système des personnages dans Germinal in Cahiers de L'association internationale des études françaises, mai, 1972, n°24, p. 164.
- 9 *Zola*, Le roman expérimental, P., Garnier Flammarion, 1971, p. 232.
- 10 Пак там, с. 72.
- 11 *Бочаров, С. Г.*, Характеры и обстоятельства, в кн. „Теория литературы, Образ, метод, характер“, М., 1962, с. 412.
- 12 *Zola*, Préface, La Fortune des Rougon, P., Garnier Flammarion 1969, p. 35.
- 13 *Zola*, Le roman expérimental, p. 72.
- 14 Вж. *Резов, Б.*, Французский роман XIX века, М., 1977, с. 93.
- 15 Вж. *Волков, И.*, Творческие методы и художественные системы, М., 1978, с. 187.
- 16 Пак там, с. 181.
- 17 *Бочаров, С. Г.*, Характеры и обстоятельства, Теория литературы, с. 416.
- 18 *Волков, И. Ф.*, Творческие методы и художественные системы, с. 186.
- 19 *Волков, И. Ф.*, Творческие методы и художественные системы, с. 207.
- 20 *Резов, Б. Г.*, Французский роман XIX века, М., 1977, с. 266.
- 21 Пак там, с. 267.
- 22 *Карл Маркс, Фридрих Энгелс*, Избрани произведения, С., 1977, с. 203.
- 23 *Карл Маркс, Фридрих Энгелс*, Избрани произведения, с. 148.
- 24 *Новиков, А. В.*, От позитивизма к интуитивизму, М., 1976, с. 82.
- 25 *Guy Robert*, Emile Zola. Principes et caracteres généraux de son oeuvre, p. 115.
- 26 *M. Butor*, „L'imagination physiologique de Zola, le thème des liquides“ in *Les critiques de notre temps et Zola*, p. 96.
- 27 *Zola*, La Fortune des Rougon, Garnier Flammarion, p. 348—349.
- 28 *N. Schor*, „Le thème de la Fenêtre dans La Fortune des Rougon“ in *Critiques de notre temps et Zola*, p. 107.
- 29 Вж. *Карл Маркс, Фридрих Энгелс*, Избрани произведения, т. 3, с. 77.
- 30 *Кучборская*, Реализм Эмиля Золя, с. 103.
- 31 *Волков, И. Ф.*, Творческие методы и художественные системы, с. 85.
- 32 *O. Got*, „L'idylle de Miette et de Silvèr“ in *Les Cahiers naturalistes*, n° 46, 1973, p. 150.
- 33 *Карл Маркс, Фридрих Энгелс*, Избрани произведения, т. 3, с. 246.
- 34 *Волков, И. Ф.*, Творческие методы и художественные системы, с. 150.
- 35 *Кучборская, Е. К.*, Реализм Эмиля Золя, с. 96.
- 36 *O. Got*, „L'idylle de Miette et de Silvèr, in *Les Cahiers naturalistes*, p. 154.
- 37 Пак там, с. 154.
- 38 Пак там, с. 157.
- 39 *Zola*, Le roman expérimental, p. 72.
- 40 *G. Fréville*, „Limites du naturalisme“ in *Les critiques de notre temps et Zola*, p. 40.

СТРУКТУРА И СИСТЕМА ХАРАКТЕРОВ В РОМАНЕ „КАРЬЕРА РУГОНОВ“

Резюме

Объектом исследования являются художественные особенности характеров в романе Эмиля Золя „Карьера Ругонов“.

В начале работы уточняется структура типических характеров в творчестве Золя в сопоставлении с характерами героев у Бальзака. Исходным пунктом для сопоставления послужили тезисы советских ученых Бочарова и Волкова о сужении социальной основы характера как главной особенностью образа человека в реалистическом искусстве. У Золя, по мнению автора, ввиду отраженных его творчеством новых общественных условий второй половины XIX века, намечается предельное сужение социальной основы характера, создающее условия для развития врожденных качеств. В результате, если у Бальзака типический характер представляет собой социально отчуждающийся человек, то у Золя — это отчуждающийся от своей социальной природы индивид.

Так как у типического героя Золя положительные черты отсутствуют, то автор вводит положительных героев, созданных на принципах предшествующих эстетических систем.

Во второй части студии приводится анализ образов всех основных героев романа „Карьера Ругонов“: раскрываются характеры отчуждающихся от своей социальной природы персонажей — Пьера, Фелисите и Антуан, выясняется, что характеры Сильвера и Мьетты созданы на основе романтических (Сильвер) и просветительских (Мьетта) художественных принципов, но, находясь в социально осмысленной среде, герои получают реалистическую перспективу. Приведенный анализ образа Аделаиды Фук доказывает, что и этот самый натуралистический по замыслу персонаж отражает особенности реалистического образа мысли Золя.

В заключении приводится вывод, что художественные характеры у Золя не являются результатом экспериментаторских идей, а правдиво раскрывают определенную общественно-историческую действительность.

STRUCTURE ET SYSTEME DES CARACTÈRES
DANS LE ROMAN „LA FORTUNE DES ROUGON“

Résumé

La recherche a pour objet les particularités de la création des caractères dans le roman „La fortune des Rougon“ d'Émile Zola.

Au début on éclaire la structure des caractères typiques dans l'œuvre de Zola en comparaison avec ceux de Balzac. Pour un point de départ dans la juxtaposition servent les thèses des savants soviétiques Botcharov et Volkov consacrées à la restriction de la base sociale du caractère comme une particularité générale de l'art réaliste. Chez Zola, selon l'auteur, ayant en vue les nouvelles conditions sociales de la deuxième moitié du 19-ème siècle, que reflète son œuvre, on observe une restriction extrême de la base sociale du caractère qui crée des conditions pour le développement des qualités innées. En résultat, si le caractère typique chez Balzac représente l'homme socialement aliéné, chez Zola c'est l'individu s'éloignant de sa nature sociale.

Comme chez les héros typiques de Zola manquent les traits positifs, le romancier introduit des héros positifs, créés d'après les principes empruntés aux systèmes esthétiques précédents.

Dans la seconde partie de l'étude on fait l'analyse de tous les personnages principaux dans le roman „La fortune des Rougon“; on explique les caractères des personnages s'aliénant de leur nature sociale — Pierre, Félicité et Antoine; en ce qui concerne les caractères de Silvère et de Miette on prouve qu'ils sont créés à la base des principes d'art romantiques (Silvère) et éducatifs (Miette) mais, situés dans un milieu porteur de sens social, les héros reçoivent une perspective réaliste.

L'analyse du personnage d'Adélaïde Fouque prouve que même le personnage d'inspiration la plus naturaliste reflète les particularités de la pensée réaliste de Zola.

Pour conclure on met en évidence, que les caractères romanesques chez Zola ne sont pas résultat des ses idées expérimentales, mais font un tableau véritable de la réalité déterminée par les conditions sociales et historiques.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XVIII, кн. I

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XVIII, livre I

Faculté philologique

1981—1982

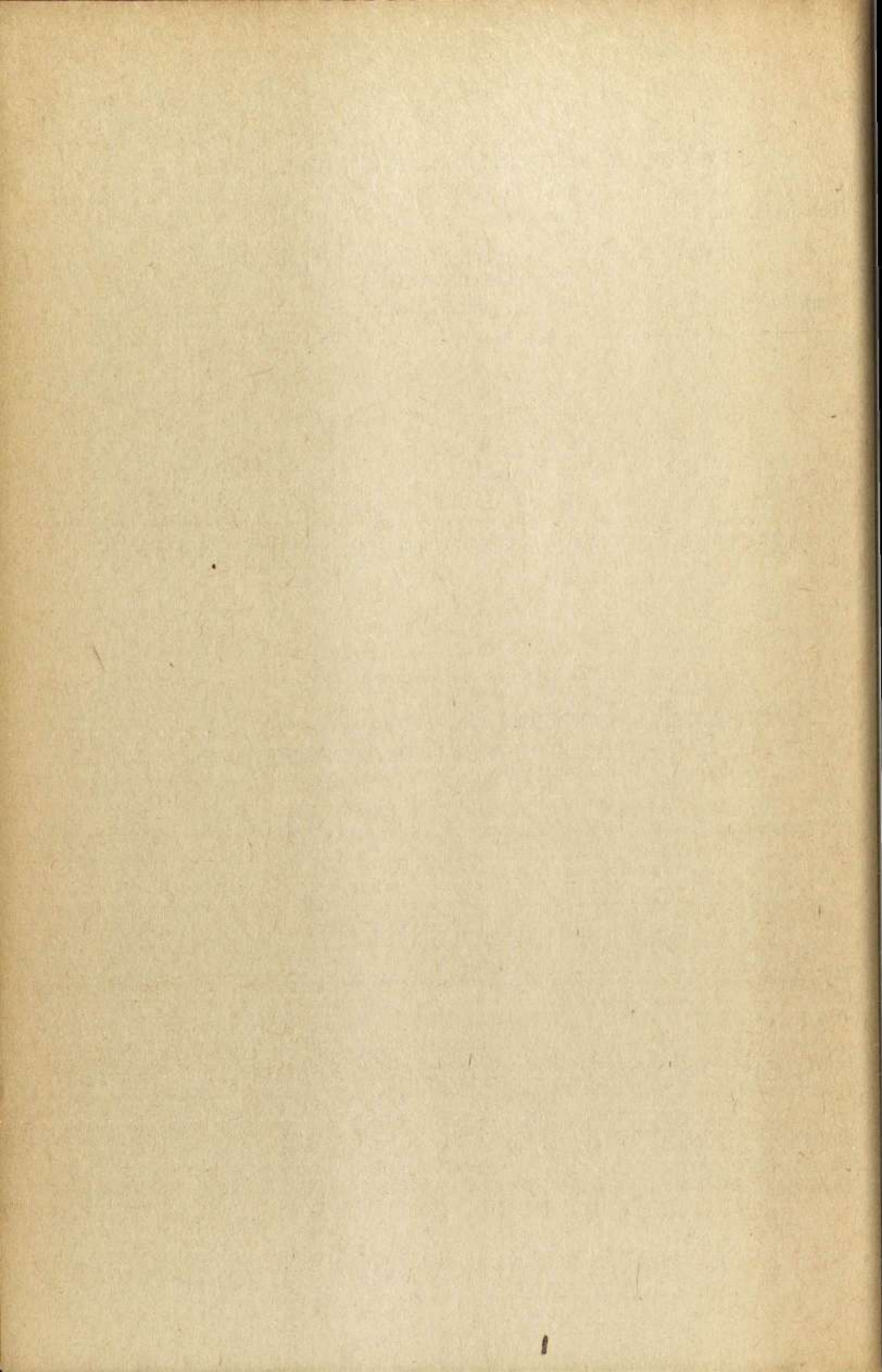
Георги Башиянов

НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ КОНЦЕПЦИИ ЗА ПРИРОДАТА
НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

Gueorguie Bachianov

CERTAINES CONCEPTIONS CONTEMPORAINES
DE LA NATURE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

София 1983



Проблемът за спецификата на литературната критика, за ролята и задачите ѝ, за нейните граници и функции се отнася към онези проблеми, значението и актуалността на които не изискват специални доказателства. Опитите в марксисткото и немарксисткото литературознание да се даде на този проблем някакво теоретично обяснение понастоящем не са довели до еднозначни решения. На сегашния етап това е невъзможно. То не е и желателно поради опасността от опростителски крайности. Подобни опасности в съветското литературознание са избягнати, защото предлаганите решения минават през ситото на дискусиите, в които владее конструктивен критичен дух. Съгласно тези решения литературната критика се разбира като изключително разностранна и многоаспектна форма на познавателно-оценъчна дейност, съотнасяща се едновременно към философията и социологията, към естетиката и изкуствознанието, а вече по-тясно — към литературната наука и към самата литература. Това е общото, което обединява всички изказани мнения. Оттук нататък започват различията, върху които се дискутира.

В нашата литературна наука тези проблеми не са поставени на необходимата теоретична висота. Публикуваните досега работи засягат периферно някои теоретични въпроси на литературната критика. Почти липсват опити за сериозно проникване в тази сложна материя, а авторите, които се опитват да я разработват, се задоволяват с твърде общи (макар и верни) постановки, в които властвува духът на не особено дълбокия есензъм. Повечето от тях са склонни да обсъждат парлвни въпроси от съвременните отношения между критика и литература, без да си поставят по-сериозни теоретически задачи. През 1965 г. на страниците на сп. „Септември“ се появиха няколко статии от наши критици, които положиха усилия да хвърлят известна светлина върху някои страни на литературната критика.¹ По същите въпроси през 70-те години излязоха статии във в. „Литературен фронт“ и сп. „Литературна мисъл“²; в сп. „Пламяк“³ се състоя разговор за литературната критика и пр. Въпреки направеното не може да се скрие изоставането ни в тази област. При това положение на нещата все по-ясно се осъзнава необходимостта от точна формулировка на специфичните теоретични проблеми на литературната критика, тяхното координиране и научно разработване, за да се стигне до приемливо — при това достатъчно широко, макар и нееднозначно — решение за нейните специфични черти, задачи, граници и функции.

Настоящата работа има за задача да представи във възможно най-синтезирана форма отделните проблемно-теоретични масиви от изследвания, статии и други разработки, отнасящи се до спецификата на литературната критика. Най-същественото в случая не е библиографската изчерпателност. По-важна се оказва задачата да се разграничат тенденциите при решаването на проблемите на критиката, като се групират концептуално отделните изследвания. Това ще ни даде възможност да коментираме критично отделните групи и изследвания. С малки изключения по-голяма част от работите, на които се спираме, принадлежат на представители на съветското литературознание и критика.

Едно от възможните групирания на проблемно-теоретичните изследвания, статии и автори е направил А. Я. Эсалнек. В статия⁴, посветена на жанровите аспекти на художественото произведение и тяхното овладяване в критиката, той е разграничил три такива групи, всяка от които е израз на определена концепция за природата на литературната критика. Като използвахме и допълнихме тази класификация, ние приехме един неин видоизменен вариант, според който спецификата, границите и функциите на критиката могат да се представят от автори и изследвания, разделени на четири групи. Това бе продиктувано от намерението ни да включим в класификацията по-голям брой изказвания по тези проблеми. Ето и самите групи:

- критиката като компонент на литературата;
- критика и литературна наука;
- иманентни характеристики на критиката;
- функции на критиката в литературния процес.

* * *

Сравнително малко са авторите, които се опитват да проникнат в същността на критиката от гледна точка на самата литература. Тяхна изходна база за аналогии и разсъждения е вярно, но твърде общо положение, че критиката е неделима от литературата, че е неин компонент. Неделимостта обаче се схваща доста различно. Тя понякога се изразява само с припомнянето на общоизвестни връзки между критика и литература. Ф. Кузнецов⁵ например се заема да разкрие единството и неделимостта на критика и литература чрез проблема за нравствеността, разбираан твърде широко и многоаспектно — като класово понятие, като социологическо и историческо измерение, като нравственост на автора-творец, като нравствени идеи в произведението и като нравствено-психологическа диференциация на читателската аудитория. Авторът заявява, че критиката трябва да отчита и управлява тази нравственост в литературния живот. Верността и правилността на подобна мисъл не буди съмнение, но въпреки това Ф. Кузнецов не преминава бариерата на общите разсъждения, което му пречи

да навлезе уверено и по същество в проблемите на критиката, да разкрие спецификата ѝ като компонент на литературата.

От същата ръководна мисъл е проникната книгата на Б. Бурсов⁶. Авторът разглежда критиката като литература, т. е. като творчество, равноправно на художествено-литературното. Двата вида творчество са неделими един от друг, взаимно се допълват и влияят в единството и органичността на литературния процес. Неговите аргументи в подкрепа на тезата „критиката като литература“ се свеждат до следното. Първо, критиката, израствайки от литературата, не губи своите литературни качества. Второ, една от нейните главни задачи е да въведе читателя в света на художника. Трето, писателят като критик — това е важен аргумент в полза на тезата „критиката като литература“. А това означава, че и литературата в известен смисъл изпълнява функциите на критиката, оставайки си при това литература. Големият художник е по принцип и голям критик. Писателската критика е ценна и поучителна с пълната липса на авторитарност. Четвърто, критикът трябва да е на висотата на художника, за да пише успешно за него. Литературността в критиката не може да се постигне само чрез добър стил и език.

В книгата си Б. Бурсов анализира факти от различен порядък. В стремежа си по-пълно да опише и представи връзките между критика и литература той допуска известна стихийност и не винаги успява да улови съществените моменти на тяхното взаимодействие. Доказателствената стойност на тезата му се основа единствено на изнамирането на факти от литературната история, без да търси някаква системност при подреждането им. Фактите могат да се интерпретират по различни начини, но ако интерпретациите им не могат да се подведат под единен принцип, достатъчно конкретен и същевременно достатъчно широк и обобщаващ същността на значителен брой явления, то такива факти заедно с възможните им интерпретации с нищо не помагат за създаването на ясна и избистрена концепция по даден проблем. Това е главният недостатък в работата на Б. Бурсов.

Тезата „критиката като литература“ би била до голяма степен дискредитирана, ако аргументите в нейна полза се изчерпваха с казаното дотук. Статията на В. Кожинов „Критиката като компонент на литературата“⁷ разсейва подобни съмнения. Става ясно, че от избраната гледна точка е възможно да се разкрият съществени черти от природата на критиката. Както другите двама автори, тъй и В. Кожинов изхожда от положението, че критиката е неделима част от литературата, без която не може да съществува самата литература. В подкрепа на тезата си той се спира на различни факти, находчиво ги коментира и стига до изводи за същността на литературната критика. В съвременния смисъл на думата, казва авторът, критиката възниква в руслото на литературната периодика, живее в системата на литературата и само

в нея придобива истински смисъл и цел. Тя възниква заедно с литературата (очевидно не по-рано от XVII в.) като неделима страна на нейното битие.

Литературната критика е синтез на научни и художествени елементи, без да е нито само наука, нито само изкуство. Това е второто основно положение, което изтъква В. Кожинов и с което вече навлиза в същността на критиката. Нейната пряка цел, продължава той, е въздействието върху литературата, а условие за това е познаването на нейните закони („мостът“ между критика и литературна наука е вече хвърлен). Като синтез на научни и художествени елементи литературната критика може да се сведе до публицистиката, която също е такъв синтез. Правомерно е според В. Кожинов да определим критиката като вид публицистика, защото като нея въздейства върху различни страни на обществената дейност (в случая върху литературата като изкуство).

Авторът подчертава и една друга много важна функция на критиката. Тя създава системата на литературата, т. е. включва отделните произведения в литературния живот, организира литературата като дейност с определено и ясно въздействие върху обществото. Тази обединяваща, съзидателна роля на литературната критика осезателно се разкрива в периодиката.

Аргументите на В. Кожинов в по-голямата си част са оригинални и убедителни. Някои негови възгледи обаче предизвикват известни възражения. Става дума главно за това, че критиката се представя като вид публицистика. В случая не става дума за аргументацията, а за плодотворността на самия възглед. Разглеждането на критиката като вид публицистична дейност разкрива само отделни, и то не най-съществени нейни черти. Остава например незасегнат въпросът за критическата оценка, който е основен. Твърдението, че както публицистиката, така и критиката са синтез на научни и художествени елементи, с нищо не изяснява какво представлява критическата оценка. Не можем да се ослабим само на факта, че художествените елементи по начало са носители на оценъчност, защото такава оценъчност и оценъчността в критиката не са едно и също нещо. По този въпрос нищо не е казано. За неговото решаване може би трябва да се подходи по друг начин. В този смисъл избраната гледна точка ограничава проникването в сложните връзки на критиката с някои поотдалечени дисциплини, като аксиологията, естетиката и социологията, а оттук и нейната същност се осветлява частично. Веднага ще кажем, че нашите критични бележки не са опит за омаловажаване на качествата на тази статия. Те претендират да бъдат само естествено допълнение към нея.

* * *

Една голяма група автори се опитват да проникнат в същността на критиката, изхождайки от връзките ѝ с литературната

теория и история. Избраната изходна позиция позволява до голяма степен да бъдат решени проблемите за границите на критическото познание и за функциите на критиката при изучаване на литературното произведение. И тук, разбира се, са налице дискуссионни моменти, но са постигнати и значителни резултати.

За едно нещо обаче са съгласни всички автори, а именно, че критиката не може, както досега се е смятало, да бъде определяна като част от литературознанието, трета поред след теорията и историята. Макар и да има известни основания да се поддържа досегашното положение, то се оказва недостатъчно като отправна точка за постигане на цялата динамика на връзките между критиката и литературната наука. Да видим в какво се изразява динамиката на тези връзки според различните автори.

Мнозина от тях изразяват едностранчиво взаимоотношенията между критика и литературознание. Така например В. Кожинов⁸, като не се съгласява с разпространеното мнение, според което критиката е част от литературознанието, смята, че този въпрос е принципно решен, тъй като според него критиката е важен елемент в системата на самата литература. Ю. Андреев⁹ пък вижда основната разлика между критика и литературознание в адресата. Според него литературоведският анализ е предназначен за специалисти, а критическият — за широката читателска публика. За Л. Якименко¹⁰ разликата е другаде. „Литературознанието и критиката, казва той, се различават не по принципите, а по предмета на изследване. Литературознанието говори за това, което е станало история, а критиката анализира явленията на днешния ден.“ Близка до него е и концепцията на В. Кулешов¹¹. „Критиката, казва той, се занимава не само с оценка на текущата литература, но и с формирането на читателския вкус.“ И по-нататък — че „литературознанието ретроспективно осмисля опита на критиката и го използва като отправна точка в своите изследвания.“

Сравнително по-пълно се е постарал да проведе разграничение между критика и литературознание Ю. Борев¹². Резултатът от неговите усилия обединява почти всичко казано досега по този въпрос. И критиката, и литературознанието непосредствено разглеждат и анализират художествените явления. Между тях няма непроходими граници, те се намират във взаимодействие. Ще се опитаме, продължава той, да проведем сравнение по различни параметри между литературознанието и критиката. Тази съпоставка ще ни помогне да разкрием сходствата и различията между тези две родствени сфери, изучаващи художественото творчество. Ето до какво в общи линии се свеждат резултатите от съпоставката на Ю. Борев:

1. Литературознанието е сфера на научното мислене, а критиката съчетава научното с художественото мислене.

2. Литературознанието изследва утвърдените художествени явления с позитивна ценност, а критиката разглежда целия съв-

ременен поток, в който влизат както добри, така и незначителни художествени произведения.

3. Литературознанието изучава историко-литературното развитие, опирайки се на художествения процес. Критиката е насочена към съвременността, опирайки се на произведението.

4. Литературознанието акцентира върху познанието, а критиката върху оценката на произведението, която е насочена към съвременността.

5. Литературознанието е насочено предимно към специалистите, а критиката — към широката аудитория.

От набелязаните основни разграничителни положения е напълно възможно да се изгради обоснована концепция за литературната критика, но авторът е предпочел да не прави обобщения по тези въпроси. Това може би не е и много лесно, защото показателите на сравнението са разнопорядкови. Между тях има морфологични, функционални и същностно-гносеологически характеристики на двата предмета, което поставя допълнителни изисквания към създаването на по-разгърната и цялостна концепция. Като известно продължение на тази разработка можем да посочим друга статия на Ю. Боров в съавторство с М. Стафецкая¹³, където двамата автори проследяват връзките на критиката с близки духовни области като естетика, херменевтика, аксиология и методология.

Една група автори, представители на немарксисткото литературознание, също са се опитали да проведат разграничение между литературна критика, теория и история, но, разбира се, от методологически по-друг зрителен ъгъл. В своята „Теория на литературата“ Р. Уелек и О. Уорън¹⁴ мимоходом споменават, че критика, теория и история на литературата са взаимно свързани. Изолацията, казват двамата автори, между литературна критика и литературна история е нанасяла вреда и на двете. Според тях терминът „теория на литературата“ включва в себе си необходимата „теория на литературната критика“, но в техния труд такава теория почти липсва. Подобно на тях Цв. Тодоров¹⁵ също смята, че съотношението между интерпретация и теоретична поетика (това в същност е отношение между литературна критика и раздел на общата литературна теория) в основни линии е отношение на взаимно допълване. Интерпретацията едновременно следва и предшества теоретичната поетика. Нито един от тези два вида изследвания, казва на друго място авторът, не може да се счита първичен по отношение на другия. Това тясно взаимно проникване често превръща критическия разбор в безкрайно колебание между два полюса — поетика и интерпретация, което обаче не бива да пречи на точното разграничение (в абстрактен смисъл) на целите на едната и на другата.

Не може да не забележим, че в изказването на Цв. Тодоров има здраво рационално зърно. Друг е въпросът, до какви изво-

ди го е довело то. Натъкваме се например на откровеното признание на автора, че нито интерпретацията (т. е. критиката), нито теоретичната поетика на този етап са в състояние да решат все още нерешения проблем за литературната оценка. Този въпрос, както справедливо отбелязва и Н. Макленбург¹⁶, е един от най-трудните за немарксистското литературознание. В книгата си същият автор констатира, че в западното литературознание е нарушена идеята за единството на теория, история и критика, издигната още от братя Шлегел. Като проследява процеса на разпадане на това единство в германистиката, Мекленбург естествено стига до извода, че една теория на литературната критика, която е безусловно необходима на модерното общество, трябва да реши първо въпроса за съотношението между критика, теория и история на литературата, т. е. да ги разграничи, като преодолее сегашното ненаучно разбиране за критиката, според което нейна единствена цел са рецензиите на новоизлезли книги. При това положение тя се превръща в „лост“ на издателската реклама.

Ще се спрем и на мненията на още трима автори по интересувания ни въпрос. Тъй като техните изказвания са много близки помежду си, ще разгледаме статиите им паралелно, като посочваме ония невралгични точки на решенията им, в които те влизат в полемика един с друг. Тримата автори са в съгласие за това, че разпространеното гледище, според което критиката е част от литературознанието, е неприемливо. Съгласие между тях съществува и по въпроса, че критиката, от една страна, и литературната теория и история, от друга, не бива строго да се разграничават помежду си. Те взаимно си влияят при овладяването на своя предмет, защото много често литературоведът става критик, а критикът навлиза в периметъра на литературознанието. Това безспорно е полезно и необходимо и за двете страни. Оттук нататък се появяват постановки, които дават материал за полемика.

Според Ю. Суровцев¹⁷ разликата между критика и литературна история се вижда и с невъоръжено око. Историкът изследва литературата на миналото, докато критикът се занимава преди всичко с литературата на съвременността, неговата стихия е оперативният анализ. Дори когато работи с материал от миналото, казва авторът, той пак съсредоточава вниманието си върху проблемите на съвременната литература. За А. Курилов¹⁸ обаче такава разграничение е неприемливо, защото между минало и съвременност не може да се прокара точна и надеждна граница. Неговото възражение наистина има сериозни основания.

Когато става въпрос за връзките между критика и теория на литературата, Ю. Суровцев, позовавайки се на Белински, казва, че критиката „събира нови материали, нови данни“ за литературната теория, като по този начин я обогатява. За изводите на теоретика временните граници на историко-литературното пространство са много по-големи, отколкото за критика, професионално за-

дължение на който е оперативната намеса и злободневността на изводите. Това е така, продължава Ю. Суровцев, защото критиката влиза в числото на идеологическите и ценностно-ориентационни дейности.

Не можем също да приемем, пише А. Курилов в споменатата статия, че критиката се свежда преди всичко до оценка на художественото произведение, защото, преди да бъде оценено дадено художествено произведение, то трябва да се опознае. Ето защо разграничаването на критиката и литературознанието трябва да се търси преди всичко в своеобразието на техните форми на познание, които се определят пък от спецификата на техните предмети на познание. В какво се състои тази специфика? Коментирайки определението на Пушкин за критиката, А. Курилов стига до извода, че критиката е преди всичко наука за откриване на достойнствата и недостатъците на произведенията на изкуството, а да се открива новото и да се изучава вече откритото — това са принципно различни научни задачи, принципно различни предмети на научно познание.

И така оценката се оказва невралгичен проблем в диалога за литературната критика. Да видим как се опитва да го разреши Ю. Суровцев. За него съществена черта във взаимодействието на критика и литературна наука е присъствието на ценностно-ориентационния и обективно-познавателния момент в дейността на критика и литературоведа. Тяхното съотношение дава възможност относително точно да се разграничат двата вида дейности. И критиката, и литературознанието по цели, задачи и методи са дейности с идеологическа насоченост, т. е. ценностно-ориентационният момент при тях задължително присъствува. Но докато при критиката той е основен момент — най-важна същностна характеристика, то при литературознанието той не е водещ. Там преобладава обективно-познавателният момент, който осигурява научен статус на литературоведските изследвания. Споменатото съотношение е издигнато от Ю. Суровцев в принципно положение, което е достатъчно широко, за да предвиди цял регистър от различни конкретизации на съотношението между двата момента.

С известни допълнения принципно съгласие с такава постановка изразява и В. Хализев¹⁹. Отначало той изразява несъгласието си с разпространеното мнение, че историята на литературата и научното литературознание в цялост са непричастни към оценката на словесно-художествените произведения, тъй като в своята научна безпристрастност те стояли „над това“. Оттук на пръв поглед и безукорната схема: критиката открива красотата и недостатъците на произведенията, а след това научното литературознание ги изучава. Или оценка (област на критиката), или строго научно познание (сфера на историята и теорията на литературата) — така представената теоретическа алтернатива е по същество неубедителна. Дори при най-строغو осъществяване на

научния принцип историята на литературата се базира на съвременните оценки на критиката за значението на произведенията от миналите епохи. В този смисъл дори академичното литературознание по определен начин оценява явленията на словесното изкуство. Отричането на това би означавало отстраняване на литературознанието от пределите на идеологическите явления. Затова в сферата на оценъчността влиза не само критиката, но и литературознанието като цяло.

Разликата между критика и литературна история, продължава В. Хализев, е в това, че първата изработва оценката на произведението в процеса на неговото „първоначално“ обосноваване, а втората — научно аргументира, „дообосновава“ и с това обогатява, задълбочава и коригира вече станалите привични оценъчни съждения за това произведение. Литературната критика е „лабораторията“ на обществено значимите оценки на литературните произведения. Тя е стимулиращото начало на литературоведското знание, увличащо и примамащо науката. Критикът за разлика от историка на литературата най-често няма зад себе си „история на въпроса“; той е лишен от предшественици в изучаването на своя предмет. Оттук става ясна не само разликата, но и взаимната зависимост между литературознание и критика. Накрая В. Хализев изтъква, че критиката е фундамент на литературознанието; тя търси и намира предмета на утрешното научно литературознание и според вярната мисъл на Белински „събира за науката нов материал, нови идеи“. Историко-литературните, а в крайна сметка и теоретичните знания се формират като доосмисляне и преосмисляне на литературно-критическия опит.

Към специфичния предмет на критиката А. Курилов включва още и борбата за утвърждаване на вече откритото в литературата. Затова според него на критиката принадлежи водеща, авангардна роля в науката за литературата, в литературното развитие. С известна условност, пише авторът, можем да кажем, че литературознанието като познание започва там, където свършва критическото познание. В същото време критиката и литературознанието са немислими едно без друго, защото, макар да не се стреми да открива новото, литературознанието притежава способността в историческа перспектива да коригира постановките на критиката. А това е възможно поради разликата в самите критерии на оценка.

И още в един аспект А. Курилов разглежда връзката между критика и литературознание. „Критиката, казва той, оперира не само с проверени и установени, но и с хипотетични знания. Неизбежната в професията на критика оценка на перспективите в развитието на изкуството е свързана с построяването на хипотетични положения, с очертаването на определени тенденции. А това води до построяване на определена историко-литературна концепция за развитието на литературата в бъдеще. Условно казано, това е ед-

на хипотетична история на литературата. Както и действителната, реалната история на литературата, тя се основава на факторите на литературното развитие, но такива, които едва се забелязват в литературния живот. Литературознанието изучава завършения, а не възможния литературен процес. Критиката пък без своята особена хипотетичност, т. е. без своята възможна и вероятностна история на литературата, губи перспектива за нейното развитие, а с това и авангардното си положение в литературния живот и престава да бъде негова организираща сила. В идеалния случай, когато критиката се издигне до висотата на научното прогнозиране, тя създава такава картина на перспективното развитие на литературата, която след това се потвърждава от хода на действителното ѝ развитие. В този случай хипотетичната история на литературата съвпада с реалната. Задачата на една хипотетична теория и история на литературата е да посочи върховете, към които трябва да се стремят творците. Критиката е длъжна да има такива постоянно обновяващи се теоретични концепции, прогнозиращи художествените открития на бъдещето. Разбира се, те трябва да се опират на традициите на миналото и на творческия опит при неговото изследване.“ Тази постановка на А. Курилов е един от най-успешните и сериозни опити за разграничаване и описание на връзките между литературознание и критика.

* * *

Централен проблем в изследванията на една група автори са иманентните характеристики на критиката. В рамките на този проблем влизат въпросите за същността на критическата оценка и интерпретация, както и въпросът за същността на критическото съждение. Макар изследванията по тия въпроси да са малко на брой, те имат най-голям научен принос към една бъдеща теория на литературната критика.

Въпросът за критическата оценка бе вече поставен от предходната група автори. Сега ще се спрем отново на статията на Ю. Суровцев²⁰, където този въпрос бе ясно очертан. Поставяйки си задачата да разкрие вътрешната същност на литературната критика, той набелязва два момента — обективно-познавателен и ценностно-ориентационен, при което водещ за критическата дейност се оказва последният. По-нататъшната конкретизация на това положение се изразява в това, че с особена сила се подчертава публицистичността на критиката, защото според него именно тя е реалното проявление на ценностно-ориентационния момент. Това е обективна вътрешна установка на критическото мислене. Разбирайки публицистичността като иманентно свойство на критиката, авторът изтъква две нейни основни черти: първо, оперативно отразяване на явленията; второ, оперативно влияние върху тези явления. Благодарение на това свое качество критиката ус-

пява да създаде определено обществено мнение. Нейните ценностно-идеологически понятия и ориентационната ѝ същност съществуват фактически чрез публицистичността. Дълг на всеки критик е да утвърждава определени естетически ценности, да възпитава естетическия вкус на публиката. В това е смисълът на неговата професия.

Определяйки природата на критическата дейност като научно-публицистична, Ю. Суровцев пояснява, че не става дума за механично съединение на научни и публицистични елементи. Публицистичността и научността тук са органично споени, интегрирани са в ново качество — качеството критичност. „Разбира се, продължава авторът, не всички жанрове, стилове и критически индивидуалности могат в еднаква степен да усвоят и осъществят публицистичността в критиката. Това различие е нещо съвсем естествено. Бихме желали да подчертаем и нещо друго, казва той, ние разбираме публицистичността като вътрешен патос на критиката, като нейна обективна целенасоченост, която е независима от конкретните форми на своето въплъщение.“

Въпреки спорното твърдение за публицистичната природа на критиката статията на Ю. Суровцев безспорно допринася за разработката на теоретичните въпроси на критиката.

На проблемите на оценката и на критическата интерпретация е посветена статията на В. Хализев²¹, на която вече се спряхме по друг повод. Още в самото начало авторът се насочва към най-съществената и безспорна страна на литературната критика: тя е призвана да оценява художествените произведения, да обсъжда техните достойнства и недостатъци. Казаното се свежда до безспорното в теорията на критиката. Оттук нататък се простира сферата на неясното и дискуссионното. Същността на литературно-критическите изяви не се изразява единствено в оценката, а и в нейното обосноваване, както обективно (анализ на текста и неговите връзки с литературния и обществено-историческия контекст), така и субективно (изразяване на светосъзерцателните и естетически емоции, предизвикани от произведението). Нещо повече, критикът е изпълнил толкова по-добре своята задача, колкото повече ограничи прякото изтъкване на своята оценка и колкото по-дълбоко и впечатляващо я обоснове, направлявайки при това мненията на читателската аудитория. Оценката трябва да представлява „подтекстова“ първооснова на литературно-критическото изказване, а не негова пряка тема. Тя трябва да произтича органично от всичко казано, затова тя не е предмет, а своего рода „свърхзадача“ на критическата изява, нейна определяща функция. Доминанта, център на критическата дейност затова става *обосноваването* на оценката.

Идеята на В. Хализев, с която се хвърля „мост“ между оценка и интерпретация, е голяма методологическа стойност за теорията на литературната критика. Досега именно това липсваше

на всички разработки по въпросите на критиката. Веднага обаче трябва да добавим, че това вярно изходно положение е наложително да се конкретизира, научно да се дообоснове и развие, а това, не се съмняваме, е напълно възможно.

Стигайки до този извод, авторът се насочва към теоретичните проблеми на критическата интерпретация, чиято задача е обосноваването на оценката. Но такова обосноваване на оценката съществува и в литературознанието, в частност — в литературната история, която „дообосновава“, внася известни корекции в оценките на критиката. На тази основа В. Хализев разграничава критическа и историко-литературна интерпретация. „В съответствие с привичните за нашето литературознание представи — казва той — ние ще наричаме интерпретация всяко, както историко-литературно, така и собствено критическо разглеждане на произведението, включващо в себе си тълкуване на неговото съдържание, идеи, смисъл. В това отношение критиката в нейните преобладаващи форми се явява разновидност на интерпретацията.“

Навлизайки в проблемите на интерпретацията, авторът се заема да изясни исторически разбирането за нейната същност. По-цялостно, казва той, проблемите на интерпретацията поставиха в своите работи представителите на духовно-историческата школа начело с Дилтай. Неговото разбиране се базира на непосредствено-интуитивния, светосъзерцателен контакт между обекта и субекта. Опирайки се при това на традиционното разбиране за херменевтиката, Дилтай му предава нравствено-философски характер, като твърди, че за постигане на текста е необходимо чувство на духовно родство с неговия автор. Методологията на духовно-историческата школа не се съгласува с научно-материалистическите принципи в обществените науки, но не може да не признаем, че тази школа се е приближила до вярното разбиране на хуманитарното знание. Актуална остава мисълта на Дилтай за активното емоционално участие на субекта в познавателните процеси от хуманитарен характер. Работата е там, че той и последователите му са останали до тази първа фаза на постигане на художествения текст.

Проблемът за специфичната емоционалност на всяко познание на изкуството дълго преди появата на Дилтай е бил поставен от Белински. Той говори за единството на две начала в познанието на изкуството, които след това започнаха да се наричат херменевтика и критика. Едното начало представя началната фаза на непосредствено-емоционалното потъване в света на поета, а другото изисква да се осмислят данните от вчувствуването, критично да се оцени произведението на словесността.

Идеята за активното въвличане на субекта в познанието на художественото произведение, продължава авторът, получи оригинално развитие в работите на М. М. Бахтин. Концепцията му за диалога като общуване, закономерно включващо в себе си инте-

лектуалното начало, се противопоставя на ирационалистическите представи на духовно-историческата школа за „вчувствуването“ като универсална норма за познаване на явленията на духа, а заедно с това конкретизира предприетото от Дилтай търсене на спецификата на хуманитарното знание. Литературоведът, влизайки в диалог с писателя, се подчинява според Бахтин на логиката на неговото творческо мислене и едновременно с това на законите на собственото си читателско възприемане. От такъв контакт на съзнанията изследователят извлича уникален смислово-научен ефект.

„И така, казва авторът, стигаме до извода, че познанието на литературно-художественото произведение е първоначално непосредствено и интуитивно-цялостно, а на следващите етапи става интелектуално, научна дейност във формите на логически систематизирано, дискурсивно мислене.“ В своите познавателни извори интерпретацията е в значителна степен интуитивна, но в резултатите си тя е логически обоснована и систематизирана. Това ни дава основание да говорим за критериите за истинност при интерпретацията, за нейната дълбочина и пълнота.

Първо, интерпретаторът постига толкова по-пълно произведението, колкото по-съвместно и щателно отчита значимостта на отделните компоненти на текста. Извън връзките с цялото действително не съществуват опорни точки в тълкуването на функциите на художествените елементи, докато в цялото те взаимно се обясняват и съобщават помежду си определен и единен смисъл. В тази излишно рязка формулировка (все пак художествените произведения са „многосмислови“ и могат да се интерпретират различно) е изказана по същество вярна мисъл.

Второ, произведението се опознава толкова по-добре, колкото по-конкретно се отчитат неговите връзки с литературния, общокултурния и социално-историческия контекст. Интерпретацията на произведението не може да бъде достатъчно пълна, ако то не се разглежда в ситуацията на неговото възникване и по-нататъшната му съдба в съзнанието на читателската аудитория.

Художественото произведение като обект на научно-достоверни познания е неизчерпаемо. След всяка, даже и най-задълбочената интерпретация могат и даже трябва да следват и други, които да я допълват. В този смисъл от първостепенна важност е понятието *диапазон* на научно-коректните и обективно-достоверни интерпретации на едно и също произведение. Това понятие ни позволява да преодолеем едновременно две крайности — едната, провъзгласяваща „безкрайната множественост“ на художествените значения, привнесени в произведението от читателите; и другата, изразяваща догматически едностранчивото убеждение за еднозначност, статичност и неизменност на съдържанието на произведението, което може да бъде изчерпано от една единствена научна трактовка. Понятието „диапазон на достоверните тълкувания на художествения текст“ е важно и перспективно за всяка

интерпретация — както историко-литературна, така и собствено критическа. Историко-литературното и критическото разглеждане на произведението имат помежду си много общо. И едното, и другото е оценъчно, т. е. критично в широкия смисъл на думата. При това оценъчността (критичността) и обективната достоверност (научността) не са антагонистични, а взаимно се допълват.

В. Хализев се спира на още един важен въпрос — взаимодействието между художествен вкус и критическа оценка. Присъдите на вкуса, казва той, имат своите права в критиката, даже да не са получили обосноваване. Едва ли е правилно да се смята, че вкусът на критика трябва да се намира под контрола на неговите научни знания (Т. Щукина) или пък че оценката на произведението трябва да се появи непременно след обстоен анализ (Ю. Суровцев). Недоверието към естетическия вкус на критика е досадна отживелица, отстранена още от плехановските „Писма без адрес“. В епизодично възникващите конфликти между вкусовете съждения и данните на научните знания могат да бъдат прави и двете страни. Ако все пак се говори за контрол, то той трябва да се явява като взаимно коригиране между научните знания и вкуса на критика.

От възможните няколко аспекта при изследването на специфичните черти на литературната критика Т. Щукина²² избира един — особеностите на критическото съждение като естетическа категория. „Поради това, че критическото съждение се явява като резултат от възприемането на естетическото явление от критика професионалист, ние ще го изследваме, казва авторката, в сравнение с т. нар. непосредствено естетическо съждение, като също такъв резултат, но е присъщо само на зрителя, непоставящ пред себе си задачата научно да обоснове своята оценка и не особено замислящ се над нейната обективност.“ На базата на сравнителния анализ на двата типа съждения Т. Щукина засяга проблемите на художествения вкус и интуиция и проблема за обективността и доказателствеността на критическото съждение.

Методологическата необходимост от сравнително изучаване на двата типа съждения не буди възражения, казва тя. И в единия, и в другия случай имаме работа с общите закони на възприемането на изкуството. Принципно различие между тях се обуславя от характера на подхода към естетическия обект, от онази разлика в целите, които поставят пред себе си критика и зрителите. Докато целите на зрителите се свеждат до „лично потребление“, то целите на критика професионалист отразяват едно по-друго равнище на потребности и интереси. Неговите цели се определят от общественото му положение и от ролята, която играе в системата на художествената култура.

Разликата между двата типа съждения се проявява още при избора на обекта. При непосредствено естетическо възприемане на зрителя този избор е стихийен. Тук основен (но не единствен)

фактор е художественият вкус. Изборът на обекта като начален стадий на възприемането на художественото произведение от професионалния критик предполага решение на определен проблем. Грешките на вкуса не е избягнал нито един критик. Те са неизбежност, чиито корени трябва да се търсят не само в индивидуалните му особености, но и в определен зрителен опит, и в господстващия вкус на епохата, които са исторически категории. В случаите, когато критикът се стреми към обективност и контролира своя вкус чрез естетическите си концепции, възможността за грешки се увеличава. Не са изключение и случаите, когато вкусът коригира възгледите, защото се оказва по-верен. Хармонията между естетическия вкус и възгледи се явява свидетелство за високо професионално майсторство и за таланта на критика. „Истинският критик — пише Лесинг в „Хамбургска драматургия“ — не извежда никакви правила от своя вкус, но той възпитава вкуса си според правилата, произтичащи от природата на предмета.“

Т. Щукина разглежда категорията „художествен вкус“ като многосъставно понятие, включващо естетически възгледи и естетически идеали, като подчертава различната мяра на техните съотношения в непосредствено естетическите и професионално критическите съждения. Ако в непосредствено естетическото съждение вкусът има самопроизволно значение, то вкусът на професионалния критик е основан на определени естетически възгледи, които се явяват благодатна почва за разгърнати размишления, умозаключения и хипотези. Тези възгледи контролират поведението на вкуса, защото той се характеризира с известна консервативност. Позицията на обективното изследване трябва да се разбира също като контрол над вкуса от страна на системния естетически опит и научните знания.

Сложността и специфичното положение на критика се състои в това, че той оперира не само с проверени и установени, но и с хипотетични знания. Поради това художественият вкус се възприема и се осъзнава като субективна категория. В действителност при всички субективни характеристики на индивидуалния вкус всяка епоха издига и определени общи критерии. В многообразието на индивидуалните вкусове присъствува някакъв устойчив инвариант на господстващия вкус на епохата. Силата и дарованието на критика се определят от степента на отразения от него вкус на епохата.

Художественият вкус в двата типа съждения се явява като оценъчна категория, мяра на интелектуалността, която определя дълбочината на постигането на естетическата ценност на обекта от човека.

Друг показател за естетическата надареност на критика според авторката е развитата интуиция. Материалистическата философия разглежда интуицията като скрита форма на опосредствено знание, възникващо от целия натрупан познавателен опит и

обществена практика на човека. Опосредствувачи фактори и при двата типа възприятие се явяват естетическите възгледи, знание-то, възпитанието, образованието, целият минал опит на личността — жизнен и естетически. Тези фактори се съединяват в интуицията, благодарение на което естетическата оценка възниква не вследствие на размишления, доводи и съпоставки, а непосредствено, като „озарение“, „догадка“. В анализирания от нас два типа съждения ние ще говорим за различни равнища на интуицията. Според марксистко-ленинското разбиране интуицията е само начална форма на постигане на обекта. В непосредствено естетическото възприятие тя може да се яви и като крайна форма, а в професионално критическото възприемане непосредствената увереност в истината задължително изисква доказателства. Аргументацията и доказателството се явяват задължително условие за научността на критиката, те са един от основните признаци на квалифицираното мислене. Така възниква проблемът за обосноваването и мотивировката на професионално критическото съждение.

Като въведение към проблема Т. Щукина използва един кратък исторически преглед на разбиранията за научния анализ на произведението на изкуството, от който се вижда трайното присъствие на два момента в анализа — обективен и субективен. Обективността на анализа, казва авторката, не бива да се разбира като абсолютно безпристрастие и като свобода от каквито и да било идеологически и естетически принципи. Безпристрастните съждения практически са невъзможни. Критиката е немислима без отражение на личното, емоционалното отношение към предмета, тъй като критикът не само опознава изкуството, но и го преживява. Възможност за естетически привнасяния предоставя и самият естетически обект. Всяка интерпретация привнася субективни моменти в произведението, но заедно с това постига и до определена степен обективните свойства на творбата. Това позволява на изследователите да отбележат изключителната „многослойност“ на художественото произведение, да отделят в него някаква „устойчива основа“ и „неустойчиви“, обогатяващи се от нов исторически смисъл слоеве. Сложността на проблема не предполага еднозначно определяне на тези „устойчиви“ и „неустойчиви“ елементи, затова в литературата съществуват някои различия в тяхното тълкуване.

Преминавайки през призмата на личността на критика и зрителя, произведението на изкуството и предизвиканите от него впечатления се явяват със субективизиран емоционален и смислов заряд, присъщ на произведението и съставляващ неговата дълбока същност. Обяснението, обосноваването, *мотивировката* на тези обективно съществуващи качества на произведението в критическото съждение е основният път за доказателство на критика за истинността на неговата гледна точка. Проблемът за мотивиров-

ката на критическото съждение можем да разгледаме като: а) резултат от разбирането на естетическия обект и основаната на това разбиране оценка на неговите свойства и значения; б) съответствие на естетическите критерии и норми на критика на художествената структура на произведението.

Дълбокият и всестранен анализ на едно произведение може да се разгледа като система от мотивировки, обосноваваща главния извод на критика за идейно-художествената значимост на творбата, за нейното място в творчеството на художника и в системата на художествения процес и критика.

От различен зрителен ъгъл Т. Шукина и В. Хализев подчертават единството на оценка и интерпретация в литературната критика. Конкретните измерения на това единство подлежат на уточнение, върху тях предстои още много работа, но същественото в случая е, че се е стигнало до едно методологическо положение с голяма научна стойност. По друг начин стоят тези проблеми в западноевропейското литературознание. „Естественото разбиране на литературната критика като изкуство на интерпретацията — казва Н. Мекленбург в книгата си „Критическото интерпретиране“²³ — води до недоверие към принципа на критиката, който се изразява в оценяването. В изкуството на интерпретацията лежи херменевтичното отношение към текста, което пречи на критиката, защото положителното оценяване винаги го предхожда.“ Като установява, че между проблемите на литературната оценка и интерпретацията в западното литературознание е разрушена връзката, западногерманският теоретик предлага като изход тия проблеми да се изследват самостоятелно по идеологично-критичен път, за да се скицират основните черти на една теория на критиката. През последните години, продължава той, се е увеличил интересът към проблемите на литературната оценка²⁴, но сериозни резултати в това отношение няма. В исторически план са проследени различните теории за литературната оценка, при което Мекленбург очертава основните етапи и тенденции в разработването на оценъчната проблематика. Без да се спираме подробно на този преглед, ще изтъкнем, че авторът подлага на критика различните течения (традиционно-херменевтично, нормативно, феноменологическо, математизиращите тенденции, скептицизма на англо-американския позитивизъм и пр.), посочвайки липсата на последователен историзъм като главна причина за теоретичната безпомощност на отделните автори. Според него — с това не можем да не се съгласим — само по исторически път могат да се изследват плодотворно проблемите на литературната оценка, но въпреки правилния извод самият Мекленбург не се заема със самостоятелното решаване на тези проблеми. Веднага ще припомним, че и в марксистското литературознание те не са разработени задоволително.

„Литературознанието — казва авторът, — признавайки, че като цяло е невъзможно без преценка, оставя този проблем в

практиката на интерпретацията. Всяка критика под формата на „редуцирана интерпретация“ служи само за илюстрация на теорията за оценката. Критиката се отхвърля като ненаучна от интерпретационния метод, макар и неговият собствен научен характер да е съмнителен. Липсата на теоретично проникване помежду им води до поставянето на въпроса за отношението на интерпретация и критика изобщо.²⁵ Въпреки липсата на теоретична връзка между оценка и интерпретация в критическата практика тя съществува и това кара Мекленбург да се заеме първо с проблемите на интерпретацията, а след това и с връзката между оценка (респ. критика) и интерпретация. Той противопоставя един на друг два интерпретационни модела — модела на „вчувствуването“ или вживяването (*Einfühlung*) и модела на „отчуждаването“ (*Verfremdung*) или дистанцираното интерпретиране. (Нека си припомним, че в статията си В. Хализев категоризира това противопоставяне като неубедително.) „Преживяването — казва Мекленбург — решава субективно обективността на произведението, която изисква критика. Там, където изкуството се преживява, тя умира. Такава литература, която спекулира с ирационалното, има нужда от още по-интензивно критическо дистанциране, защото тъкмо при едно вживяване се получават най-честите разминавания с истината. . . Категориите на вживяването предизвикват противокритични и антикритични методи на интерпретация. Затова критиката противостои на учението за вживяването чрез понятието „отчуждаване“. То е изключително пригодно за познаване на естетически обекти.“²⁶ И по-нататък: „Отчуждаването е полемична антитеза на учението за вживяването. Първото е критично; второто е традиционно. . . Можем да разграничим подобно на Брехтовата типология на театъра тези два типа отношения към литературата — традиционно и критично.“²⁷ Авторът предлага едно разграничаване по десет показателя, при което ясно се очертава антитезата между двата типа отношения. Ние няма да се спираме на това разграничаване. „По-новата херменевтична теория — обобщава накрая той — разбира отчуждаването като принцип на един интерпретационен метод, насочен против чувстващия разум на пасивното традиционно отдаване на произведението.“²⁸

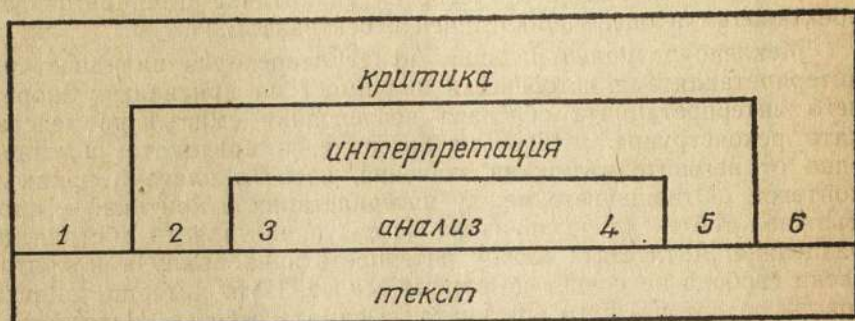
След като отдаде предпочитанията си на отчуждението, Мекленбург се заема да изследва връзката между литературната оценка и интерпретация, търсейки възможността теоретично да обоснове тяхното единство. В критическата интерпретация той се стреми да види единството на три елемента — анализ, интерпретация и критика, т. е. единството на научни, херменевтични и оценъчни елементи. „Погрешен би бил един опит за интерпретация — казва авторът, — който иска да си осигури обективност, към която да се прибави и една литературна оценка. Процесът на познание не може да се освободи напълно от оценка. Свободният от оценка описателен анализ има смисъл вътре в една критична

рамка, която отразява предпоставките, резултатите и границите на този анализ. Такова отражение дава възможност разбирането и обяснението да се коригират и допълват взаимно. Едно отделияне на тези два момента би довело до унищожаване на критиката, защото тя съдържа в себе си аналитично-интерпретативен обективизъм и оценъчно-критичен субективизъм.²⁹

Мекленбург прави разлика между непреходна валидност на интерпретацията и историческа значимост на критиката. Според него интерпретацията обяснява непреходния смисъл на текста, като реконструира авторовата интенция, а критиката обяснява едно от неговите възможни значения, като го влага в някакъв контекст. „Отношението между интерпретация и критика — продължава той — се разкрива на основата на тяхното абстрактно разделяне. Антитезата между интерпретативна принуда и критическа свобода не почива на здрава основа. Нито интерпретацията говори за автора, нито критиката за самата себе си. И двете по-скоро говорят за текста. Той пък нито може да прикове интерпретацията върху един постоянен смисъл, нито може да бъде пренесен от критиката в каквито и да е исторически контексти. Ако критиката се осъществява само като интерпретация, то това става при положение, че интерпретацията от себе си извлича критика.“³⁰ Критическата интерпретация — продължава Мекленбург — упражнява върху текста едно духовно противодействие и не се задоволява само с назоваване на съществуващото, а винаги прибавя нещо към него. Излишъкът от рефлексия ѝ позволява да претендира, че познава един автор по-добре от самия него. Тя излиза критично (субективно-оценъчно — Г. Б.) извън текста, защото самият текст я тласка нататък.

„Няма разбиране — заключава авторът, — което да не е същевременно и оценяване. Интерпретацията, която винаги се ръководи от оценъчни перспективи, достига целта си едва в критичната преценка. Както и обратно — тази преценка е възможна само чрез интерпретация. Следователно интерпретацията е основа на всяка критика. Най-добрата критика е почти идентична с най-убедителната интерпретация. За да определим ценността или липсата ѝ в поетическите художествени произведения — както се изразява Фр. Шлегел, — трябва да отнесем резултатите от конкретната интерпретация към общи критически принципи. Те от своя страна не са дадени предварително в някаква ценностна теория, а могат да се определят в процеса на самата интерпретация. По такъв начин в метода на литературната критика анализът на текста и критическата рефлексия образуват необходимо единство. Проблемът за обективността на критическата интерпретация не може да се реши чрез строго разделяне на една „субективна“ критика от една „обективна“ интерпретация, а само чрез вникване в единството на описание, анализ, интерпретация, критика и теория в литературно-критическата практика.“³¹ Възможността за

обективна критика почива върху обединението на трите елемента — анализ, интерпретация и критика. Общо взето, те се вменват едно в друго. В подкрепа на тази постановка Мекленбург представя следната схема³² с коментар към нея.



Предпождащото познание — казва той — представлява една рамка, т. е. ръководни критически гледища (1), от които произтичат въпроси на интерпретацията (2). Те определят отделните анализи (3), чиито резултати (4) водят до един интерпретативен синтез (5) и накрая до една критична оценка (6). Всяка критическа интерпретация има нужда следователно от критическо-теоретическа рамка, чието разкриване е необходимо като доказателство за нейната обективност.

Вижда се, че и Мекленбург по свой път стигна до идеята за единството на оценка и критическа интерпретация, като предлага свой вариант на решение, в който има редица ценни моменти.

* * *

Последната група автори, на която ще се спрем, полагат усилия да разкрият функциите на критиката в литературния процес. Резултатите от такива изследвания са от голямо значение, тъй като дават теоретична основа за конкретно разглеждане на взаимодействието между литературна критика и художествена практика в определени историко-литературни периоди. Описанието на критическите функции е възможно само при наличието на изяснени теоретични концепции за същността на критиката. Следователно всеки опит за такова описание ще бъде проверка и приложение на тези теоретични концепции.

Авторите, които разглеждат функциите на критиката, вътрешно се разграничават според възгледите си за нейната същност. Тези от тях (В. Кожинов³³, Б. Бурсов³⁴), които приемат литературната критика като компонент на литературата, като неделима страна на нейното битие, имат почти еднакви разбираня за ней-

ните функции в литературния процес. Към тях се присъединява и В. Кулешов³⁵, чието гледище по тези въпроси е принципно същото. Затова ще представим тези автори с известната ни отпреди статия на В. Кожинов, тъй като там най-цялостно са разгърнати разбиранията и на другите автори. „Съотношението между литература и критика, казва той, много често се тълкува в плана на отношенията обект—субект, т. е. като отношение между предмета и неговото отражение, но тази традиционна представа не се доближава до същността на нещата. Критиката естествено изразява и опознава литературата, но в това не се изразява главната ѝ цел. Това е по-скоро средство за достигане на целта. Истинският живот на критиката се разкрива в *практическото ѝ участие* в битието на литературата. Задачата на критиката, продължава авторът, се състои в това да *сформира* от отделните художествени светове на произведенията *литературата* като определена развиваща се цялост, като единно движение. Критиката може да прави това добре или зле, но именно това тя прави. Именно тя организира литературните направления и течения, води литературна борба, провъзгласява нови периоди в развитието на литературата и т. н. Художникът създава произведение, а критиката го включва в *системата на литературата*, където то придобива своя съвременен смисъл и започва да играе своята обществена роля. Показателен пример в това отношение е лириката на Тютчев, която едва в 1850 г. бива открита от критиката и влиза в системата на литературата. Подобни примери има във всяка национална литература“ (Емили Дикенсън, Н. Вапцаров у нас и пр. — Г. Б.).

Много, дори крупни художници решително са заявявали, че критиката нищо не им е дала, че с нищо не им е помогнала в творческата им дейност. По всяка вероятност това не е напълно справедливо, но работата не е само в това. Критиката въздейства на художниците не само пряко, но и чрез *цялостното* движение на литературата, което именно тя организира. Когато художникът встъпва в качеството на критик (с това са се занимавали твърде много художници), той прави това, за да вземе участие в организацията на литературата. Защото като творец на произведения той създава *материята* на литературата, но не и самата нея.

Критиката според В. Кожинов може действително да формира литературата само в случай, че се опира на обективните закономерности в развитието на съвременното изкуство и на самия обществен живот, пораждащ това изкуство. Чисто субективната критика, изхождаща само от собствените си волунтаристични помисли, не е способна да формира литературата, дори не е способна да формира някакво литературно течение. Критиката, която формира литературата като социална структура от материята на художествените произведения, намира своя предметен израз в литературната периодика. Тук, в периодиката, особено осезателно се разкрива обединяващата, формиращата роля на критиката.

Белински справедливо е отбелязал, че „критиката в литературното списание има водещо, решаващо значение“. Напълно разбираемо е, че критиката изпълнява своята роля далеч не идеално, но нейната роля е именно такава. Строго казано, съпоставянето на критика и литература е неправомерно. Можем да съотнасяме критиката и словесното изкуство, но критиката и литературата са неотделни, защото критиката е съставна част, страна, компонент на самата литература — при това водещ компонент, организиращ нейното битие. Ако изведнъж престане съществуването на критиката, литературата също би „изчезнала“, би се разпаднала на отделни произведения на словесното изкуство.

В статията си В. Кожинов разкрива една от най-съществени функции на критиката — тя създава системата на литературата от отделните произведения; организира литературата като дейност с определено и ясно въздействие върху обществото, бидейки неделима част от нея.

Трима автори подхождат към функциите на критиката в литературния процес в зависимост от мястото ѝ в кръга автор — творба — читател. Докато Л. Якименко³⁶ се задоволява единствено с твърдението, че критиката трябва да се осветли и от този зрителен ъгъл, то Ю. Суровцев³⁷ и Ю. Боров³⁸ подхождат към същия проблем далеч по-цялостно и аргументирано. Принципна разлика между техните разбирания за функциите на критиката в кръга автор — творба — читател няма. Техните постановки по този въпрос взаимно се допълват и конкретизират, затова ще се спрем последователно само на тях.

Изходна точка в разсъжденията на Ю. Суровцев е положението, че природата на критическата дейност се определя и от мястото, което заема критиката в литературния живот и в литературния процес. „Литературният живот, казва той, в неговото обобщено-реално функциониране е предаване на духовна енергия по кръга художник — произведение — читатели. Той представлява система на взаимодействие от трите основни съставки на този кръг. Ако вземем този процес на взаимнообмен в неговата историческа динамика, „кръгът“ се превръща в „спирала“ и ние правим логически подход от понятието „литературен живот“ към понятието „литературен процес““. Да видим къде е мястото на критиката в този „кръг“, в тази „спирала“?

Погрешно би било да приемем, че задачите на литературната критика се изчерпват с интерпретациите на произведението. Тя неминуемо се интересува и от художника, и от публиката. Нейното място във взаимнообменния процес художник — произведение — публика е диалектически противоречиво и неочевидно. Критиката е неделима част от публиката, нейна най-развита в естетически смисъл авангардна част, чиято задача е активно да въздейства на останалата част от читателите и заедно с тоза да осъществява органичната връзка на трите компонента в „кръга“.

В този „кръг“ на критиката не можем да дадем някакво специално място. Тя по-скоро е страна на общественото функциониране на художника и публиката. Ако се пренесем в по-високите и по-малко определени духовно-идеологически сфери — в това число и в сферата на художествено-естетическото съзнание на обществото, — ще стане ясно, че критиката е важна страна на това съзнание. Ние ще бъдем в разрез с истината, ако не кажем, че тя е преди всичко художествено, след това естетическо и въобще идеологическо съзнание в *действие*, приложено към художествената продукция на дадено време. Но именно поради това едва ли е възможно да изнамерим за литературно-художествената критика някакво особено, дори само теоретически мислимо място. На това равнище на анализа критиката не е „място“, а преди всичко „качество“, „функция“ на определена система от елементи, казва в заключение Ю. Суровцев.

Подходът, а до голяма степен и решенията на Ю. Боров не се различават по същество от тези на Ю. Суровцев, но в разработката му някои моменти са развити по-пълно. Така например той увеличава елементите на „кръга“, а именно: действителност — художник — произведение — читател — действителност. Обстойно е разглеждано мястото на критиката във всеки един етап от взаимодействието между посочените елементи.

„Художествената критика, казва авторът, се явява самокритика на изкуството. Тя е корелат в саморегулиращата се система на взаимодействие между изкуство и общество, осъществяващо се във връзките между елементите на посочения кръг. Художникът осмисля, усвоява действителността; резултатът от това усвояване се материализира в произведение; произведението се възприема от читателя и то оказва върху него определено идейно-естетическо въздействие; читателят под въздействие на произведението в определено направление влияе социално активно върху действителността. Критиката влияе върху всички звена на този процес, както и върху характера на връзките между тях. Всяко от тези влияния отразява един от аспектите на критическата дейност, една от функциите на критиката, едно от нейните свойства.“

Като разглежда последователно функциите на критиката, Ю. Боров стига до извода, че тя при взаимодействието си с читателя, художници, изкуство и действителност се проявява като:

- а) организатор на общественото мнение;
- б) организатор на художествения процес;
- в) „движеща се естетика“, т. е. като аналитично разглеждане на изкуството от позициите на определена методология.

* * *

Разграничаването на четирите проблемно-теоретични групи е до голяма степен условно. Използувахме го единствено заради предимството, което дава при класификацията на гледищата за

същността на литературната критика. В различните изследвания и статии се откриха редица дискуссионни положения, кръстосаха се различни мнения и гледни точки по определени проблеми, но заедно с това бяха прокарани и верни постановки, които подлежат на по-нататъшна разработка. Според нас бъдещите усилия в областта на теорията на литературната критика трябва да се насочат към решаването на три основни проблема — проблема за оценката, проблема за интерпретацията и проблема за функциите на критиката в съвременния литературен живот и в литературния процес. Наложително е също така да се изследват и връзките между тези три проблема.

Проблемите на критическата оценка не са разработвани специално в нашето литературознание. Те са засягали по други поводи и в други аспекти, поради което са били само частично осветлявани. На сериозно проучване подлежат въпросите за условията, структурните елементи и формите на критическата оценка. Тук съществуват немалко неясни и дискуссионни моменти. Ако приемем за основателно гледището на Т. Шукина, че изборът, художественият вкус и интуицията са форми на проявление на оценката, то едва ли можем да се съгласим с Ю. Суровцев, че критиката е вид публицистика, защото подобен възглед завоалира спецификата на критическата оценъчност.

Критическата интерпретация поставя също сериозни проблеми пред теорията на литературната критика. Тук от особена важност е постановката за единството на оценка и интерпретация (В. Хализев, Т. Шукина, Н. Мекленбург), върху чието конкретизиране и дообосноваване трябва да се работи. От гледна точка на интерпретацията трябва да се решат и проблемите за границите и връзките между критика и литературознание. В тази сфера попадат и някои исторически и естетико-психологически въпроси, както и въпросите, свързани с методите на интерпретация.

Както вече споменахме, проблемът за функциите на критиката е твърде важен, защото дава теоретичните основи при изследване на взаимодействието на литературната критика с художествената практика, без което е немислимо съвременното научно разбиране за литературен процес. Решаването на този проблем е възможно само в контекста на изследванията върху критическата оценка и интерпретация. И още нещо, ако теоретично са изяснени функциите на критиката и практически е оценен нейният принос за художественото развитие на даден период от литературната история, това от своя страна предоставя необходимия материал за по-мощни историко-функционални изследвания³⁹ на определено произведение или автор. Такъв род изследвания, както и всякакви изследвания от литературно-рецептивен характер са наистина нищожно малко в нашата литературна наука.

В тази статия се постаряхме да представим някои съвременни концепции за природата на литературната критика. И ако е върна

максимата, според която в осъзнаването и точното формулиране на даден проблем се съдържа и част от неговото предстоящо решение, то ние можем да считаме, че сме изпълнили задачата си.

БЕЛЕЖКИ

- 1 Вж. напр. стат. на *Здр. Петров, М. Николов, П. Данчев, Ст. Каролов и Ефр. Каранфилов* в сп. „Септември“, 1965, кн. 3, с. 183—203; кн. 4, с. 54—76; кн. 5, с. 173—188; кн. 9, с. 60—93; кн. 12, с. 57—82.
- 2 Вж. *П. Данчев*, „Литературна мисъл“, 1971, кн. 1, с. 3—9; *П. Данчев*, в. „Народна култура“, бр. 26 от 24 юни 1972, с. 1—7; *Ефр. Каранфилов*, в. „Литературен фронт“, бр. 30 от 27 юли 1972, с. 1.
- 3 Разговор за литературната критика, сп. „Пламък“, 1972, кн. 3, с. 3—21.
- 4 *А. Я. Эсалнек*, Жанровые аспекты художественного произведения в литературной критике. „Филологические науки“, 1979, № 1, с. 14.
- 5 *Ф. Кузнецов*, Литература — нравственность — критика. — В сб. „Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии“, М., 1977, с. 52—53.
- 6 *Б. Бурсов*, Критика как литература, Л., 1976.
- 7 *В. Кожин*, Критика как компонент литературы. — В сб. „Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии“, М., 1977, с. 160—170.
- 8 *В. Кожин*, цит. съч., с. 160.
- 9 *Ю. Андреев*, Как стрелка компаса. — В сб. „Современная литературно-художественная критика“, Л., 1975, с. 33.
- 10 *Л. Якименко*, Жизнь — литература — литературная критика. — В сб. „Методологические проблемы современной литературной критики“, М., 1976, с. 55.
- 11 *В. Кулешов*, История русской критики XVIII—XIX в., М., 1978, с. 4—5.
- 12 *Ю. Боров*, О роли критики в литературном процессе. — В сб. „Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии“, М., 1977, с. 212—214.
- 13 *Ю. Боров, М. Стафеецкая*, Критиката и взаимодействията ѝ с близки духовни области, „Литературна мисъл“, 1980, кн. 5, с. 98—116.
- 14 *Р. Узлек, О. Уоррен*, Теория литературы, М., 1978, с. 58; 65.
- 15 *Цв. Тодоров*, Поэтика, — В сб. „Структурализм: „за“ и „против“, М., 1975, с. 46.
- 16 *N. Mecklenburg*, Kritisches Interpretieren. München, 1972, с. 9—10; 15—17.
- 17 *Ю. Суровцев*, О научно-публицистической природе критики. — В сб. „Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии“, М., 1977, с. 22—26.
- 18 *А. Курилов*, Границы литературно-критического познания. — В сб. „Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии“, М., 1977, с. 175—178; 189—190.
- 19 *В. Хализев*, К теории литературной критики. — „Филологические науки“, 1977, № 1, с. 4—5.
- 20 *Ю. Суровцев*, цит. съч., с. 26—33.
- 21 *В. Хализев*, цит. съч., с. 3; 5—14.
- 22 *Т. Щукина*, О сущности критического суждения. — В сб. „Современный литературный процесс и критика“, М., 1975, с. 261—293.
- 23 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 10—11.
- 24 По-подробно вж. *N. Mecklenburg*, Literarische Wertung, Tübingen, 1977. Сборникът е съставен от Н. Мекленбург и е придружен с негова уводна критична студия, посветена на проблемите на литературната оценка. Със свои статии по въпросите на литературната оценка в сборника са представени едни от най-известните западногермански литературоведи — съвременни и от по-старото поколение.

- 25 *N. Mecklenburg*, *Kritisches Interpretieren*, с. 44.
- 26 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 46.
- 27 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 46—47.
- 28 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 48.
- 29 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 49.
- 30 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 50.
- 31 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 51.
- 32 *N. Mecklenburg*, цит. съч., с. 52—53.
- 33 *В. Кожин*, цит. съч., с. 162; 166—168.
- 34 *Б. Бурсов*, цит. съч., с. 34.
- 35 *В. Кулешов*, цит. съч., с. 3—5.
- 36 *Л. Якименко*, цит. съч., с. 58—60.
- 37 *Ю. Суровцев*, цит. съч., с. 42; 44—45; 48.
- 38 *Ю. Боров*, цит. съч., с. 195—207.
- 39 Вж. например сб. „Русская литература в историко-функциональном освещении“ М., 1979.

НЕКОТОРЫЕ СОВРЕМЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ О ПРИРОДЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Резюме

Эта статья обзорная. Ее цель представить в возможно самой сжатой форме разные исследования и статьи, относящиеся к сущности критики.

Проблема о специфике литературной критики, о ее роли и задачах, о ее границах и функциях, относится к тем проблемам, значение и актуальность которых не требует специальных доказательств. Попытки марксистского и немарксистского литературоведения дать какое-либо теоретическое объяснение этой проблемы до сих пор не привели к однозначным решениям. Чтобы представить более целокупно и в известной систематичности современные концепции в этой области, рассмотренные авторы и исследования объединены в четыре группы:

- критика как компонент литературы;
- критика и литературная наука;
- имманентные характеристики критики;
- функции критики в литературном процессе.

Каждая группа выражает определенную точку зрения и развивает свою концепцию о природе литературной критики. Критически рассмотрены отдельные точки зрения, как и представляющие их исследования и статьи. На основании проделанного обзора автор приходит к своему заключительному обобщению, согласно которому будущие усилия в области теории литературной критики следует направить в сторону решения трех основных проблем — проблемы оценки в критике, проблемы критической интерпретации и проблемы функции критики в современной литературной жизни и литературном процессе.

CERTAINES CONCEPTIONS CONTEMPORAINES DE LA NATURE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

Résumé

Le présent article a le rôle d'un aperçu. Son but est de présenter dans une forme synthétique les divers études et articles relatifs à l'essence de la critique. Le problème de la spécificité de la critique littéraire de son rôle et de ses tâches, de ses limites et de ses fonctions est très actuel. Les essais dans la théorie de la littérature marxiste et son marxiste de donner une explication théorique de ce problème, n'ont pas abouti à une réponse exacte et stable. Pour donner une vue générale et systématique des conceptions contemporaines dans ce domaine nous avons réparti les auteurs et leurs articles étudiés en quatre groupes:

la critique comme partie intégrante de la littérature

la critique et la science littéraire

caractéristiques immanentes de la critique

fonctions de la critique dans le processus littéraire.

Chaque groupe reflète un point de vue et développe une conception de la nature de la critique littéraire. Nous avons donné un commentaire critique des différents points de vue ainsi que des études et des articles qui les reflètent. De cet aperçu l'auteur tire la conclusion que les efforts futurs dans le domaine de la théorie de la critique littéraire doivent être orientés vers la solution de trois problèmes essentiels: — le problème de l'appréciation dans la critique; celui de l'interprétation critique et celui des fonctions de la critique dans la vie littéraire contemporaine et le processus littéraire.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XVIII, кн. I

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Тome XVIII, livre I

Faculté des Lettres

1981—1982

Николина Бурнева

ЗА НЯКОИ МОМЕНТИ В КОМПОЗИЦИЯТА НА РОМАНА
„ПРЕСТОЯТ“ ОТ ХЕРМАН КАНТ

Nikolina Bourneva

SUR QUELQUES MOMENTS DANS LA COMPOSITION
DU ROMAN „LE SEJOUR“ DE HERMANN KANT

София 1983

1981-1982
1981-1982

THE
PROJECT

BY

Im Klappentext des Buches bezeichnet Hermann Kant seinen Roman „Der Aufenthalt“ als einen Bildungsroman. Tatsächlich ist es eine mühevoll, doch erfolgreiche Entwicklung, die die Hauptfigur vollzieht, ein arger Weg der Erkenntnis, den der anfangs unorientierte und verschüchterte Junge aus der entlegenen nördlichen Provinz beschreitet. Diese seine Entwicklung ist als Lebenslauf seiner Generation zu verstehen. Und nicht das schon gewonnene, ausgeformte sozialistische Selbstbewußtsein, nicht das schon festgelegte, sozialistisch geprägte Menschenbild stehen im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern der langwierige Prozeß des Werdens einer Generation, die in den ersten Nachkriegsjahren die ersten Schritte durch die Welt machte. Der Ausklang des zweiten Weltkrieges, der folgenschwere Zusammenbruch des Faschismus und die Wirrnisse der Nachkriegszeit bilden den historischen Hintergrund, an dem sich die Handlung des Romans abspielt. Mitfühlend und distanziert zugleich, wie die Kantsche Art des Erzählens ist, werden die Abenteuer des jungen Mark Niebuhr dargestellt. Der Leser erfährt von seiner langsamen, vagen, ganz behutsamen Annäherung an Wahrheiten, die uns heute Selbstverständlichkeiten sind, von seinem aufrichtigen Bemühen, immer Neues zu erkennen, falsch Gelerntes zu korrigieren.

Das Hauptanliegen des Buches besteht in der psychologisch-soziologischen Analyse des Werdegangs dieses jungen Menschen in der Zeit gesellschaftlicher Kollisionen. Die Form des Romans entspricht durchaus diesem Anliegen. In der folgenden Untersuchung widmen wir uns einigen Aspekten der kompositorischen Mittel, die die seiner künstlerischen Verwirklichung dienen.

Die Struktur des deutschen *Bildungsromans* ist nicht erst seit Goethe als eine Geschichte ausgeformt worden, die dem jngen Helden von Station zu Station folgt, ihm zu immer größeren Erkenntnissen über sich, die Welt und die Gesellschaft verhilft. Diese Struktur wird — in ähnlicher Form — auch von Hermann Kant benutzt. Im Kriegsgefangenenlager, das die erste Station veranschaulicht, ist Niebuhr wie alle anderen. Seine Versuche, in die Einzelheit, Individualität und Besonderheit zu kommen, sind mehr Eulenspiegeleien; sie sind unterhaltend, verraten aber kaum etwas von einem bewußten Erfassen seiner Lage. Die zweite Situation, die des Gefängnisses beleuchtend, wird als dreifach gestufte Entwicklung gestaltet. Die Stufen dabei sind:

die Einzelzelle, in der die Hauptfigur schon erfolgreich eine selbstkritische Haltung versucht;

die Gemeinschaftszelle mit den einsitzenden Polen, in der die ersten persönlichen Kontakte zu polnischen Menschen erfolgen;

die Kriegsverbrecherzelle, welche die endgültige Wandlung und Besinnung markiert.

Durch diese Stationen muß der Gefreite Niebuhr hindurch; von einer Grube in die andere verfallend, erlebt und erfährt er vieles, begegnet vielen Menschen, die ihn auf verschiedene Weise beeinflussen. So stellt der Roman überzeugend und konsequent die Entwicklung eines deutschen Jünglings zu sozialer Aktivität, zu tätiger Menschenliebe und demokratischer Gesinnung dar. „Der Aufenthalt“ ordnet sich somit in die Reihe jener Bildungsromane ein, die in der Geschichte der deutschen Literatur Gewicht haben.

Es ist aber nicht nur die Bezogenheit auf eine Tradition, die diesen Roman wertvoll macht. So hebt Rulo Melchert die Eigenart in der Verwendung dieser Romanstruktur durch Hermann Kant hervor: „Auch welch ein Unterschied zwischen dem klassischen Bildungsroman und Kants 'Aufenthalt'! Ein Wilhelm Meister bei Goethe kann sich frei beweglich die Welt aneignen, über Erleben der kleinen und großen Welt, dem Ausprobieren der vielen Lebens — und Praxis-situationen zu Selbstbewußtsein gelangen; Niebuhr bei Hermann Kant bei festem Verschuß, im Lager und Gefängnis von allem getrennt, was die eigentliche Welt ausmacht, seine Möglichkeiten der freien Beweglichkeit sind beschränkt, im geschlossenen Raum eingesperrt, im Verkehr mit einem vorbestimmten Kreis von Menschen, muß er zu sich selbst und zum Begreifen der Welt kommen. Hermann Kant benutzt den Begriff des deutschen Bildungsromans nicht etwa ironisch oder kritisch gebrochen; ernsthaft und bedeutsam angewandt, verbirgt sich in ihm ein ganzes Jahrhundert, eine Zeit gesellschaftlicher Widersprüche, von Neuansatz, von Hoffnung.“¹

Dieser Auffassung, der wir völlig zustimmen, wollen wir eine weitere Erläuterung zufügen: Gewöhnlich wird die Wirklichkeit im Bildungsroman der deutschen Aufklärung oder Klassik zum passiv wahrgenommenen oder begriffenen Objekt. Und der Erkenntnisprozeß bleibt auf das wahrnehmende Individuum beschränkt. Der Entwicklungsroman der sozialistischen Gegenwartsliteratur kennzeichnet sich dadurch, daß er den passiv duldenden Charakter der Persönlichkeit, der jede Möglichkeit genommen war, auf die Welt umsetzend zu wirken, überwindet. Im Roman „Der Aufenthalt“ geschieht das freilich erst als letztes Resultat des langen Entwicklungsweges der Hauptfigur. Ein Wille zum aktiven Eingriff ins Leben, und nicht mehr die Fluchtversuche in die Welt fragwürdiger Traumvisionen, ein Zweifel, der sich ja gerade gegen das Bestehende und scheinbar Beständige“ (417)² richtet, und nicht mehr das bedenkenlose Aufnehmen von freien Meinungen, präsentieren die marxistisch verstandene Freiheit des Helden.

Diesen ideenbezogenen Eigenartigkeiten des Bildungsromans bei Hermann Kant entspricht auch eine formelle. Die *Struktur* des Romans ist der Ideenaussage und der Autorenabsicht insofern angemessen, daß sie das Verhältnis zwischen dem Individuellen und dem Ganzen, der Erscheinung und der Unbegrenztheit der historischen Entwicklung, zwischen der inneren psychologischen Vielseitigkeit einerseits und dem Bewußtsein über die Ganzheit der Persönlichkeit andererseits immer scharf akzentuiert. Unter diesen Umständen erfüllen die Sujetlinien mehr innere, psychologische Funktionen und erfassen die Erscheinungen dialektisch.

In dieser Hinsicht ist es zum Beispiel sehr bezeichnend, daß das Erzählen ganz aus der Sicht der Hauptfigur erfolgt. An ihrem individuellen Schicksal fädelt der Autor den Roman auf. Jede Szene, jede Situation, jede Episode ist figurengebunden, untergeordnet dem Ich-Erzähler, der einer der bedeutendsten organisierenden Faktoren ist und nicht recherchiert, sondern von sich Bericht gibt. Die Unzahl von Episoden, Szenen, Motiven, Reflexionen und Geschichten, die uns der Roman bietet, wird gerade durch den Ich-Erzähler ineinandergeknüpft und ergibt eine vielseitige, situationsreiche und bedeutende Struktur.

An dieser Stelle möchten wir aber den Einwand machen, daß sich manche Geschichte in der Romanhandlung ungerecht verselbstständigt durch ungenügende Motivierung (z. B. die Gritjie-Episode 184/590). Oder daß andere Episoden bzw. Schilderungen, in einer fast naturalistischen Weise gezeichnet, doch ausgelassen werden könnten, ohne daß die Ganzheit des Romans dadurch zu Schaden käme (z. B. die Strümpfe-Knie-Visionen des Niebuhr während eines Gesprächs mit Eugeniusz, 224/226; auch die Suppe-Sensation-Beschreibung 520/523). Diese Szenen sind sprachlich meist sehr gelungen und verleihen der Darstellung ein eigenartiges Kolorit. Gleichzeitig überschattet aber die Menge an Kollisionen in der Fabel gewissermaßen die Logik der Entwicklung der Hauptfigur. Dadurch wird sie zuweilen der Charakteranalyse abträglich. Daß der Entwicklungsprozeß manchmal ziemlich schleppend vorangeht, liegt gerade an diesem Zuviel an Einzelheiten.

Diese kleinen kompositorischen Mängel können natürlich das Verhältnis von Teil und Ganzem nicht beträchtlich stören. In der Regel sind auch im Roman „Der Aufenthalt“ die einzelnen Situationen dienende und notwendige, aufhellende und ergänzende Teile des Ganzen. Denn was als Handlungskern bezeichnet wird, ist wirklich nur der Kern des Buches. In ihm haben wir die große Linie der Geschichte, die sich aber doch an verschiedenen Episoden konstituiert.

Wir können Rulo Melcherts Meinung nicht teilen, daß die Komposition des Romans „übersichtlich“ und „einfach“ sei.³ Die eigentliche Romanhandlung umfaßt nur die letzten zwei Jahre (Dezember 1944 — November 1946) aus dem Leben der Hauptfigur. Die

Darstellung ihrer Kindheit und Jugend erfolgt in der Form von Rückwendungen und Rückblicken: Der Roman beginnt mit der Schilderung der Abfahrt Niebuhrs an die Front, erst im Kapitel 27. finden wir einen relativ zusammenhängenden Bericht über seine Beschäftigungen in den letzten Monaten vor der Abreise. Der Tod des Bruders und des Vaters ist schon im ersten Kapitel erwähnt, erst im 13. bzw. 28. Kapitel erfährt aber der Leser die näheren Umstände, unter denen sie ums Leben gekommen sind. Die Nachfolge der Episoden aus der Kindheit und Jugend Niebuhrs ist keinem kausalen, logisch bestimmten Schema untergeordnet, sondern wird durch gelegentliche Assoziationen des erzählenden Ich bedingt. Die Schilderung des Vorfalles, bei dem Niebuhr auf dem Gefängnishof seinen Arm bricht, ruft die Erinnerung an die Kinderspiele herbei. Das Heimweh, das den Kriegsgefangenen packt, verlebendigt in ihm die Vorstellung von den Tagen, die er als Junge im HJ-Lager verbracht hat. (71—82). Dieses Nebeneinander von Themen, diese Gleichzeitigkeit des Erlebens zeitlich verschiedener Geschehnisse erschweren (wenigstens beim ersten Lesen) den Zugang zur Romankomposition. Sie stellen hohe Anforderungen an den Leser — und nicht nur an den fremdsprachigen — und setzen bei ihm die Fähigkeit zum Erfassen komplizierter logischer Zusammenhänge voraus. Es stimmt aber bis auf die weiter oben erwähnten Stellen, daß „das Innen und das Außen, Szenen und Reflexionen, Charaktergestaltung und Sentenzen in schönem kompositorischem Gleichgewicht sind, so daß der Roman als Ganzes als ein wohlgeformter Block vor uns steht, aus dem sich Menschliches formt durch Anschauung, Einzelnes hervorkommt, Gesicht und das Innen, je ehrlicher und unvoreingenommener wir vor ihm stehen.“⁴

Einem so komplizierten Werk wie Hermann Kants Roman „Der Aufenthalt“ kann man also nicht anders beikommen als über die Analyse der Erzählstruktur und ihrer Funktionen. Ein vordergründiges Verfolgen nur dessen, was auf den verschiedensten Ebenen des Romans geschieht, bringt nur wenig Vorteilhaftes und Brauchbares ein. Zu untersuchen ist deshalb auch die Konstituierung des Erzählers und sein Funktionieren, der Prozeß seiner Selbstverwirklichung und seiner Entäußerung, weil sich anders der Stellenwert und der Sinn aller Details nicht bestimmen läßt.

Ein Ich-Erbähler trägt den meisten Teil der Geschichte vor. Schon diese Verwendung der Ich-Erzählung selbst führt zu einem tieferen Eindringen des Autors in die konkreten Situationen, in ein individuelles Schicksal, das Züge seiner Jugend und zum Teil auch seiner Gegenwart in sich birgt. Das ist der Ausgangspunkt, von dem aus nach einem anderen, weniger persönlichen Ich gesucht wird, nach einem Ich, das das Resultat der Verflechtung zwischen dem Autor und dem Helden in einer Welt der künstlerischen Umsetzung angibt. Somit gewinnt die Figur des Erzählers eine neue Dimension — die der philosophischen, intellektuellen Erhellung der Welt.

Insofern präsentiert der Roman „Der Aufenthalt“ eine Erzählhaltung, die Ende der 60 er und zu Beginn der 70 er Jahre unseres Jahrhunderts schon zu einer Tradition geworden ist: Ein neues künstlerisches Verfahren führt zu einem direkteren, beziehungsreicheren Erfassen der Welt von seiten sowohl der literarischen Figuren als auch des Lesers. Es bedingt auch das veränderte Verhältnis zum Individuum als Objekt der künstlerischen Darstellung, seine Umwandlung ins Subjekt des Erzählens. Immer bestimmter tritt in die Literatur der Gegenwart (und das durchaus nicht nur in der DDR-Literatur) eine Aktivierung des menschlichen Bewußtseins auf. Das gilt nicht nur für das künstlerische Bewußtsein des Autors, sondern auch für das der Figuren. Es ist ein Bewußtsein, das selbständig handelt, empfindet, sich entwickelt nach seinen eigenen Gesetzen und Widersprüchen, die Konflikte aus der Wirklichkeit in sich transponiert und zu seinen eigenen macht. Es wird immer mehr zum künstlerischen Zentrum des Werkes und bedingt die veränderte Beziehung zum Erzähler, indem es einen immer größeren Teil von seinen Funktionen übernimmt.

Der Erzähler im Roman „Der Aufenthalt“ schränkt selbst seine beschreibende Funktion und seine Rolle eines allwissenden Faktors und unfehlbaren Demiurgen ein und erfährt eine zweiseitige Veränderung: ein Teil von seinen Funktionen kommt auf die Figuren, ein anderer Teil auf die Leser selbst zu. Somit erlebt er seinerseits ebenfalls eine Aktivierung — von einer distanzierteren Instanz, die als einziger Richter und urteilendes Subjekt über den Figuren waltet, wird er zu einem Menschen aus Fleisch und Blut, zu einem Menschen „inner Lage“ (169), der seine eigene Erfahrung, seine subjektive Einstellung zum Geschehen vermittelt und das Recht behält, Fehler und Versäumnisse zuzulassen, seine Ansichten und sich selbst zu verändern. Mark Niebuhr bewegt sich frei im Raum und in der Zeit der künstlerischen Welt, ist tatsächlich eine Figur auf der Bühne der dargestellten Wirklichkeit. Ihre künstlerische Existenz erschließt sich aber nicht nur in der Handlung, viel wichtiger ist ihre gedankliche Auseinandersetzung mit allen Elementen der sie umgebenden Welt. Dadurch, daß Mark Niebuhr über sie reflektiert, kann der größte Teil dieser Welt überhaupt präsent werden.

Ohne den Erinnerungsprozeß wäre der Roman „Der Aufenthalt“ nicht denkbar. Ein Ich steht im Mittelpunkt der geschilderten Wirklichkeit, es bewegt sich nicht nur in ihr, es breitet sie durch sein Sich-Erinnern und Erzählen vor den Augen des Lesers aus. Der Erinnerungsvorgang bestimmt den Fluß der Gedanken: zahlreiche Assoziationen steuern den Erzählprozeß in Richtung dieses oder jenes Geschehens, lenken die Aufmerksamkeit auf die eine oder die andere Handlungslinie und bewirken dadurch die Einführung einzelner Figuren in die künstlerische Welt, gleichzeitig die Funktion der Figuren für das Ganze bestimmend. Diese ordnende, regelnde

Rolle des Ich macht es zum Zentrum der künstlerischen Welt.

Deswegen ist eine der wichtigsten Charakteristika des Romans (und Ausgangspunkt für seine Interpretation) die räumliche, zeitliche und psychologische Distanz zwischen dem erlebenden und sich erinnernden Ich. Daß die Hauptfigur die Funktion des Erzählers übernimmt, sichert die Kontinuität der Bewußtseinsdarstellung und das tiefe Eindringen in die psychologischen Situationen. Dadurch, daß die einzelnen Momente aus dem Leben der Hauptfigur aus der Warte ihrer späteren Erkenntnisse, von der Position einer festen Weltanschauung beleuchtet werden, erhält ihre Lebensschilderung eine weitere Dimension. Es erfolgt eine Überlagerung der Empfindungen und Einsichten des erlebenden Ich im entsprechenden Moment seines Lebens mit der späteren Erfahrung des erzählenden bzw. sich erinnernden Ich. Oder, um mit Franz Stanzel zu reden, es entsteht ein „Spannungsgefüge zwischen dem älteren, gereiften, einsichtigen Ich als Erzähler und dem noch völlig in seiner existenziellen Situation befangenen Ich als Helden“.⁵

So bewährt sich das subjektive Erzählprisma als wirksames Mittel künstlerischer Brechung, der Kondensation und der Transformation des empirischen Materials. „Die subjektive Optik als konzeptionelles Element des Romans eingesetzt, bringt vielfachen Gewinn: eine starke Akzentuierung und zugleich eine heitere Relativierung der Konflikte, Möglichkeiten origineller Homogenisierung buntesten epischen Stoffes, die angemessene Poetisierung eines drastisch genauen Wirklichkeitsbildes, gesellschaftsperspektivische Weiträumigkeit ohne wunschenkerische Überhöhung.“⁶ Diese Aussage kann völlig berechtigt auf den Roman „Der Aufenthalt“ bezogen werden. Der figurengebundene Erzähler erfüllt eine doppelt vermittelnde Rolle: zwischen dem Autor und der literarischen Figur einerseits, und zwischen der künstlerischen Welt des Werkes und dem Leser, andererseits. Der Autor befindet sich im Helden und behält gleichzeitig durch die temporal und weltanschaulich entlegene Position des Erzählers die Möglichkeit, sich nicht vollständig mit der Hauptfigur zu identifizieren. So betrachtet Hermann Kant die Welt einerseits mit den Augen des Grenadiers Niebuhr, der auf dem Weg zur Wahrheit umherirrt, und sucht gemeinsam mit ihm nach der richtigen Lösung der Probleme. Andererseits berichtet er vom Standpunkt des reifer und erfahrener gewordenen Mannes aus.

Diese Überlegungen führen zur Frage nach der künstlerischen *Weltvermittlung*. Kants Romane, und „Der Aufenthalt“ in besonderem Weisen eine Vielfältigkeit der Aspekte auf, eine Beweglichkeit, ein Wechseln des point of views, eine Parallelität mehrerer Betrachtungsebenen und deren kontrapunktuelle Gegenüberstellung, einen Zusammenstoß verschiedener Anschauungen und Ansichten innerhalb des Bewußtseins der Hauptfigur.

So bezieht der Erzähler keine eindeutige Position zur dargestellten Welt, wie es in den klassischen Werken ist, sondern emp-

findet die Wirklichkeit ernst und ironisch. Er ist dadurch bemüht, verschiedene Wertkriterien und -systeme bei der Charakterisierung der Figuren einzubringen, um die Vieldeutigkeit und Wahrheit über ihr Schicksal zu veranschaulichen. „Dieser Erzähltyp ist wesentlich bedeutender als der in seiner Stellung zur Umwelt unwandelbare Erzähler. ... denn die Tatsache der veränderten künstlerischen Sicht selbst erzwingt seine aktive Anwesenheit, auch wenn er nicht als eine konkrete Figur auftritt.“⁷ Der Erzähler im Roman „Der Aufenthalt“ zeichnet sich also durch eine sehr komplexe Sicht, durch komplizierte Gedankengänge, durch die Totalität der Empfindungen und der Vorstellung vom veränderbaren Menschen mit seinem bewegten Bewußtsein aus. Diesen Besonderheiten entspricht auch die *Heldenwahl*.

Hermann Kant wählt nicht zufällig als Hauptfigur seines Romans einen Jüngling am Scheideweg, einen, der zwar proletarischer Herkunft, aber mit bürgerlichen Vorstellungen belastet ist, einen in bürgerlicher, ja profaschistischer Ideologie Befangenen. Das Fehlen eines festen Klassenstandpunktes, wie ihn die Helden z. B. Anna Seghers' oder Willi Bredels, oder anderer proletarischer Schriftsteller besaßen, macht Mark Niebuhrs Figur noch mehr zum Prototyp für die Masse der von den Nazis verführten und betrogenen Jugend, die ungewollt zum Mittäter an den faschistischen Verbrechen wurde. Der Autor ist aber durch die Methode des sozialistischen Realismus und dank einer klaren historischen Perspektive befähigt, einen Helden zu gestalten, der den Kampf zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem, zwischen dem Vergänglichem und dem Entstehenden verkörpert.

Insofern trifft die zusammenfassende Schlußfolgerung der sowjetischen Literaturkritikerin Nina Bannikowa über die Eigenschaft des epischen Helden der modernen sozialistischen Literatur auch auf den Roman „Der Aufenthalt“ zu: „Der Held der Gegenwartsliteratur durchläuft auf seinem Weg zwei Stadien, ein negierendes und ein schöpferisches. Zuerst muß sich der Held zur bewußten Ablehnung der Gesellschaft entwickeln, die ihn hervorgebracht und erzogen hat, wobei dieser Prozeß erst mit dem Kriegsende und der formalen Einbeziehung in die neue gesellschaftliche Wirklichkeit beginnt. In diesem Lebensabschnitt macht der Held eine kritisch-analytische Etappe durch, wie sie auch seine klassischen Vorfahren erlebten. Weiter aber beschreitet er Wege, die weder von der Literatur, noch von der Erfahrung früherer Generationen vorgezeichnet waren. Kann ihm doch niemand abnehmen, die gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen nach der Niederwerfung des Faschismus in ihrer vollen Tragweite zu ermessen und zu begreifen, sich bewußt zu machen.“⁸

Diese Veränderung des Heldenbegriffs tritt im Roman „Der Aufenthalt“ deutlich zutage. Das Schicksal der Hauptfigur hat im Rahmen der Romanhandlung kein Finale, es verkörpert einen Pro-

zeß, der ohne Schranken, ohne Widersprüche nicht denkbar ist. Mark Niebuhr ist auch am Ende des Romans weder ein vollkommener, noch vollendeter Charakter.

Dieser Wandel in der Heldenwahl ist durch die veränderte Einstellung des Autors zur Wirklichkeit, durch den qualitativen Unterschied in der künstlerischen Weltvermittlung bedingt. Auch in dieser Hinsicht ist „Der Aufenthalt“ ein Beispiel moderner erzählender Prosa. Denn das entscheidende Ernstnehmen des Individuellen ist eine wesentliche thematische Tendenz in der DDR-Literatur der 70 er Jahre. Die Lebensfagen der Gesellschaft werden nicht aus der allgemeinen Sicht aufs Allgemeine gestellt, sondern im strikten Hinblick auf den einzelnen. Das Individuelle wird „als das menschlich-konkrete Gesellschaftliche“⁹ verstanden.

„Die Geschichte des literarischen Prozesses im Weltmaßstab ist ein Beweis für die Zerstörung des linearen Sujets, für das Bemühen um eine Simultaneität der Sicht, um die Schaffung eines neuen Typs der mehrsträngigen Struktur, die die Kontinuität der Handlung unterbricht und die Diskursivität, die äußere Logik des Geschehens und der Beziehungen zerstört zugunsten einer freien Gestaltung der Elemente der sichtbaren Welt und einer wesentlichen Aufdeckung der Lebensinhalte.“¹⁰ Die Frage nach der Struktur des künstlerischen Werkes bezieht sich also nicht nur auf die Prinzipien des mechanischen formalen Aufbaus des Romans, sondern vor allem auf die inneren Beziehungen zwischen den Erscheinungen; sie wird auf das Verlegen des Standpunktes, auf die Veränderung der ästhetischen Positionen der künstlerischen Elemente zurückgeführt. Nicht zufällig stellen mehrere Literaturtheoretiker der 70 er Jahre eine Unterhöhlung der Funktionen vieler Elemente des traditionellen künstlerischen Modells fest.¹¹ Diese grundlegenden Veränderungen sind mit einem Prozeß der Subjektivierung in der Widerspiegelung der Wirklichkeit verbunden, mit einer Aktivierung des Bewußtseins gegenüber der gestalteten Umwelt.

Wenn die Wirklichkeit zum Inhalt des individuellen Bewußtseins des Helden wird, ist es selbstverständlich, daß sie sich als Grundlage der Fabel und der Komposition verändert. Beispielhaft dafür ist die Behandlung der Temporalität. Anstelle des temporalen Nacheinanders der Ereignisse kommt im Roman „Der Aufenthalt“ die geistige Verbindung zwischen den Erscheinungen, die assoziative Bildhaftigkeit, der Bruch der räumlich-zeitlichen Schichten. Anstelle des Vertrauens zu einer erdachten Fabel wird der Leser neben dem Erzähler und der Hauptfigur zum Teilhaber an einer „frei erfundenen“ (Klappentext des Buches) Welt, wo das Geschehen nicht im Nacheinander, sondern im Nebeneinander erfolgt. Die klaren Konturen werden oft von der Gleichzeitigkeit der verschiedenen Gedanken und Vorstellungen, von der bewußten künstlerischen Deformation, von der Vielschichtigkeit von Sprache und Handlung, von der Vieldeutigkeit der Hauptfigur verschleiert. Die Art der Welt-

vermittlung im Roman zeichnet sich durch jähe Reaktionen, durch vielseitige Relationen und den bewegten Bewußtseinsstrom des Erzählers aus.

Die Eigenarten der Struktur des betreffenden Roman stehen also in einem engen Zusammenhang mit der Subjektivierung der objektiven Zeit, dem Bruch der zeitlichen Kontinuität, dem simultanen Heranziehen von Ereignissen auf verschiedenen zeitlichen Ebenen. Waren in der „Aula“ Vergangenheit und Gegenwart fast gleichmäßig vertreten, betonte „Das Impressum“ vorwiegend das Heute der Hauptfigur, so ist im „Aufenthalt“ gerade die Vergangenheit die eigentliche Zeitebene, auf der sich die Handlung abspielt. Waren in den ersten beiden Romanen Hauptfigur und Erzähler auf beiden Zeitebenen fast gleichmäßig vorhanden, so erfolgt im Roman „Der Aufenthalt“ eine gewisse Trennung zwischen der Hauptfigur, die sich auf der Ebene der Vergangenheit bewegt, und dem Erzähler, der von der Ebene der Gegenwart aus zu schon vor Jahren stattgefundenem Geschehen Stellung nimmt.

Diese Trennung ist aber natürlich nicht absolut zu nehmen. Denn jede Episode enthält gleichzeitig die Darlegung des Geschehens und die Reflexion darüber. Mit anderen Worten: das vergangene Geschehen und die heutige Erfahrung dazu sind miteinander verbunden. Nur die Verschiedenheit in der Intellektualität des Erzählers und der Hauptfigur, sowie seine daraus resultierende Möglichkeit der Welterfassung bewirken das Aufnehmen von grundsätzlich reflektierenden Textpartien im Roman; und das besonders dort, wo der Erzähler zusammenfassend die bedeutendsten Ereignisse und Erlebnisse erläutert. (z. B. 530/533, 471, 584 u. a.). Diese resümierenden Partien werden mit einem nüchternen berichtenden Ton vorgetragen, der keinen Bruch in der Erzählhaltung bewirkt, sondern der Darstellung einer jeden Stufe in der Entwicklung der Hauptfigur eine geschlossener Form verleiht. In den Vordergrund rückt nicht die Handlung selbst, sondern ihre Ursachen und Folgen, nicht so sehr das „Was“, sondern das „Warum“ des Geschehens. Darum treten bei letzter Betrachtung alle Handlungsperipetien gleichsam in den Hintergrund, darum ist es relativ unwichtig, was im Schicksal des Helden offenbleibt, denn Handlungsgegenstand sind der Weg der Erkenntnis und die Existenz zahlloser und doch zugleich individueller Schicksale.

Die vorgelegte Untersuchung führt zu folgenden Schlußfolgerungen:

1. Hermann Kant verwendet für die Komposition seines Romans „Der Aufenthalt“ das Schema des deutschen Bildungsromans, bereichert aber die alte Form durch eine neue Behandlung des Raumes und durch das neue, aktive Verhältnis des Protagonisten zur erlebten Wirklichkeit.
2. Die Struktur des behandelten Romans kennzeichnet sich durch ein assoziationsbedingtes Nebeneinander von Elementen aus ver-

schiedenen Zeitebenen und Themenkreisen, was zu einer frei beweglichen Organisation des epischen Stoffes führt.

3. Ausschlaggebend für die Komposition des Romans ist die Anlage des Erzählers. Seine existenzielle Gebundenheit an die Hauptfigur zieht eine Subjektivierung des Dargestellten und Begrenzung des Wissenshorizonts nach sich. Dieser Tendenz wirkt die Fähigkeit des allseitigen Umfassens des Geschilderten entgegen, die auf der zeitlichen, räumlichen und psychologischen Distanz zwischen dem erzählenden und erlebenden Ich beruht. Der Ich-Erzähler wird zum Vermittler zwischen dem Autor und der Hauptfigur einerseits, und zwischen der Hauptfigur und dem Leser andererseits.

4. Die Heldenwahl, ähnlich wie das kompositorische Schema, ist durch die Autorenintention zu erklären. Am Beispiel des moralischen und weltanschaulichen Wachstums der Hauptfigur will Hermann Kant den Lebenslauf einer ganzen Generation künstlerisch veranschaulichen.

Das Bestreben nach einem tiefen Erfassen der Welt charakterisiert seit jeher alle literarischen Arbeiten. Erst der marxistisch-leninistische Standpunkt des Autors ermöglicht aber eine wirklich gesellschaftliche Ergründung sowohl der historischen Tatsachen als auch der Beziehungen zwischen dem Menschen und der Gesellschaft. Die Position eines Autors der Gegenwart gibt Hermann Kant die Möglichkeit, die deutsche Tragödie nicht nur in ihrem Ursprung zu begreifen, sondern auch nach ihren Ergebnissen zu urteilen. So läßt sich die Fabel des 600 Seiten starken Buches in 3—4 Seiten wiedergeben, nicht aber die zahlreichen Betrachtungen und Reflexionen, die die eigentliche Weltvermittlung ausmachen und die durch eine angemessene Komposition vortrefflich zur Geltung gebracht werden.

ANMERKUNGEN:

¹ *Rulo Melchert*: Ein deutscher Bildungsroman. In: „Sinn und Form“, 4/1977, S. 881.

² *Hermann Kant*: Der Aufenthalt. Berlin 1977, S. 471. Alle weiteren Zitate sind derselben Ausgabe entnommen. Um das Verfahren des Zitierens abzukürzen, werden im folgenden die Zitate im Text angegeben. z. B. (184/190) = H. Kant, *Der Aufenthalt*..., S. 184—190.

³ *Rulo Melchert*: Ein deutscher Bildungsroman..., S. 883.

⁴ *Ebenda*, S. 885.

⁵ *Franz Stanzel*: Theorie des Erzählens. Göttingen 1979, S. 110.

⁶ *Hans Richter*: Erzähler und Erzählweisen in der DDR-Literatur In: „Weirarer Beiträge“, 3/1979, S. 158.

⁷ *Rozalia Likova*: Razkazvačat v sâvremennata bûlgarska beletristika. Sofia 1978, S. 172 („Der Erzähler in der gegenwärtigen bulgarischen Belletristik“ — Übersetzung der Zitate von mir — N. B.)

⁸ *Nina Bannikova*: Der Bildungsroman und das Werden des neuen Menschen. In: „Urteile und Entdeckungen. DDR—Literatur in der sowjetischen Kritik“, Hg. von Günter Warm. Halle-Leipzig 1978, S. 93.

⁹ *Hans Richter*: Tendenzen der DDR-Literatur in den siebziger Jahren. In: „Zueinigen Problemen der Germanistik in Bulgarien“. V. Tirnovo 1979, S. 15.

Die unter Anm. 11 angeführten Romane wie auch „Guten Morgen, du Schöne“ von Maxie Wander, „Ich will nicht leise sterben“ von Martin Stephan, „Kippenberg“ von Dieter Noll, Wolfgang Kohlhaases Erzählungsband „Silvester mit Balzac und andere Erzählungen“ und viele andere können als Beispiele genannt werden.

¹⁰ *Rozalia Likova: Razkazvačat...*, S. 211.

¹¹ vgl. dazu *Hans Richter: Der Erzähler als struktureller und funktioneller Faktor im heutigen Prozeß epischer Gestaltung*. In: „Weimarer Beiträge“, 3/1979, S. 24—37.

Der Veranschaulichung dieser These kann der Vergleich mit folgenden Romanen dienlich sein: Christa Wolf: *Kindbeitsmuster*, Berlin und Weimar 1978 Erik Neutsch: *Auf der Suche nach Gatt*, Halle/S. 1973 H. Sakowski: *Daniel Druskat*, Berlin 1976 u. a.

ЗА НЯКОИ МОМЕНТИ В КОМПОЗИЦИЯТА НА РОМАНА „ПРЕСТОЯТ“ ОТ ХЕРМАН КАНТ

Резюме

Основна цел на романа е психологическият анализ на идейното и мирогледно израстване на един млад човек в обстановката на обществени колизии (Втората световна война и следвоенния период). На тази цел съответствува напълно формата на романа, която се съобразява с традициите и развитието на жанра, но и показва редица нови, характерни едва за нашата епоха черти: Докато реалността в романа на възпитанието в класическия период е пасивно възприет обект, а познавателният процес се ограничава върху възприемащия индивид, то в социалистическия роман на възпитанието се подчертава именно волята на героя за активно включване в живота, а свободата на действие се разбира марксовски.

На това идейно своеобразие на жанра отговарят и композиционните му характеристики: Структурата на романа е съставена от поредица епизоди, свързани от фигурата на главния герой. Сюжетните линии са натоварени с вътрешни психологически функции и обхващат явленията диалектически. Аз-разказвачът улеснява проникването в същността на героя и създава една субективна призма на повествование. Непрекъснатата смяна на гледни точки, оригиналното преплитане на най-пъстр епически материал, разнообразността на аспектите, паралелността на няколко интерпретационни нива и тяхното контрапунктуално противопоставяне, сблъскването на различни възгледи в съзнанието на героя определят начина на художествено претворяване.

Изборът на главен герой показва борбата между минало и настояще и ясно илюстрира тенденцията за активизиране на главния герой в социалистическия роман на възпитанието. Модерно и оригинално е решението на пространствено-временните отношения: континуитетът на събитията се осъществява от духовните връзки между нещата, акцентува се не само върху последователността, но и върху успоредността на явленията.

Всички тези формални особености подкрепят основната цел на автора: Да изтъкне на преден план не самото действие, а неговите причини и следствия, да покаже не „какво“, а „как“ и „защо“ на събитията.

О НЕКОТОРЫХ МОМЕНТАХ КОМПОЗИЦИИ РОМАНА „ПРЕБЫВАНИЕ“ ГРЕМАНА КАНТА

Резюме

Основной целью романа является психологический анализ идейного и мировоззренческого становления характера молодого человека в обстановке общественной коллизии (второй мировой войны и послевоенного периода). Этой цели соответствует вполне форма романа, которая не только следует традиции в развитии этого жанра (романа воспитания), но и показывает ряд новых, характерных только для нашей эпохи черт.

Идейному своеобразию социалистического романа воспитания отвечают его композиционные характеристики: Структура романа построена при помощи ряда эпизодов связанных с фигурой главного героя. Сюжетные линии нагружены внутренними психологическими функциями и охватывают рассматриваемые явления диалектическим образом. Я-рассказчик облекает проникновение в сущность героя и создает субъективную призму повествования. Непрестанная смена точки зрения, параллельность нескольких уровней интерпретации и их контрапунктуальное противопоставление, столкновение разных взглядов в сознании героя определяют способ художественного претворения.

Современно и оригинально решение пространственно-временных отношений: непрерывность событий осуществляется духовной связью между ними и акцентирует не только на последовательности, но и на параллельности явлений.

Все эти формальные особенности способствуют осуществлению основной цели автора: выявить главным образом не само действие как того, но и его причины и следствия, показать не „что“, а „почему“ и „как“ событий.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
ТОМ XVIII, КНИГА 1

Редактор *Здравка Василева*
Художествен редактор *Николай Александров*
Технически редактор *Правда Колева*
Коректор *Иванка Балъкова*

Дадена за набор на 12. VII. 1982 г. Подписана за печат на 15. IV. 1983 г.
Излязла от печат на 28. IV. 1983 г. Формат 60/90/16.
Печатни коли 10,50. Издателски коли 10,50. Условно издателски коли 10,73.
Издателски № 25920. Литературна група III-8. Тираж 530. Цена 1,46 лв.
КОД 02/9535312311/5054-3-83

Държавно издателство „Наука и изкуство“ — София
Държавна печатница „Димитър Найденов“ — Велико Търново

