

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
•КИРИЛ
И МЕТОДИЙ•

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

ГОДИНА 1986



ТОМ XXI, КН. I

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ
И МЕТОДИЙ“

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

TOME XXI, LIVRE 1
FACULTÉ PHILOLOGIQUE
LITTÉRATURE
ANNÉE 1986

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
• КИРИЛ
И МЕТОДИЙ •

ТОМ ХХІ, КНИГА I
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
ГОДИНА 1986

50A116
51187

1756/1987
ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
В. ТЪРНОВО ДП

©Великотърновски университет „Кирил и Методий“, 1935
с/о Jusautor, Sofia

Индекс 82(05)

СЪДЪРЖАНИЕ

1. *Иван Радев*
✓ ВАСИЛ ПОПОВ — НАЧАЛНИТЕ СЪПКИ НА РАЗКАЗВАЧА . . . 8
2. *Николай Даскалов*
ЗА ИЗОБРАЖЕНИЕТО НА ЕЗИЧЕСКИЯ И ХРИСТИЯНСКИЯ СВЯТ
В РСМАНА НА Х. СЕНКЕВИЧ „КВО ВАДИС“ 36
3. *Гено Генов*
ПОЕТИКА НА РОМАНТИЧЕСКИТЕ ИСТОРИЧЕСКИ ТРАГЕДИИ НА
АЛЕСАНДРО МАНДЗОНИ (ВТОРА ЧАСТ) 60
4. *Страхил Попов*
ТРАГЕДИЯ И ВЪЗМОГВАНЕ (МОТИВИ ОТ „ВОЕННАТА“ ЛИРИКА
НА ИВ. ВАЗОВ, К. ХРИСТОВ, Т. ТРАЯНОВ, ХР. ЯСЕНОВ) 92
5. *Радка Кърпачева*
А. П. ЧЕХОВ И ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН (ПОВЕСТИТЕ
„В ДОЛА“ И „ГЕРАЦИТЕ“). 124
6. *Багрелия Борисова*
ЗА ДИНАМИЧНОТО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЧОВЕК—ОБЩЕСТВО
В ИЗБРАНИ ПРСИЗВЕДЕНИЯ НА Е. Т. А. ХОФМАН 149
7. *Радослав Радев*
„БЪЛГАРИ ОТ СТАРО ВРЕМЕ“ И „ЧИЧОВЦИ“ — ТРАДИЦИИ
И НОВАТОРСТВО. 177
8. *Ем илия Анастасова*
СТРАНИ ОТ ПОЕТИКАТА НА РАДИЧКОВИЯ РАЗКАЗ 205

SOMMAIRE

1. <i>Ivan Radev</i>	LES PREMIERS PAS DE VASSIL POPOV COMME NARRATEUR . . .	8
2. <i>Nikolaï Daskalov</i>	LA REPRÉSENTATION DU MONDE PAÏEN ET DU MONDE CHRÉ- TIEN DANS LE ROMAN DE H. SENKEVICH „QUO VADIS“	36
3. <i>Gueno Guenov</i>	POËTIQUE DES TRAGÉDIES ROMANTIQUES DE A. MANZONI (SE- CONDE PARTIE).	60
4. <i>Strahil Popov</i>	TRAGÉDIE ET ÉLÉVATION (DE CERTAINS ASPECTS DE „LA POÉSIE DE GUERRE“ D'I. VAZOV, C. CHRISTOV, TH. TRAIANOV, CHR. IASSENOV).	92
5. <i>Padka Karpatcheva</i>	A. P. TCHEKHOV ET L'OEUVRE D'ELINE PÉLINE (LES NOUVEL- LES „DANS LE RAVIN“ ET „GUÉRATZITÉ“).	124
6. <i>Bagrelia Borissova</i>	LA CORRÉLATION DYNAMIQUE HOME/SOCIÉTÉ DANS CERTAINS RÉCITS DE E. T. A. HOFFMANN.	149
7. <i>Radoslav Radev</i>	„LES BULGARES D'ANTAN“ ET „LES PÈRES DE JADIS“ — TRADI- TION ET INNOVATIONS.	177
8. <i>Emilia Anastassova</i>	ASPECTS DE LA POËTIQUE DU RÉCIT DE RADITCHKOV	205

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXI, кн. I

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Tome XXI, livre I

Faculté philologique

Année 1985—1986

Иван Радев

✓ ВАСИЛ ПОПОВ — НАЧАЛНИТЕ СТЬПКИ
НА РАЗКАЗВАЧА

Ivan Radev

LES PREMIERS PAS DE VASSIL POPOV
COMME NARRATEUR

София, 1986

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607
TEL: 773-936-5000

RECEIVED
UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
100 EAST EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607
TEL: 773-936-5000

За белетристите от поколението на Д. Фучеджиев, Ив. Петров, Й. Радичков, Н. Хайтов, Г. Стоев, В. Попов, Д. Вълев — белетристи, навлезли в литературата ни през 50-те години, критиката започна да пише разгърнато, проблемно. Оценка на делото им прекриват границата на рецензията, на портрета и общата статия и се насочват към студийните и очерковите характеристики. И все пак липсват аналитични разрези на отделни страни на тяхната проза, на тяхната поетика. Обикновено се прибегва и се остава при представата за техния писателски облик като нещо категорично наложено се. Почти нямаме изследвания за началните моменти на тяхното формиране — да кажем като статията „Другият Хайтов“ на Здравко Недков.

Днес, когато характеризираме съвременната българска проза, не можем да не привлечем творчеството на Васил Попов. Анализира се идейно-философския, народопсихологическия и стилово-образителния заряд на неговата белетристика. „Корените“, „Времето на героя“, „Низината“ се сочат сред явленията на националното белетристично мислене. Как разказвачът стига до тях е въпрос, който нашата литературна наука не си е задавала. Доказаният му талант като че ли го обезсмисля. Но не съвсем. . . До „Корените“ с тяхната поетика той идва след мъчителен път на търсения, на лутаници и противоречия, които оставят резките си в житейския му път и ранната му смърт, в еволюцията му на художник белетрист. Сам В. Попов ще каже за себе си и за своите връстници в литературата: „Ние нямаме възможност да наваксваме, трябваше да изживяваме нещата абсолютно непосредствено. Трябваше непосредствено и веднага само да ги отразяваме като писатели и като литератори.“¹ И по-нататък продължава: „Ако аз трябва да правя подбор на това, което съм написал и което съм напечатал — трябва да ви кажа, че може би по майчински съображения ще включа всичките си произведения. За да могат ония читатели, които искат, да прочетат един автор, да видят всичките му състояния. Макар че според мен писателят е длъжен да се учи вкъщи. . .“¹ Еднотомникът „Оставете балкона отворен“ (1980) не ни предлага всичко създадено от В. Попов, негови събрани съчинения едва ли скоро ще бъдат съставени и издадени. Като възможност за цялостно оглеждане на литературното му наследство засега остава погледът на литературната наука. . .

По стечение на обстоятелствата се запознах с редица материали от архива на белетриста — чернови на публикувани творби, неот-

¹ Из запис на разговор на В. Попов със студентите във Великотърновския университет на 27. 11. 1978 г.

печатани разкази, бележки по текстовете, разсъждения по въпроси на творческия процес, нахвърлени замисли и др.² Те ме доубедиха, че за да се вникне в същината на книгите, които пълно и зряло представят Васил Попов, трябва да се тръгне от началото, че това начало крие в себе си заряда и доказателствата за търсения, които е преодолело едно цяло поколение в съвременната ни проза, за да наложи своите трайни обобщения. Че там, в атмосферата на 50-те години, в сблъсъка със „задължителни“ теми, с познати образи, при овладяването на които повествователното върви ръка за ръка с тезисното, съзрява талантът на Ив. Петров, Й. Радичков, Д. Вълев, В. Попов.

Едва ли тогава ония, които са прочели разкази като „Вълк“, „Зито елфтери Елада“, „Един ден от две години“, са предусещали бъдещия автор на „Корените“, както и сега никой не би могъл да открие връзка между тях. Но те са фактите от началната творческа биография на белетриста, те, както и поредицата от очерци, публикувани в армейския вестник „Бойно знаме“, в „Български воин“, „Наша родина“, „Отечествен зов“, „Новая Болгария“, „Вечерни новини“.

Картината, която ни представя публикуваното и непубликуваното с множество си варианти и преработки, с амбициозния напор за творчество е по своему сложна и интересна именно в светлината на авторовата еволюция. Сборникът „Разкази“ (1959) ѝ дава завършен образ, без Васил Попов да има съзнание, че прекрачва браздата на ученичеството. Независимо от предпоставения характер на изведените финали и внушения в разказите изненадва вложеното духовно и емоционално напрежение, изненадват опипом търсените пътища за автентичност, за придържане към суровите форми на живота. Първата книга на младия белетрист наистина идва след респектиращи с интензивността си усилия в областта на прозата и на публицистиката. Началните стъпки на В. Попов са и един от близките по време и повествователна техника „уроци“ за по-младото поколение белетристи в нашата литература. Всички те познават художника от времето на „Корените“. „Това красиво човечество“, „Низината“ и „Оставете балкона отворен“, но малцина са се замисляли за лутаниците, които той преодолява, за непродуктивните теми, с които се е заемал, за да намери себе си. Архивът му с бележките и вариантите на публикувани и непубликувани разкази, случайните очерци, амбициозното втурване във войнишката, в антифашистката, в строителната тема ни дават възможност да надникнем в автентичната творческа атмосфера на това начално формиране и утвърждаване. Но да тръгнем по конкретните факти.

Сам Васил Попов посочва, а библиографската справка го по-

² За тази ми предоставена възможност изказвам дълбоката си благодарност и признателност на 83-годишния Стефан Попов — бащата на Васил Попов.

твърждава — в периодичния печат той дебютира през 1951 г. с очерка „Посещение в завода-шеф“ (в съав. с Б. Диманов, в. „Народна армия“). След това ще дойдат публикациите на разказите „Един ден от две години“³, „Зито елефтери Елада“⁴, „И в огъня“⁵, „Случка в Каролина“⁶, ще напише очерците „Разказ за стоманата“⁷, „Високият добив“⁸, „Най-добрият ковач“⁹. Преди да се спра на тях и последвалите ги белегистични и публицистични прояви, ще спомена, че интересите му към литературата вероятно датират много по-отрано.

Засега все още липсват данни за подобно твърдение, пък и самият В. Попов държи началните му стъпки на пишещ да търсим в 1952 г., когато е вече 21—22-годишен и е в казармата. Но че амбицията му за творчество намира у него много преди това подсказва един факт, който е и основанието ми да вярвам, че в предишни години са първите му опити. В архива на писателя се съхранява любопитен документ, макет на ръкописен вестник от 1945 г., „Прогрес“, „издава IV-б клас, 1 май 1945 година“. Даден е планът на брой първи: 1. Уводна статия — „1 май“, 2. Велики хора — „Маркс и Енгелс“, 3. Те загинаха за свободата — „Христо Ботев“, 4. 1-ва българска армия, 5. Значение на стенвестника, 6. Куриози по света, 7. Хумор, 8. Седмичен преглед — класен и политически, 9. Карикатурен преглед, 10. Стихотворение.

Всичко това е оформено и графично, и с рубриците. С дата 18 април 1945 г. Васил Попов остава и бележките „Как излезе нашият вестник“. Там е подчертано: „На 15 април решихме аз — Васил Стефанов Попов, и Марсел Йосиф Таджер да започнем издаването на нашия стенен вестник, проектиран отдавна: „Прогрес“. Изложихме решението си на нашите другари съученици в класа, а после проведохме избор на редакционен комитет. Но оказа се, че нашите другари грешно са разбрали значението на стенвестника и ни попречиха да работим. Стенният ни вестник завърши така скоро, както го замислихме да го издаваме. Но решението ни беше категорично. Ние решихме да работим и сами за издигането на нашия клас със стенния ни вестник „Прогрес“. . . . На 17 април след учебните занятия аз и Марсел поканихме и другите наши привърженици, между които и Петър Кукуларов — нашия технически сътрудник. Решихме и утвърдихме заглавието „Прогрес“ и различните отдели на вестника. След това избрахме редакционния комитет: Марсел Таджер, Васил Попов, Александър Джингов.“

³ Сп. „Български воин“, 1952, бр. 6.

⁴ Сп. „Български воин“, 1952, бр. 8.

⁵ В. „Народна армия“ от 5 април 1953.

⁶ В. „Отечествен глас“, май, 1953.

⁷ Сп. „Български воин“, 1953, кн. 8.

⁸ В. „Отечествен фронт“ от 12 август 1953.

⁹ Сп. „Български воин“, кн. 2, 1953.

На пръв поглед нищо особено, още повече за тогавашното време: излизали са множество стенвестници. Но тук изненадва амбициозността, изненадва усетът за оформление, в основата на които по всяка вероятност стои желанието на едва 14—15-годишния Васил Попов. Тоя факт ме кара да предполагам, че преди войнишкото всекидневие да го завладее и подтикне към творчество, той е имал нагласата и търсил формите за изява.

Какво е характерно за творбите, по-скоро за разказите, които В. Попов пише и публикува през 1952—1953 г.? Вече ги посочих: това са „Един ден от две години“, „Зито елфтери Елада“, „И в огъня. . .“, „Случка в Каролина“. Възност сюжетите си за тях В. Попов взема от външнополитическите информации на вестниците. Повествованието обикновено е свързано с факти от живота в САЩ, в Гърция и е пряко подчинено на тогавашната напрегната политическа атмосфера. Опитите не издават никакъв белетристичен талант или самостоятелен поглед, те просто включват познати, шаблонизирани ситуации и са част от общия поток на публицистичните характеристики на съпротивата в Гърция, на изстъпленията в Съединените американски щати. В архива на писателя е запазен машинописен вариант на „Зито елфтери Елада“ (7 с.), където е отбелязано: „12—23. VIII. 1952 г., с. Корен, Хасковско. Пратен на „Български воин“ и Окръжна конференция на литературните работници — Пловдив“. От същото време, в същата насока, в папките попадаме и на друга творба за живота в Америка с ширещия се там антисъветизъм — „Астрономия“ (5 с.) — Вероятно е останала непубликувана, отдолу стои подписа: „Мл. сер. В. Попов, член на литературния кръжок „Н. Й. Вапцаров“ при ДНА — Пловдив.“

Както първите очерци, така и първите разкази на Васил Попов имат едно качество — че са насочени към непосредствени прояви на съвременността и издават неговата готовност да бъде актуален, политически отговорен за ставащото у нас и по света. Убеждаваме се, че и той скоро осъзнава техните съмнителни художествени стойности, защото в проектите си за сборник разкази, които откриваме в архива му, въобще не се срещат творби като „Случка в Каролина“, „Зито елфтери Елада“ и „Един ден от две години“. Може да се каже, че интереса към сюжети от чужда действителност с директна политическа окраска той изживява още в дните, когато пише тия си първи разкази, за да се върне към разработването им много по-късно с инвестициите и богатия личен опит на зрял белетрист в сборници като „Зеленият тръбач“, „Дайкири“, „Самолет от Цюрих“ . . .

Трайно наложила се тема в началните усилия на белетриста през 50-те години е военно-патриотичната. Вече плод на непосредни жизнени наблюдения и впечатления, при нея срещаме настоятелните му опити да я види и овладее чрез различни образи и ситуации. Ще посоча „Ръцете на редник Радко“¹⁰, „Калчовият приоритет“¹¹,

¹⁰ Сп. „Български воин“, 1954, кн. 9.

¹¹ Сп. „Български воин“, 1954, кн. 2.

„Партиен билет № 00004632“¹² и др. В една от папките на писателя срещаме съдържанието на проектиран сборник — „Военни разкази“. В него е трябвало да намерят място: „И в огъня“, „Ръцете на редник Радко“, „Партиен билет. . .“, „И ние сме от артилерията“, „Слушай моята заповед“, „В нощта срещу понеделник“, „Среща“, „Ефрейторът Бачо Колю“, „На пост при погребите“, „По жицата“, „Тошката“. Срещу някои от тях е отбелязано, че са печатани във в. „Бойно знаме“, за „Ефрейторът Бачо Колю“, „По жицата“ и „Тошката“ — че са публикувани. Под така оформеното съдържание е изяснен и характерът на бъдещата книга с кратката анотация „Аспект за книжката с военни разкази“: „Животът на бойците и офицерите от Българската народна армия през годините на учебното дело и мирновременната подготовка. Трудните моменти в ученията и стрелбите, през лято и зима. Психология на боеца в трудния момент. Смисълът на неговата служба. Нов подход към формата и композицията.“

По всичко личи, че това е резюме на авторовите подстъпи и цели при ориентацията му към сюжети от войнишкото всекидневие. Доколко сериозно и настоятелно В. Попов е работил в тази насока подсказват и други страници от архива му, които не са датирани, но е очевидно, че се свързват със същия период. Размишлявайки над композицията на бъдещата си книга, младият белетрист отново записва съдържанието, като срещу всеки разказ посочва глаголното време на водене на повествованието и лицето, от името на което се води това повествование: „Партиен билет № 00004632“ — мин. вр., III л., „Ръцете на редник Радко“ — сег. вр., III л.“ и т. н. Вероятно търси разнообразието, широтата на гледните точки, избягва монотонността и еднотипните подходи. След това проектосъдържание отделно си записва насоките на по-нататъшна работа над творбите под заглавие „Поправки“: „1. Език, 2. Композиция, 3. Поанти, 4. Детайли, 5. Уясняване на героите, 6. Ликвидиране на повторенията, 7. Дълбочини, 8. Диалогът, 9. Бравда у Божил, бравда у Кирил!“

Тъй като някои линии на военно-патриотичната тема занимават белетриста до края на 50-те години, а намират израз и в отпечатания сборник „Разкази“, ще си позволя да се спра по-подробно на неговите усилия в тази насока. Като изключим „Вълк“ и „Партиен билет. . .“, които третират усвоения от литературата ни образ на народния враг, преминал държавната граница, останалите творби стъпват върху сюжети, почерпани от войнишкия бит. Друг е характерът на „Войната отмина“ (4 с.), където се повестува за войника, върнал се от Отечествена война без ръка — разказ с неособени качества, но пресъздал мъката, мъжката съдържаност при срещата на българина със страданието. Двата машинописни варианта издават допълнителна работа над текста, като на единия екземпляр

¹² Сп. „Български воин“, 1955, кн. 2.

лични, че е заведен под номер в някакво периодично издание с дата 12. XII. 1957 г.¹³.

Материалите от архива ни убеждават как и доколко даден сюжет или идея занимават белетриста Васил Попов. Някои от творбите, след като са създадени, е работено много по тях, без да са публикувани: „Дневникът на един физик“ (13 с.), „Железни нощи“, „Мисли в снега“, „Ешелонът замина“. Така първият съдържа много поправки, зачерквания и добавки на цели пасажки — свидетелство, че авторът е продължавал да се занимава с психологията на новобранеца, прибгвайки до дневниковата форма. В края има бележки, които отразяват предначертанията за по-нататъшна работа, има варианти на „Поанти“. Уверяваме се, че дори и при тоя новобрански дневник той отделя особено внимание на финала, който според неговото разбиране трябва да се подчинява на максимите: „Човекът трябва да крие голотата си“, „Човекът трябва да има температура, за да живее“ и т. н. Подобен е подходът и при „Железни нощи“, „Мисли в снега“, „Ешелонът замина“. Те присъствуват в папките на автора с по няколкото си варианта, като на почти всеки екземпляр са нанасяни поправки, допълнително включени пасажки.

От бележките разбираме, че „Ешелонът замина“ е четен по Радио София през август 1956 г., че е даван за печат — с дата 25 юли 1956 г. на един от екземплярите стои надписът на А. Гуляшкис с уточнението „За дообработка“, с дата 21 август 1956 г., след подписа на К. Калчев (вероятно) е отбелязано „Още да се работи.“ В един от 5-те екземпляра е записано и после изтрито — „ще се печата в сп. „Септември“, 1956“. Същата е картината при разказа „Калчовият приоритет“, който в началните си редакции е със заглавие „Най-важната служба“ (8 с.). Според мен по-голямо внимание от тази група заслужава разказът „Срещу понеделник“ — като равнище на художествено повествование, като конкретизация на отделните моменти, които изминава авторската идея. В папките срещаме 4 екземпляра — варианти на творбата. Първият носи заглавие „В нощта срещу понеделник“ и е с много зачерквания, с много добавки и бележки по страниците — едни от автора, други (с мастило) вероятно от Ор. Василев. В края срещаме следните направени изводи като отправна точка за по-нататъшна работа над текста: „1. Тонът на разказа не е чист. Търсени, насилени неща във философиите на шофьора, 2. Сравненията неспокойни, небелетристични, 3. Разказът почва от 6-а с., 4. Доб-а с. да се насити, изчисти и насочи към самата случка, към извода. Орлин Василев.“ Във втория си преработен вариант творбата е съкратена (8 с.). Едва в III вариант тя получава по-краткия наслов „Срещу понеделник“, където се срещат незначителни стилистични промени и е заведена в неотбелязано периодично

¹³ Тогава вероятно разказът остава непубликуван. Включен е в сборник „Корав хляб“ (1960) — разкази за деца.

издание с Вх. № 274 от 8. 6. 1956 год. Вече четвъртият вариант съдържа по-точни указания за съдбата на творбата. Встрани, на полето на първа страница, е отбелязано: „Непечатан. Четен по Радио София на 20 май 1956 год. . . . Редактирал. Мл. Исаев.“

Привлякох повече данни около тоя разказ, защото те отразяват непосредната атмосфера, в която младият белетрист работи, отразяват неговите опити да проникне през 1954—1956 г. в специализираните литературни списания, отразяват ранното му сътрудничество в радиото. Осуетеното публикуване на разказа „Ешелонът замина“ в сп. „Септември“, както споменах, също го подтикна да подири микрофона. Върху ръкописа на един от 6-те екземпляра на тази творба стои посвещение от редактора на предаването Ст. Симеонов: „За спомен на автора по случай . . . на минаването му по микрофона“ 18. VIII. 56 г.“

На отделен лист в същата папка намираме продължение на интереса на В. Попов към военно-патриотичната тема. Под наслов „Сюжети“ в конспективен вид се поднася съдържанието на създадени и замислени творби: 1. „Най-важната служба“, 2. „Кицата — нещо за Кири Дърводелеца“, 3. „Бягството“, 4. „Разказ за шофьора“, 5. „Дневник на един командир“. Без да привличам вниманието от тия страници, ето как Васил Попов вижда ядката на третата поред творба: „Психология на едно бягство от казармата. . . Какво мисли той, какво чувства? Защо се спира надсред пътя, защо не му дава мисълта да продължи, а сърцето го влече напред, към селото, към техните.“ Ето го преразказано съдържанието и на „Дневник на един командир“: „Един боец, чувствителен и мълчалив, е загадка за командира. Той го следи и наблюдава, но боецът все страни. Един силен момент, наказание може би, атмосфера или нещо друго и боецът излиза една вечер край реката на техния лагер. Премията какша на един клон и . . . Командирът се спуска, спасява го. Какво ще си кажат? Ще разреши ли това проблема за хората. За нееднакъвия поход, който трябва да има командирът в армията, за да владее своите подчинени и да ги има винаги в свои ръце.“ Подчертано е: „Непременно разказът да бъде в първо лице.“ След тия разкази конспекти срещаме обозначението „Герои“, където са изредени основните персонажи в написаните или проектираните творби през 1954—1955 г.: „Зам.-командир по политическата част, готвач на дивизията, шофьор, командир на оръдие, разузнавач, Старшината и др.“

Убеждаваме се, че военно-патриотичните сюжети трайно занимават младия белетрист. Търси белетристичното им покритие в различни насоки, на базата на разнообразен персонаж, чрез настоятелни преработки на наченатото. Като прибавим към разказите и поредицата от очерци и други публицистични материали („Нито крачка назад“, „Таланти на военната естрада“, „Разказът на младия командир“ и др.), разбираме дълбоко впечатляващите следи, които са оставили в съзнанието на разказвача годините в казармата. Въпреки

че в сб. „Разкази“ от авторския „войнишки цикъл“ влиза само „Иван“¹⁴, с наслоенията си, с натрупания опит тази група творби има своето значение за началния етап от формирането и утвърждаването на В. Попов като белетрист. В повечето от тях повествованието все не притежава ярко открояващи го индивидуални черти, в него все още не откриваме присъщите на разказвача топлина и съдържаност, добре улучена предметност и точни психологически състояния. Неслучайно малко от тях намират място в авторитетни литературни издания. Може би това е заслужавал разказът „Срещу понеделник“. . . Но във всичките е неприкрита авторската позиция — политизирана и мъжествена, действена и актуализираща определени страни на съвременността. А тя ще си остане водеща и в годините на неговата творческа зрелост.

Другата съществена линия за Васил Попов, която се уплътнява с поредица от творби през 50-те години, е свързана с антифашистката тема. Тук са: „Протокол“, „Сребро“, „Земята на дедите ни“, „Майката“, „50,000“, „Черният Дунав“, „Вчера, днес и утре“, „Да бях птица“, „При потока“, „Цигуларят не го е страх“, „Сидера“, „Животът струва два лева“, „Новогодишен гост“ (вариант на „50,000“), „Капки“. Някои от тях са варианти на един сюжет, в други откриваме преливания на случки и сходни ситуации. Създадени главно в годините 1956—1957, те естествено идват да сменят усилията на белетриста върху военно-патриотичната тема и да заемат по-голямото си място в сериозно замисления вече дебютен сборник „Разкази“.

Черновите варианти и бележките от архива на Васил Попов около създаването на тази група творби свидетелствуват за отредената им важна роля в творческото му формиране през 50-те години. Някои от разказите, като „Капки“, „Земята на дедите ни“, „Да бях птица“, „При потока“, „Черният Дунав“, той успява да публикува през 1957 г. в „Работническо дело“, „Народна младеж“, „Народна култура“, други остават в машинопис. Няма да се спирам на сюжетните и текстовите промени на всеки от тях. Ще привлека само данните около „Капки“ и „Цигуларят не го е страх“, въпреки че и други заслужават това. Така например „Сребро“ ни се представя в два варианта, като всеки от 4-те екземпляра носи следи от поправките на автора. В началото разказът е със заглавие „Синът на Бердана“ (8 с.). Липсват данни да е публикуван. „Новогодишен гост“ (9 с.) в първия си вариант е с много зачеркнати пасажии има в края „Бележки“: „1. Да се разработи най-силният миг. Защо детето решава, че и шумкаринът е човек? Диалогът. 2. Да се очисти от описанието на детската смърт. Да се загатне, че то се изгубва в тъмното. Може мъгла, може буря. 3. Цялостно, по езика.“ Същият разказ, в друг вариант и с променено заглавие („50,000“), го срещаме във втора папка, отново с поправки. Но особено много усилия полага авто-

¹⁴ В. „Литературен фронт“, ноември 1956.

рът при осъществяването на разказа „Капки“. В началото той носи заглавието „Животът струва два лева“ и е като чернова на творбата. В архива тя е застъпена в два варианта: първият (от 9 с.) е без поправки, изложението е по-описателно, случките са неизчистени от подробности, героите имат имена Лазар и Лидия. Вторият вариант (от 12 с.) е с много поправки, съкращения на пасажии и добавки. Героите са Симо и Румяна — така и остават в разказа „Капки“. На гърба на последния лист при втория вариант има „Бележки“: „1. Да се вмъкне поанта с плъховете. 2. Да се пести диалогът с кучето. 3. Да се чисти от повторения на факти. 4. Да се центрира последна поанта-фокус! Готов за събота, 22 декември 1956 година.“

И от машинописния текст на „Капки“ разбираме, че младият белетрист е имал навика към ръкописите да отбелязва основните слабости, формулирани като „Бележки“ — отправна точка за понататъшната му работа над тях. Тази творба е пред нас в три варианта, като се оказва, че има и междинен — преди публикуването ѝ. Защото в сб. „Разкази“ изложението не съвпада с поправения втори машинописен вариант — ще рече, че го е преработил, преди да го включи в книгата. Като включвам продължението на работата му над сюжета, залегнал в „Капки“ („Животът струва два лева“), трябва да спомена и създадения вероятно по същото време разказ „Цигуларят не го е страх“ (10 с.), останал като че ли непубликуван. И в него се пресъздават блокадите, нелегалната борба, готовността за саможертва. Показателно е и заглавието — директно формулирано и еднозначно, подобно на „Животът струва два лева“. Отбелязвам тия неща, за да посоча другото — че вложеното във вече познатите текстове Васил Попов подема и разработва в друг жанр — „Либрето за сценария „Капки“ (29 с.). Това е по същество една завършена новела, включила сюжетната схема на двата му разказа — „Капки“ и „Цигуларят не го е страх“. В разглеждания текст отделни моменти са променени, променени са и имената — Ана и Боян. Във втори машинописен вариант, носещ заглавието „Либретни варианти“, срещаме реализирана същата идея, но по-сбито (8 с.), по-лаконично, поднесена е наистина като сценарий, като либрето за разлика от първото, което отговаря на всички повествователни изисквания. Тук героите са Ана и Емил. Трети, вече не машинописен, а ръкописен свитък (5 с.) с наслова „Епизоди и линии“ ни представя основните моменти, по които трябва да се движи изображението. Ето началото му: „1. Блокада — Ана се скрива от улицата в къщата на Емил — на стълбите. . . 2. Той чете на леглото. Ослушва се — шум по стълбата. Отваря. Ана нахълтва и го блъсва в стаята. Заплаха. Разговор“ и т. н. в 20 точки. Допълнително са отбелязани редица реплики, по-късно влезли в текста: „Той — Аз никога не съм мислил за смъртта. Тя е далеч от мен“; „Ана — Аз не зная ласка, не зная любов. За мен не съществува друго освен борбата, рискът. . .“. Финалът на ръкописния план също намира място в същинския текст:

„Времето не съществува. Ние сме измислили часовниците, за да бром живота си. . .“ Ще отбележа и друго, което е също част от така разработваната тема, макар и да не притежава завършеността на досега характеризираните варианти. Става дума за трите къса: „В скривалището“ (1 с.), „Защо Ана носи мъжки ръчен часовник“ (1 с.), „В бирарията“ (2 с.), които са фрагменти от „Либретото на сценария „Капки“.

Това са всъщност двата основни сюжетно-тематични центъра на ранния Васил Попов като белетрист. Войнишкото всекидневие и образите от нелегалното движение през 1941—1944 г. го владеят ред години. Все още работническата тема е встрани от интересите му, встрани са и живите спомени за селския живот. До появата на сборника „Разкази“ трудовото всекидневие на съвременната действителност го е занимавало предимно като публицист чрез публикуваните материали в „Отечествен фронт“, „Вечерни новини“ и „Наша родина“ — „Високият добив“, „Светлини“, „Нови сгради в стария град“, „Краят на Спасовия забой“, „Бележки за едно депо“, „Когато всички станат прави“, „За човека, за живота. . .“ и др.

Казвам това и веднага ще добавя, че изводът не е съвсем точен. Още през 1956—1958 г. Васил Попов се насочва към сюжети с битово-психологически характер. Нали тогава пише „Детство“, „Вечерята на господин Карабаков“, „Кракът на дядо Злати“, „Изпращане“, от друга страна — „Станковият забой“, „Юбилей“, „На пейката“, „Страх“, „Очилата“, „Ставро машинистът“. . . В тях прозира готовността на младия автор да подири и темите на българското село, на трудовото всекидневие. Но в посочените творби все още не личи онази самостоятелност и зрелост на художествено-белетристичните разрези, които ще намерят място дори в сборника „Човекът и земята“ (1962 г.) — да не говорим за книги като „Корените“ (1967 г.) и „Низината“ (1977 г.) Така сюжетите от селския живот до 1958 г. са рядкост. Виждаме ги претворени в „Детство“, във „Вечерята на господин Карабаков“, където в доста традиционен план се повествува за безрадостна чирашка съдба, за чорбаджийска грубост и жестокост и личат навеите от Елин Пелин, Й. Йовков, та и от Г. Караславов. . . Без особени качества е и „Кракът на дядо Злати“. И в него липсва изчистената и промислена белетристична фраза, точната характеристика, естествеността на разгърнатите картини. Опозицията „революционно минало — настояще“, която възплъщават геронте дядо Злати и Станко Стаматов, е зле композирана — драмата на далечното село не трогва героя, не стига до сърцето му. Старецът го е спасил преди години, но сега нещо ги разделя и ляга като сянка върху разговора и общуването им. В машинописния вариант на „Кракът на дядо Злати“ (10 с.) са нахвърлени бележки за по-нататъшна работа над творбата. Ето някои от тях: „1. Да се уплътни Станко. . . 5. Народната интонация. 6. Поантата с крака. 7. Контраст — когато старецът влиза в тази богата къща. Какво ще пре-

живее в първите мигове. 8. Излъган е дядо Злати. Излъган е и Станко. Защо? Кой го излъга? . . . 9. Да се оживи пейзажът“. Те подсказват, че Васил Попов е видял слабостите на повествованието и е замислял по-нататъшни поправки. Същата съдба споделят и други разкази от това време, посветени на страни от всекидневието. Върху запазения ръкопис от разказа „На пейката“ е отбелязано: „Да се обработи за списание „Жената днес“ до 15 октомври 1956 г.“ И отново „Бележките“ в края ни ориентират за слабостите. Те са справедливи с изискванията си и ни убеждават в постоянно поддържаната самокритичност на авторовото съзнание: „При започване на разказа не е уяснена композицията напълно. Геронте не са познати, близки на автора. . . Езикова бедност. Стилна нееднаквост. . . Липсват къси изречения. . . Липса на пластичност в описанието.“

Архивните материали — бележки и чернови варианти — и при тая група разкази свидетелствуват за продължителна и упорита работа. Сред тях, свързани със съвременността, с редицата си качества, се открояват „Ставро“¹⁵ и „Изпращане“¹⁶. Там темата е овладяна плътно чрез естествените ѝ житейски форми. Изненадва дори фактът, че вторият разказ по атмосфера и внушения е неотделим от света на „Корените“, а не е намерил място в книгата. Творбата подсказва, че още в края на 50-те години съзнанието на белетриста се насочва към търсения, които чак след десет години ще изкристализират в цялостна естетическа концепция. Самият той подчертава: „Корените“ за мен е една органична книга, до която аз дойдох съвсем естествено в територията на вашия, т. е. на нашия окръг, при едно посещение на моето родно село Миндя. Но това не е най-важното. Аз можех и да не дойда или да не напиша първите десет разказа в родната стая, дето се е родил баща ми. Това не е важно. Важното е, че до „Корените“ бях стигнал по един път на доста различни опити, експерименти, както ги наричат — аз не обичам тая дума“¹⁷. В самопреценката си Васил Попов е много точен — че „Корените“ са резултат от естественото му съзряване, съпроводено от мъчителни лутаници по „един път на доста различни опити“. Само единични разкази като „Изпращане“ ни подготвят за света и дълбочините на книгата „Корените“. Със своите достойнства се откроява и друга творба — „Стаменковият забой“ (16 с.), замислена като повест.

Тъй като проследявам отделните насоки от тематичните търсения на белетриста и засягам лабораторната му работа над отделни сюжети, образи и идеи, ще привлека доказателства за неговите настоятелни усилия и от по-друго естество. В една от папките на архива му случайно са останали двете страници — „План за м. ноември и 1955“ и „План за м. декември 1955“. Вероятно тогава е имал на-

¹⁵ В. „Народна младеж“, ноември 1956.

¹⁶ Сп. „Пламък“, 1957, кн. 6.

¹⁷ Из цит. запис на разговор във ВТУ от 27. XI. 1978 г.

вика да си записва задачите, които стоят пред него. Именно от тия планове още веднъж можем да се уверим колко напрегнато е работил тогава Васил Попов. Само за ноември си формулира задачи за написването на поредица от 10—12 материала. А ето и заплануваното за декември: „1. Очерк за Содовия завод. 2. Очерк за сп. „Български воин“. 3. Работа по два разказа. 4. Работа по брошура за Профиздат. 5. Работа по книгата военни разкази.“

Това е още един от „уроците“ на Васил Попов към младите — „урок“ по същество до болка познат, който и при него добива рел ефните си очертания, за да докаже, че в основата и на неговия талант на белетрист стои многого труд, настоятелните търсения из българския живог.

За широката и многопосочна основа на усилията на В. Попов през 50-те години могат да се привлекат редица още факти от архива му — около създаването на отделни творби, около ориентацията му към отделни теми. Така едни страници с наслов „Улица „Раковски“ ни срещат с план-конспект на замислено съчинение в три части—I. „Търговията“. II. „Любовта с мръсни чорапи“. III. „Маниите“. Замисълът е цял да обхване „подмолния живог“ на нощна София, където стават сделките, царуват лесната печалба, развратът, модите. И всичкото това на една автентична основа — защото са посочени имена, прякори, жаргонни обозначения. . . В по-разгърнат вариант (5 с.) тая идея ще я срещнем отново в друга негова папка с материали, вече подета в публицистичен план прогив гешефтарството, дребната търговия и изнудвачеството — остро, полемично, с гневен патос, като фотографска снимка на безделието и мошенничеството. Съчинението не е завършено и вероятно не е публикувано. За нас е интересно именно като доказателство за разрези на съвременността.

Още през 50-те години лабораторните усилия на младия белетрист включват една много важна съставка — изследователския елемент в подхода му към сюжета, към изобразяваните явления. Личност на богатите вътрешни преживявания, на интензивния вътрешен живот, Васил Попов култивира у себе си влечение и постоянно поддържан интерес към обществено-политическия, философския, дори към икономическия аспект на засяганите в разказите му страни на действителността. Това разширява не само общата му култура, но и подстъпите на неговата проза, като придава на естетическите обобщения значимост и житейско-въздействаща перспектива. Като казвам това, аз имам предвид настоятелното усвояване на проблеми около социологията на личността, около социалнопсихологическата същност на явленията. Излиза, че с непрофесионалното си любопитство към икономическите и природните науки е правел впечатление още тогава: „Той имал ден, точно разграбен на часове. Използувал всяка минута. Непрекъснато четял. Но не „романи“, а политическа икономия, психология, павловското учение, биология,

медицински книги, които били по-достъпни, история, трудовете на Ленин¹⁸. Очевидно е, че констатацията на Вл. Свинтила се отнася тъкмо за тия години, за годините, когато В. Попов осъзнава необходимостта от широките хоризонти на научнопопулярното знание. За да я подкрепя, преди да се спра на някои негови материали от 50-те години, които съдържат бележите на усилия за вторично заживяване с данните на личния му белетристичен опит, ще привлека моменти от работата му над две теми, довели го до сценария за филм „Неврозите“ и до очерка за проф. Шипковенски. При тях е трудно да се разграничи докъде стига публицистичното и откъде започват белетристичното обобщение и градеж на образите и внушенията, откъдето са импулсирани — от задълбоченото опознаване на строго специфични научни и професионални дилеми или от задачите на авторския замисъл. Именно архивът на белетриста с предварителните бележки, с проучвателните усилия, с конспектите на специализирани съчинения ни улеснява да вникнем в тази му открояваща се черта — готовността за изследвателска работа като основа на творческите му задачи. В тази насока от особено значение са два конкретни момента от заниманията му. Единият ни насочва към папка № 7 (мека, зелена) с надпис от самия автор: „Сценарий за филма „Неврози“. Тя съдържа подготвителните материали, бележки и преработки на текст, имащ задачата да залегне в основата на научнопопулярен филм. Точно чрез тях се убеждаваме още веднъж в сериозността, с която Васил Попов тръгва към дадена задача, готовността да съчетае белетристичните си възможности с професионалното познание по занимавания го въпрос. Тук попадаме на „Указания за изготвяне сценария „Неврозите“ (2 с.) с дата 10 юли 1956 г., на „Тези по въпроса за неврозите“ (2 с.), на „Страхови неврози“ (6 с.). Срещаме още „Неврози“ — ръкописно описание от 15 страници (голям формат), включващо различни случаи на болестта при хора на различна възраст и с различно социално положение, срещаме свитък от ръкописни бележки и конспекти по въпроса за неврозите. Тия материали са част от предварителната подготовка на автора, от усилието му да вникне в явлението, да свърже медицинските и теоретическите положения с непосредни човешки прояви и човешко поведение. По-нататък със специален текст „Бележки по първия вариант на „Неврозите“ (2 с.) той ще извлече препоръките на специалистите д-р Македонски и Н. Попов за сценария и ще продължи да работи, да уточнява както научно-популяризаторския аспект на кинематографичното действие, така и неговия естетически ефект. Не съм правил спр авка дали сценарият е реализиран в българското кино, но в архива на писателя срещаме три негови варианта (I вариант — 9 с., II — 13 с., III — 11 с. в два екземпляра). Всичките те са с поправки

¹⁸ Еж. Вл. Свинтила. Пътуване към зората. Спомени за Васил Попов и не само за него. — Пламък, 1983, кн. 11, с. 113.

и издават — а за тоя извод е без значение дали е осъществен филмът — упорити творчески усилия.

В тази насока определен интерес представлява цикълът от материали в архива на белетриста за проф. Шипковенски. Те са събирани и писани с външно погледната скромната задача — поръчан очерк за видния учен. Но и тя задължава Васил Попов да се отнесе сериозно и задълбочено, да извърши предварителна подготовка, да подири няколко композиционни и стилови решения на съчинението. В началото стоят „Материали по Шипковенски“ (7 с.) — късове от научни трактати, размисли, наблюдения, търсени черти на учения. След това идва план-конспектът на очерка с едно от заглавията му — „Професорът от зелената аудитория“. Срещаме отделно, с нанесени допълнително поправки, фрагменти около живота и непосредната работа на Шипковенски (8—11 с.). Папката съдържа два варианта под заглавие „Ръката, която отдръпва смъртта“ (I вариант — 7 с., II — 9 с.), на които е отбелязано: „Откъс от напечатания очерк „Професорът от зелената аудитория“. Страниците им са с множество поправки, зачеркнати пасажки, където личат усилията въз основа на цялостно опознатия жизнен път на проф. Шипковенски и неговата хуманна дейност да се постигне подчертан естетически ефект на характеристиката и внушенията. Запознаваме се и с два варианта на целия очерк „Професорът от зелената аудитория“ (I вариант — 7 с., II — 14 с.). И отново поправки, зачерквания, добавяне на нови пасажки. . .

Всяка от посочените чернови и архивни материали идват да ни убедят в упоритостта, с която младият белетрист и публицист разработва и търси най-приемлив облик на занимаващите го теми. И то независимо от техния характер. Сериозната предварителна подготовка, готовността за преработки и доуточнявания съпътствуват работата му над портрета на проф. Шипковенски, но и над очерка за съдебен процес срещу хулигански постъпки, над характеристиката на Държавния ансамбъл за народни песни и танци (10 с.). Така поръчката за очерково отразяване на съдебния случай в очите на някои би се осъществила като обикновена информация, а при Васил Попов тя заляга в поредица от варианти (4 на брой, от 2 до 4 с.) с вече познатите поправки, с извадки от обвинителния акт (2 с.), с описание на самото „Дело 1136“ (1 с.). Или пък да вземем бележките за Илия Бешков. . . В разговори с Васил Попов съм чувал за срещите и близостта му с видния ни карикатурист в края на неговия живот. Познавам и есето „Слово за Илия Бешков“. Но тук, в архива на белетриста, срещаме непосредните му записки — 22 страници от бележник (малък формат), вписвани веднага след провежданите разговори. Водени са по всяка вероятност, за да се използват покъсно за цялостен очерк. Съдържат точно възпроизведени мисли и присъди на Бешков, автори конспективни характеристики, наблюдения, фиксирани черти, маркирани реакции и т. н. Запазен е и

фрагмент от по-разгърнати авторови разсъждения за същността на Бешковата личност и дело (1 с.). Любопитството и интересите му са продиктувани отново от по-общото състояние на културния ни живот, като държи сметка и за литературата: „Той започва тогава когато в младата българска културна общественост е на мода преклонението и опиването от българския селски бит, творчество, музика, архитектура, песен. Тогава Бешков свири на дудуци, пищялки, кавали виртуозно. Тогава се раждат първите творби на Никола Танев, Борис Денев, Захариев. Тогава Йовков и Елин Пелин написват най-хубавите си работи.“

Завършвам прегледа и беглата характеристика на намиращите се художествено-белетристични и публицистични лични материали в архива на Васил Попов. Но тук се срещат машинописни екземпляри и на други автори — статията „Оме протестира“ от Здравко Петров, „Нескопосана защита на формализма“ — вероятно от Ст. Каракостов, слабите разказчета на селска тема „С Маргаритка на нива“, „100—1=0“ и „Малко преди шест“ от някакъв Пенко М. Пенев (от село Базън, Русенско). Попадаме и на свитък с надпис „Преводи — разкази от Н. Тихонов, 1952 год.“, където са неколккратно преработваните преводи на „Ръце“, „Кукувица“, „Лъвската лапа“, „Девойката“, „Още живея“, направени от Васил Попов.

Като се опирам на този тип материали и фрагменти, ще обърна внимание на още няколко неща. Едното е есеистичен разказ, без заглавие, с начало „Той се надигна. Розовата светлина бавно слизаше към земята. . .“ (3 с.) — неподписан, вероятно и непубликуван. В него откриваме символно изведен сюжет, опит да се преодолее фактурата на конкретното, опит за философско-естетически внушения чрез обобщена картина на човешко състояние. Вторият фрагмент е със заглавие „Идея за разказ или новела“ (1 с.) — конспективно проследяване нишката на сюжет, който има за цел „разреза на едно съвременно интелектуално семейство“. Трудно е с категоричност да се твърди, че това е началният замисъл на написания покъсно роман „Времето на героя“ (1968 г.). Но ето как белетристът вижда ядрото на проектираната и по всяка вероятност останала ненаписана творба: „Мъжът е на тридесет, жената на двадесет и пет години. Действието се води най-напред от жената, после от мъжа в първо лице. Пълна искреност и правдивост на мисленето. Какво иска единият от живота, от семейството. Те са в конфликт — конфликт на мисленето. Но не го признават, никога не са говорили ясно за това, защото не са го разбирали напълно. Те имат дете. И двамата мислят за него. Детето е символ на бъдещето. Бъдещето винаги крие тайни. За бъдещето винаги трябва да се погрижим предварително. Бъдещето е огложено настояще. Разказът ще завърши с въпрос към читателя — какво трябва да се направи?“ По-нататък в текста Васил Попов щрихира същината на героите си: „Мъжът се огъва постепенно. Парите — той слуша да се говори за тях в трамвая, в

службата. . . Приятелите го посрещат и му задават въпроса — къде си сега? Едно време се питаше „как си“. Това „къде си“ значи — колко ти е заплатата? И те идват — тези дни на заплатата — най-тъжните в живота. Когато постигаш нещо и виждаш, че то нищо не струва. Заплатообръщение. Тя иска да направи нещо голямо в живота си. Тя не работи. Тя иска да рисува, да стане художник. Но понякога вижда, че няма сили. Рисуването иска вълнения, не само стремежи.“

Привлякох значителна част от конспекта на авторския замисъл от „Идея за разказ или новела“, за да се разбере, че става дума за авторски търсения, които ще доведат Васил Попов до интересния му роман „Времето на героя“. Срещаме конспект и на друга белетристична творба под заглавие „Сюжети за разкази“ (1 с.), фрагмент от трета творба (1 с.). Те също не ни дават представа за нещо цялостно и завършено, но са страници от напрегнатото творческо всекидневие на белетриста през 50-те години.

Специално внимание според мен заслужават останалите в машинопис разсъждения за характера на белетристичното изображение, за поуките, които Васил Попов е извлякъл от личните си творчески усилия. Макар и млад, още тогава той култивира у себе си чувство за мярка и висока самовзискателност. Доказателство са съхранените „Бележки“ и „Мисли“ за преработката на отделни разкази, за разказа като жанр и др. Една голяма част си остават по белите полета на самите творби. Други, преписани на чисто, макар и тогава да не са предназначени за печат, се възприемат като ръководещо го начало. В тях той изхожда от личния си опит, от опита на чужди автори. В някои от случаите разсъжденията му застиват като стегнати формулировки предписания. Такъв характер имат те в „Бележки по преработката на разказите“ (1 с.) — вероятно във връзка с подготовката на някои от проектите му за първа книга. Ето част от тях, засягащи различни, но същностни страни на творческия процес около отделната творба: „1. Да се работи много, тънко по пейзажа. Да не се получават близки описания на небето, луната, особено на нощите; да се внимава в природните детайли. 2. Да се внимава в конструкцията на изреченията. Да не се явяват често „има“, „няма“, „пак“, „един“, прекалените повторения на глаголи: вали, вали, вали; блести, блести, блести. 3. С блестенето да не се спекулира. 4. Да се изпипа диалогът. 5. Да се тушират моментите, засягащи темата на смъртта, за да не се стига до истерична тривиалност. 6. Да се очисти езикът от неточни думи, сравнения и образи. 7. В композиционното изграждане да се очистят разказите от неудачни отклонения, намаляващи драмата и отвличащи вниманието в самоцелни обиколки около поантата. Пример — кожухът в „Железни нощи“. 8. Да се мотивират всички действия. 9. Да се изяснят психологически героите, напр. Филип в „На пейката“.

Всъщност аз ги привлякох всичките, защото ми се струва, че

авторът в еднаква степен ги е осъзнавал като важни. И поправките по текста на привлечените по-горе разкази с техните варианти са свидетелство за стремежа му да се придържа към въпросните изисквания.

Особено внимание сред тая група фрагменти от архива на Васил Попов заслужават бележките „Мисли за разказа“ (3 с.). Те са ключ към разкриване изходните му позиции на разказвач, същината му на майстор разказвач в съвременната ни проза. В иначе интересно и богато написания профил на В. Попов от Вл. Свинтила, който вече цитирах, като че ли не съвсем точно се твърди за тия години на белетриста: „През свободните часове в казармата свикнал да чете. Залюбил журналистката. Не, няма намерение да се отдава на литература. В живота търси едно по-мъжко призвание“¹⁹. Доказателство наред с поредицата от публикувани и непубликувани разкази през 50-те години, че трайно и сериозно го владеят творческите амбиции в областта на прозата, са и посочените тук фрагменти. Те може би ще изненадат някого със завършеността и концептуалността си. Тъй като не са датирани, се създава впечатлението, че са писани по-късно, когато Васил Попов наистина въплъщава респектиращо и зряло формите на белетристично мислене. Но примерите, които той привлича от собственото си творчество, подсказват, че разсъжденията са именно от средата на 50-те години, че те, макар и съобразявани с творби като „Ръцете на редник Радко“, „Партиен билет. . .“, „Вълк“, „В нощта срещу понеделник“, са в перспективата на авторското художническо самосъзнание. И са особено симптоматични за дълбоко конструктивния характер на неговото мислене, върху чиято основа стъпва пластиката на образите и картините, естествено видените и изобразени човешки състояния. Налага се впечатлението, че В. Попов по-рано е заживял с определени теоретически схващания за типа повествование, което след години ще определя характера на непосредно създаваните творби.

Самонаблюденията над творческия процес в „Мисли за разказа“ са изведени до трайни обобщения и присъди. Разбираме как авторът все още няма представа за слабостите на привлечените като примери свои творби, но има съзнание за мащабни хоризонти на повествованието, които са свидетелство за надживяване на вложеното в „Ръцете на редник Радко“, „Вълк“, „Партиен билет. . .“ или в „Зито елфтери Елада“, претенциозно успореден със „Снеговете на Силиманджаро“ от Хемингуей. Противоречието се преодолява чрез преоткриването опорни точки за по-нататъшните му лични белетристични търсения.

Включвам в „Приложенето“ целия този фрагмент от архива на писателя, защото в пасажите му са заложени интересни схващания, които отразяват състоянието на неговото мислене. Те са и лична

¹⁹ Вж. Вл. Свинтила. Цит. статия. — Пламък, 1983, кн. 11, 112—113.

изповед, и проповед за белетристично майсторство. Доуверяват ни в богатия и усложнен заряд на основата, от която В. Попов е тръгвал при реализацията на своите сюжети — заряд, в който се преплитат усвоени принципи и лични наблюдения.

Че в „бележките“ и „мислите“ си за разказа Васил Попов се опира не толкова на самонаблюдението, а и на усвоявания чуждоопит, подсказват и фрагментите, обозначени като „Естетически схващания“ (I с.), почиващи върху общуването му с творчеството на Стендал. Тук наред с отделни цитати и формулирани принципи от френския романист присъствуват и извлечените от младия белетрист теоретико-естетически положения: „За да се познават хората, е необходимо наблюдение. Стендал грижливо изучава психологията, опознава цялата литература по този въпрос и въобще психологията става много любим предмет на неговите занимания.“ Вече напомних скруполюозността, с която сам Васил Попов подхожда към редица от творческите си задачи, където е използвал съчинения на философията, социологията, медицината, психологията. Досегът му с творческия свят на Стендал просто го убеждава, че е на прав път. Защото в разсъжденията си за него В. Попов продължава: „Друг елемент на Стендаловата естетика е стремежът към научна обоснованост. Той хранел винаги отвращение към всякакви преувеличения, към изопачаването на действителността.“ Подчертава още няколко елемента на „Стендаловата естетика“ — „широта на творческата концепция“, „правдивост“, „епохалност на стила“.

Разбираме, че с тия бележки Васил Попов не цели да дава обхватна характеристика на големия френски художник, нито да го представя на читателя. Страниците са по-скоро за „лично ползуване“ — формулировки, извлечени и насочени към собствените творчески търсения. Те ни подготвят за една насока в реализацията му на художник през 60-те—70-те години — реализацията му като есенен портретист, чийто завършен израз са книгите „Горещи следи“ (1975) и „Слова“ (1978), започнатата, но незавършена поради внезапната му смърт „Писателят и неговият опит“.

* * *

Опитах се да проследя основните насоки и моменти от усилията на белетриста и публициста Васил Попов до появата на първия му сборник „Разкази“ (1959 г.). Не анализирах самите творби, а наблегнах на техните сюжетно-тематични очертания като подстъп към различни страни на изобразяваната българска действителност. Външно погледнато, книгата „Разкази“ не отразява резултатите от тия тематични насоки. Войнишкото всекидневие е представено само от разказа „Иван“, интересът към бига и селото — само от „Детство“. В основата на книгата застават творби на антифашистка тема. Но в същината си тя възплъщава равнището на търсенията на Васил Попов, дотогава натрупаният от него опит.

Всъщност до 1959 г., до излизането на сборника „Разкази“, дебютиралият през 1951—1952 г. като публицист и белетрист Васил Попов е автор на близо двадесет разказа. Архивните страници показват, че книгата е проектирана с други заглавия. Идеята за нея вече сериозно зрее и преминава през няколко етапа. Така една от папките свидетелствува, че авторът ѝ работи над сборник с наименование „Военни разкази“, друга е обозначена „Капки“. Тогава вече младият белетрист се е отказал от хомогенния ѝ строеж във връзка с военно-патриотичните сюжети. Доказва го съдържанието на „Капки“, където се обособяват два цикъла: I. Човекът и релсите — 1. „Вечерята на господин Карабабаков“. 2. „Ставро“. 3. „Войната отмина“. 4. „Иван“. 5. „Изпращане“. 6. „Даскалицата“. 7. „Небето“. 8. „Човекът и релсите“; II. Да бях птица — 9. „Капки“. 10. „Земята на дедите ни“. 11. „Черният Дунав“. 12. „При потока“. 13. „Майката“. 14. „Сребро“. 15. „Да бях птица“.

Такъв характер е трябвало да придобие проектираният сборник, където личи амбицията да бъде представено основното от дотогавашните му търсения независимо от застъпената тематика. Впоследствие Васил Попов се отказва от тази идея, отказва се от някои творби, други, като „Даскалицата“, „Небето“ и „Човекът и релсите“, излиза, че въобще не написва. Любопитно е, че втората си по време книга той ще нарече не „Човекът и релсите“, а „Човекът и земята“ (1962) и ще я посвети на „светлата памет на Илия Бешков“.

Отпечатаният сборник „Разкази“ съдържа единадесет творби — тук са „Иван“, „Черният Дунав“, „Капки“, „При потока“, „Да бях птица“, „Майката“ и „Земята на дедите ни“, но и липсващите в ръкописното съдържание „Протокол“, „Детство“, „Сидера“, „Вчера, днес и утре“. Виждаме, че авторът е „жертвувал“ такъв великолепен разказ като „Изпращане“, отпада „Ставро“ . . .

Тези неща, макар и дребни наглед, свидетелствуват за лутанията, за търсените варианти и решения, към които прибегва Васил Попов при подготовката на дебютния си сборник. Но това далеко не е всичкото, което е бил принуден да преодолява. Ето черти от атмосферата около отпечатването на „Разкази“, възстановени от самия него: „Преди повече от двадесет години, когато първата ми книга с разкази лежеше сред ръкописите в едно издателство, първият ми редактор, известен писател, мрачен и болезнен човек, ми каза: „Вижте какво, вие не сте скромни.“ Възражих му по младежки непочтително, че и той, шом издава книги и си слага името върху тях, съвсем не страда от скромност. Писателят се отказа да продължи работата над книгата, пое я друг — още по-мрачен външно, но вътрешно пълен със светлина и собствено недоволство писател. Той я разписа за печат, изпълнен с предпазлива снизходителност, като каза само: „По-късно ти сам ще разбереш някои неща“²⁰. В края на

²⁰ Вж. В. Попов. Учителите. — Литературен фронт, бр. 42, 1983.

излязлата книга, в карето, стои като редактор името на Ивайло Петров. . . Тя става доказателство за готовността на младия белетрист да се откаже от ред творби и в основата ѝ практически да постави антифашистката тематика, която ще определи облика на сборника: девет от тях са в тази насока и два внасят мотиви от друго естество — „Иван“, по всяка вероятност скъп на автора като лично житейско преживяване, и „Детство“.

Обикновено разказите на Васил Попов не се привличат, когато се говори за изображението на антифашистката борба в нашата проза. Не си спомням някой да го е нареждал сред белетристите, които са я претворявали. Пък и естествено е да излизат на преден план авторите, непосредни участници или свидетели на събитията — В. Андреев, Д. Овадия, Ем. Манов, Д. Димов, К. Калчев, Ем. Станев, П. Вежинов. . . Но знаем, че в края на 60-те години интересното явление беше „Барутен буквар“ (1969) на Йордан Радичков. Струва ми се, че в тази насока интересно явление от края на 50-те години е сборникът „Разкази“ на Васил Попов. Препрочитам творби като „Черният Дунав“, „Майката“, „При потока“, „Да бях птица“, „Сидера“, „Капки“ и се питам защо те не се третираат като пълноценни естетически обобщения, защо не се открояват сред окръжаващите ги схематични и безкрили описания? В тях младият белетрист е привлечен не само от драматичността на събитията — иска да ги види като човешка съдба, направила избора си пред лицето на смъртта, иска да ги види като душевност, раздвоена и крехка, но всеотдадена на борбата.

Сполуките на Васил Попов в разкази като „Майката“, „Черният Дунав“, „Да бях птица“, „Сидера“ и „Капки“ са в детайла, в добре улучената подробност, която открехва завесата към същността на героите. Не го занимава ярко събитийното. Спечелва ни със стремеша си към лаконичната, промислена и същевременно емоционално облъхната фраза. Специално внимание отрежда на простото изречение, като кондензация на мисловно и емоционално напрежение. Примери могат да се вземат напосоки. Ето от разказа „Земята на дедите ни“: „Отдалеч долитат гласове. Утаяват се като прах в тъмната нощ. Вятърът свири в пепелището, милва напуканите старчески крака. Старецът милва двете бухалки.“ Или пък от разказа „Сидера“: „Мълчахме — ние и гората. Притаени, почтително слушахме. Сидера пееше.“ Окоето му на белетрист, усетът му както за детайла, така и за обобщаващо-метафоричното звучене на фразата се откриват и в единичното. Когато В. Попов каже: „Наоколо растеше гора, светнала от утрото“, той фиксира природно състояние, но същевременно и определена емоционално-поетична атмосфера, която неотстъпно присъствува в повествованието и по своему уравновесява суровите черти на изобразяваната действителност. Но целостността и сцеплението, напрежението, които белетристът постига в пасажа, понякога той се затруднява да ги изведе като облик на цялата

творба. Така ще продължи да се преборва с композицията — за него тя е все още подчинена на желанието да обхване всичко. Ще продължи настоятелно да опростява формата на разказа, да търси и постига предметния израз на душевността и състоянията на персонажа, да извлича от обикновеното оптимизма и трагиката на смисъла на човешкото съществуване. По стръмнините на поетия път ще създаде разказите от сборника „Човекът и земята“, романа „Времето на героя“, за да стигне до просветлената тъга и неуловимите душевни излъчвания на цял един свят, застинал в трайните си драматични форми в „Корените“. Когато излиза разказът „Вечни времена“, сам авторът ни запознава с реакцията на същия оня „известен писател, мрачен и болезнен човек“, който му е върнал първата книга: „Разказът излезе в „Литературен фронт“. Орлин Василев, ярък враг на моята литературна и житейска поява, с когото не бяхме се поздравявали осем години, ме намери в писателското кафене, протегна ми ръка и рече тежко: „Това е голям разказ, остави нашите спорове. Такъв разказ, като излезе, камбани трябва да бият!“²¹.

„Камбани не бият“, когато в съвременната ни проза се включиха книгите от разкази „Корените“, „Това красиво човечество“ и „Оставете балкона отворен“, романът „Низината“. Чухме ги, когато през октомври 1980 г. Васил Попов ни напусна. . . В писмо до родителите си от 12 април 1970 г. той ще изрече: „Аз срещам стотици, хиляди хора, от най-различни професии, възрасти, обществено положение, познавам както висините, така и низините на нашето общество, но това е моят живот, това го изисква моята работа. Хората, хората и хората, това е моят въздух, атмосферата ми, те ми дават идеите, материала, те ми подсказват онова, което аз, преработвайки, изливам в една или друга художествена форма.“ От по-ново време е тази декларация, която е същината на творческото му верую. Но се убеждаваме, че тя го ръководи и тогава, при началните му стъпки на белетрист. Атмосферата, при която е бил принуден да се изявява и утвърждава Васил Попов, е обусловена и от неговия характер — тежък, целенасочен, твърд, от желанието и готовността му с цената на всичко да заплати своята самостоятелност и творчески позиции. В цитираното по-горе писмо сам ни напомня това: „Създали сте ме с двайсет сетива, чувствителен за трима, амбициозен и властен, в известен смисъл тираничен и себичен, един такъв човек като мене трябва да играе ролята на мъченик, на герой. Нито съм мъченик, нито герой, но искам да бъда аз и въпреки всичко, **ВЪПРЕКИ ВСИЧКО** да продължавам да върша моята работа така, както аз разбирам, че трябва да я върша. Не е моя винага, че това вече не е някаква обикновена работа, а една висока и тежка мисия“. С жажда-

²¹ В. Попов. „Корените“. Глава от недовършената му книга „Писателят и неговият опит“, започната през 1978 г. Цитирам по машинописа на книгата, с. 17.

та и илюзиите по тази си мисия Васил Попов ще създава още първите си разкази през 50-те години, ще състави първата си книга. . .

П Р И Л О Ж Е Н И Е

1. Мисли за разказа

Основен сюжет — проследяване в размера на обикновената, съгъстената или разтегнатата плътност случка, разкриваща онази черта от характера или съществува на героя (или героите), която *вързва* действието.

При мен сюжетът обикновено се развива динамично или бързо, но в това развитие не може да не контрастира една бавност, идеща от едностранната постройка, от анализа и едноличното изживяване на сюжета. Обикновено героят е сам, привидно в едно спокойствие. Но той мисли, чувства, поставен е почти винаги в положението на решаващ. Понякога той няма време да решава („Партиен билет“, „В нощта срещу понеделник“), понякога дълго мисли и преживява в няколко мига целия си живот („Ръцете на редник Радко“, „Вълк“). Често, понякога дори като утежняване се явява *двупластното сюжетизиране*, какъвто главен образец е дал Хемингуей в „Снеговете на Килиманджаро“ („Зито елефтери Елада“). Решаваща роля при мен е играл нощният сюжет. Тъмнината, снеговете, природата, луната и звездите — това са доста често срещани компоненти.

Сюжетът се води от героя, главното от неговите мисли и чувства и *по-малко* от неговите действия. Засега това е само застрашаване към застой в майсторството, но скоро може да стане *опасност*. Действието е по-слабо от мислите и чувствата, където в някои разкази се стига до големи *обобщения и постижения в дълбочината*. Аз все още виждам героя сам, изолирам го умишлено от средата, пренебрегвам диалога като разкритие на характера. У мен в края на краищата винаги съществува един много силен миг, когато героят трябва да овладее и разреши. Често този миг осъжда героя и на смърт.

Контрапункт

Ако приемем сюжета за главна мелодия, то неизбежно ще търсим *контрапунктирането* в разказа, въвличането на близки или контрастиращи с действието мотиви или явления, които разширяват планоно, задълбочават релефно и в перспектива основния сюжет. Така главният контрапункт във „В нощта срещу понеделник“ е темата за *смисъла на живота*, която на места е толкова акцентирана, че заплашва главния момент. Дори аз мисля, че умишлено не съм развил главния момент с нападателя отровител. Той е лишен от характерната за мен мисловност и обстоятелственост, човекът идва отваря казана, Божил го напада, двамата падат. Тук няма капка пси-

психологизъм. Това идва като необходимост, като проверка на всичко. Проверката е внезапна, тя бликва от самия реален живот и не остава никакво време за мислене и чувствуване. Случката се развива в една страница, а разказът в девет. Осем страници аз се занимавам с психологията на героя, с малкия му, ограничен свят от представи. Дори към петата страница читателят съвсем се отчайва от неговата пасивност към извънения живот, към неговата служба на готвач и привидната самота на живота му. И чак накрая, след като го вижда да чопли с кървава ръка по дъската, да плаче над млади си живот, не озарен от „смисъла“, за който говори Алекси шофьорът, идва олемият чук. Всичко се обръща с главата надолу. Божил е умрял, без да съзнава какво е направил, Развръзката е стремеж да се гони Чеховата развръзка в крайното изречение, както в разказа „Спать хочется“. Последния абзац! Става престъплението и никой не се учудва, не осъжда изнемощялото момиче, не го приема за престъпник. Присъдата е произнесена — вината е в иднотския свят на парите и безчовечността на търговците и еснафите. Читателят знае, че Варька ще бъде осъдена от царския съд, но той я оправдава. За него тя е героиня, невинна, хуманна, въпреки че е извършила най-тежкото престъпление — убила е дете! . . . Така че контрапунктът на разказа може да бъде ту властна, опонираща на основната тема мелодия, ту незабележима сянка или отглас, която върви успоредно или перпендикулярно, но която накрая ще се сблъска с основната тема и ще запали решаващия огън на развръзката.

Повтаряща се соло-тема

Ако разказът е едно завършено произведение, попило една от милиардите теми на човешките отношения, и го сравним с изпълнението на един симфоничен оркестър, то соло-темата ще е абсолютно необходима. Това не е канон, а за мен е необходимост. В преклонението пред психологизма въобще аз имам нужда от повтаряне с мярка на едни и същи фрази, били пейзаж, реплика, описание или *свободна мисъл* (мисъл на автора, вмъкната в действието като мазка без ангажимент към основния тон). *Соло-темата* повтаря дотогава, докато постигне целта си — да привлече вниманието на читателя независимо от основното действие към нещо, което пак върви с действието, но се отразява в други величини, както небето се отразява в езерото, макар че едното е вода, а другото — въздух. . . Соло-темата е езиково средство, тя се налага спонтанно в мига на узряването на автора пред неговата избрана тема. Тя не се мисли и обсъжда предварително, защото е плод на чувството, а не на мисълта; тя е израз на чувството, колорит и реприз. Така Чехов в разказа „Безглавия“ употребява три пъти в първата третина на повествованието израза „денъ походил на денъ, нощ на нощ“. За него това е съвсем *свободна мисъл*, но тя е единствено израз на чувството у автора. Тя е съвсем излишна на пръв поглед, защото разкрива едно хро-

аналогизиране при описанието на манастирския живот и прилича много външни белези на прословутия израз, с който започват много приказки: „това било преди много, много години“, което срещаме при англичаните („мени, мени иърс аго“), при французите, датчани и т. н. Пак Чехов в друг разказ, „Беда“, писан един месец преди „Спать хочется“, повтаря многократно, говорейки за последствия търговец Авдеев, израза: „левая нога немеет“ (пет пъти в целия разказ).

ВАСИЛ ПОПОВ — НАЧАЛЬНЫЕ ШАГИ РАССКАЗЧИКА

Иван Радев

Резюме

Объект наших наблюдений связывается с творческими поисками и проявлениями беллетриста Василя Попова в 50-ые годы. Анализу подвергаются рассказы, их черновые варианты, материалы и наброски из архива писателя. Доказывается, что сборник „Рассказы“ (1959 г.) является результатом его интенсивных исследований в области тематики и стиля, все более углубленного ознакомления с проблемами современности. Фактологической основой наблюдений и выводов служат многие авторские исповеди, его неопубликованные записи, размышления, сюжетные наброски и др.

„WASSIL PCPOW — DIE ERSTEN SCHRITTE DES ERZÄHLERS“

Iwan Radew

R e s ü m e e

Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die Schaffensversuche und Veröffentlichungen des Belletristen Wassil Popow in den fünfziger Jahren. Analysiert werden die Erzählungen, ihre Entwürfe, Materialien und Aufzeichnungen aus dem Archiv des Schriftstellers. Es wird bewiesen, daß der Sammelband „Erzählungen“ (1959) ein Ergebnis seiner intensiven Arbeit zur Weiterentwicklung auf dem Gebiet von Thematik und Stil, ein Resultat der vertieften Verknüpfung und Einfühlung in die Probleme der Gegenwart ist. Als faktologische Grundlage dienen eine Reihe von Äußerungen des Schriftstellers, bisher unveröffentlichte Aufzeichnungen, Sujetskizzen u. a.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXI, кн. I

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Tome XXI, livre I

Faculte philologique

Année 1985—1986

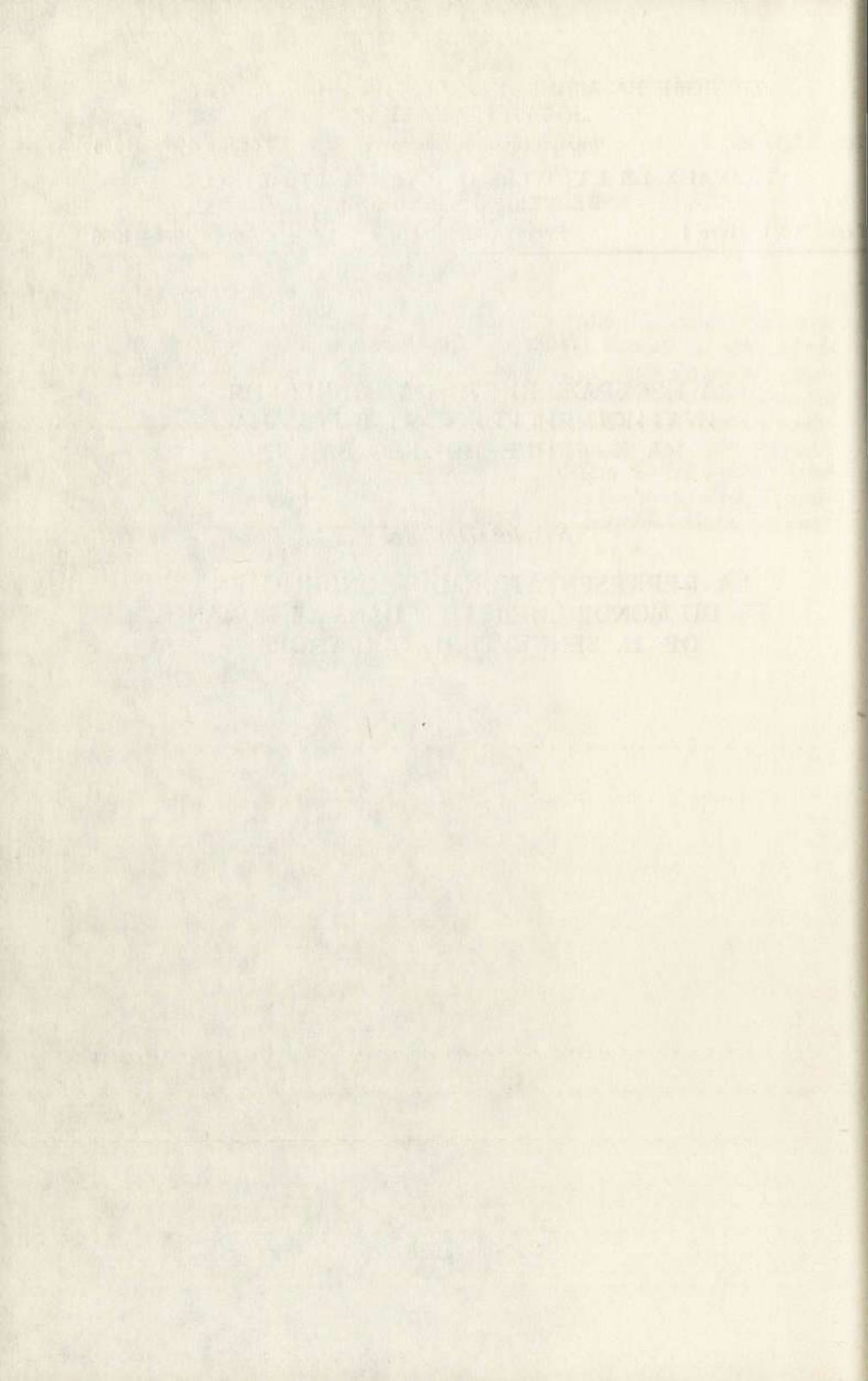
Николай Даскалов

ЗА ИЗОБРАЖЕНИЕТО НА ЕЗИЧЕСКИЯ
И ХРИСТИЯНСКИЯ СВЯТ В РОМАНА
НА Х. СЕНКЕВИЧ „КВО ВАДИС“

Nikolai Daskalov

LA REPRESENTATION DU MONDE PAIEN
ET DU MONDE CHERETIEN DANS LE ROMAN
DE H. SENKEVITCH „QUO VADIS“

София, 1986



На 17 февруари 1896 г. с лаконизъм на римски историк Сенкевич написва последните редове на „Quo vadis“. Само няколко години са достатъчни да превърнат „християнската епопея“ в истински бестселър, около който се разгарят най-остри критически полемики. Може би никое друго произведение на световната класика не е било обект на толкова парадоксални критически оценки, не е предизвиквало толкова възторзи и толкова отрицания едновременно. Критическият бой около Сенкевичовото произведение започва още с излизането му и ангажира знаменити полски и европейски критици. И като че ли колкото повече се задълбочават обвиненията срещу автора в католическа тенденциозност, в апология на християнизма и в клерикализъм, толкова романът става по-популярен, завоюва все по-широки и по-широки читателски кръгове. Сякаш ентусиазмът на отрицанието предизвиква и налага победното му шествие по света. Обяснението на този факт се заплита още повече от обстоятелството, че в лагерите и на прогресивните, и на клерикалните литератори се задълбочават критическите парадокси — някои прогресивни критици квалифицират романа като „революционен“, други го считат за откровено клерикален, докато в средите на клерикално-монархическата реакция обвиняват Сенкевич в... антиклерикализъм. Дълбоко противоречивите по своята същност мнения и оценки естествено отразяват определени идейни предпоставки и подбуди, но липсата на ясна, солидарна критическа преценка безспорно е резултат на неумението да се види взаимовръзката между авторовата тенденция, обективното съдържание на романа и художествената форма, в която то е вплътено¹. Но тук, струва ми се, има и нещо друго. Има произведения, към които според О. Уайлд критикът не може да бъде справедлив в общоприетия смисъл на думата², защото всяко съприкосновение с тях ни завладява изцяло и не дава шанс на трезвомислието, на рационалната ни придирчивост. Те властвуват над нас, както могат да властвуват само мощната тирания на красотата и пречистващото робство на морала — единствените догми, които човешкото сърце признава.

От тази гледна точка романи като „Quo vadis“ са своеобразни жалони в развитието на световната проза. Те са продиктувани от социалните, политическите и духовните нужди на времето толкова, колкото и от една вечна амбиция, от вярата и надеждата ни в една единна и велика човешка общност. Наистина това е роман с

¹ И. К. Горский. Исторически роман Сенкевича. М., АН СССР, 1966, с. 164.

² О. Уайлд. Критикът като художник. Изд. Г. Бакалов. Варна, 1982, с. 119.

подчертано религиозно съдържание — в него се оглежда като в могъща река цяла една цивилизация, която озарява света след Миланския едикт на Константин Велики. Но ако сведем неговото съдържание само до църковната догма, едва ли бихме могли да обясним критическите парадокси и огромната популярност на романа в целия свят. Защото той съдържа в себе си идеи и внушения, които са по-обемни, послания, отправени към колективния човешки дух, родени от вярата и надеждата в същността и призиването на човечеството в неговия дълг да става все по-хуманно.

Съвременната марксистеска литературна наука е постигнала немалко при изясняване същината на конфликтите, идеите и образите в романа, на генезиса и цялостната му концепция. И все пак, струва ми се, по силата на инерционното мислене, не е сторено достатъчно, за да се преодолее становището, че християнският свят в романа е представен твърде безизразно, бледо, схематично. Почти всички литературни историци отбелязват огромната действена сила на конфликта между двата свята: света на езическата цивилизация, изградила най-мощната естетико-философска концепция за света и човека на своето време, и света на християнската, отнемащ с нравствените си норми и последните жизненни позиции на езическата философия и естетика. Но в многобройните критически писания и в литературната историография трайно се е наложило мнението, че голямата сполука на Сенкевич е в огромната изобразителна мощ, с която е представен езическият свят, докато християнският, даже само заради тенденциозността на религиозната христологическа идея е показан по-бедно. Наскоро след излизането на „християнската епопея“ в такъв дух пише проф. Тарновски — според него романистите не бива да се докосват до „светите неща“³. Подобно становище застъпва преди него и Игнаци Матушевски в статията си „Историческият роман „Камо грядеши“, в която за първи път поставя въпроса за неравноценното художествено изображение на двата свята. „Колкото езическият свят в „Quo vadis“ е излязъл пъстро, отчетливо и живо, толкова християнският изглежда сиво, плоско и бездушно“ — пише критикът и търси причината в това, че „авторът е направил главната въздействаща сила за обръщане в християнството любовта, но не мистическата любов, всеобща и велика, за която пише Свети Павел, а обикновеното земно чувство, свързващо двата пола“⁴. Привържениците на декадентското направление, и то декаденти от католическия лагер, намирали, че християнството е показано в романа „банално, понеже съвпадало с наивните представи на вярващата тълпа, а езическото — тривиално вследствие на своя реализъм“⁵. Някои

³ S. Tarnowski. Studia do historii literatury polskiej. T. V, Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz. Kraków, 1897, s. 276. (Вж. И. К. Горский, с. 159.)

⁴ J. Matuszewski. Swoi i obci. Warszawa. 1903, s. 147. (Вж. И. К. Горский, с. 158.)

⁵ Вж. И. К. Горский. Цит. монография, с. 162.

отрицатели стигнали до парадоксалното заключение, че романът на Сенкевич е антиклерикален, лишен от всякакво религиозно чувство, други атакуват писателя, че с „всички подробности е изобразил моралното разложение“ и пр.⁶. Нищо чудно, че тези гласове идват из средите на клерикално-монархическата реакция, на които се зловиди образът на единовластника, с толкова сарказъм описан от Сенкевич. Може би трябва да ни учудва друго — че и оценките на някои знаменити критици и писатели не са продиктувани от благородни критически подбуди, а целят да дискредитират романа и носят откровено провокативен характер. Можем ли да вменим на такъв критик като французина Ф. Брюнетьер схващането, че оригиналността на литературното произведение се определя не от неговата художествена специфика, а от оригиналността на неговата тематика, без да го подозираме в недобра тенденциозност, когато той обвинява Сенкевич в епигонство, еkleктичност и дори в плагиатство от „Мъчениците“ на Шатобриан, от драмата „Акте“ на Дюма-баща, от „Антихрист“ на Ренан?⁷ В каква степен и притежава ли изобщо издържан критерий огънят, който открива срещу „християнската епопея“ големият романист А. Франс, когато в своя новелистичен трактат „Върху белия камък“ открито намеква за книгата на Сенкевич: „Никой вече не обръща внимание на това и понастоящем само в развлекателните четива, предназначени за светски хора и създадени от ловки, надъхани със спиритуализъм автори, първоапостолите беседват надълго и нашироко с философи и изискани личности от императорския Рим и описват на очарования Петроний най-примамните прелести на християнството“⁸. Оставяме настрана въпроса, че най-малко Петроний, този съвършен продукт на езическата естетика, може да бъде очарован от „прелестите на християнството“, че на страниците на романа не се водят такива дискусии (това подчертава сам Сенкевич в отговор на А. Франс)⁹. И не за да правокираме борческите, богоборчески и свободолюбиви чувства на френския критик ни се иска да отбележим, че по същото време, когато Франция изживява своята Вартоломеева нощ, в Жечпосполита се провъзгласява принципът на веротърпимостта; че великолепните преводи на Давидовите псалми, направени от Кохановски по същото време, със своя дълбоко хуманистичен патос намират пътя към душата и на католици, и на протестанти. На тази основа още по-несъстоятелни стават обвиненията към Сенкевич в „католическата тенденциозност на един яростен поляк“ (*un furieux Polonais*)¹⁰. Още тук ни се иска да отбележим солидарно с Ю. Кжижановски онова, което обезсилва подобни

⁶ Пак там, с. 163.

⁷ J. Krzyżanowski. *Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Państwowy instytut Wydawniczy. Warszawa, 1976, s. 160.

⁸ А. Франс. *Върху белия камък*. Изд. Г. Бакалов. Варна, 1933, 101—102.

⁹ Вж. J. Krzyżanowski, s. 182.

¹⁰ Пак там, с. 182.

твърдения и ни дава ключа за тълкуване на художествения подход на писателя при изображението на християнския свят: в романа е показан светът на ранното християнство (там няма „ловкости“, няма чудеса, използвани за спекулативни цели), не църквата, разединена впоследствие от различни секти и вероизповедания, а ранната християнска църковна община в катакомбите на Рим, лишена още от блясък и разкош, от инсигниите на папската власт, от мрачния и жесток фанатизъм на средновековието. Цялата теологична концепция на Сенкевич лежи в лоното на ранното християнство, проповядвано от неговите първоапостоли. А в основата си техният нравствен катехизис не само носи умиротворящата идея за човешката любов и човешкото равенство, но е чужд и на суровия аскетизъм, разединяващ духа от плътта, любовта към Христа от любовта към радостите на живота. „В ранното и естествено зряло християнство няма абсолютно и непроходимо противопоставяне на дух и тяло — бог се явява сред хората като богочовек в лицето на Христа, неговите „страсти“ са еднакво духовни и телесни и най-важното в случая е, че на третия ден от смъртта на Спасителя откриват гроба празен: в страданията неговото човешко тяло е заслужило своето възкресение толкова, колкото и божественият му дух. Тъкмо тази антиномичност не се смята характерна за първоначалното християнство“¹¹. Тук е дълбокият хуманистичен оптимизъм на Сенкевичовия роман — в моралната целенасоченост, цялост и сигурност, които носи в зората си едно ново учение. Не случайно в изображението на писателя не догматичният морален ригоризъм на презвитер Крисп, а тъкмо нравственият кодекс на апостол Петър, освободен от фанатичната целеустременост на догмата и утвърждаващ наред с мистичната и човешката, земна любов, преобразява езичника Виниций. Тази любов изсушава и последните езически корени на душата му и този потомък на квирити, който не признава чужденците за хора, ще склони смирено глава пред един човек, който дори не е римски гражданин, пред обезоръжаващата простота и величие на благослова му: „Обичайте се в името на Господа и за негова слава, защото няма грях във вашата любов“¹².

С мнението, че слабата страна на романа е обрисовката на християнството в наши дни, се солидаризира и И. К. Горски, направил иначе във всяко отношение задълбочено изследване върху историческите романи на Сенкевич. „Християнската идея на Сенкевич — пише съветският литератор — влязла в конфликт с неговата реалистична тенденция. . . При такова съчетание на противоречията в миросгледа на автора разминаването между замисъл и изпълнение било неизбежно и то се проявило както в постановката на темата,

¹¹ Т. Жечев. В: Очерци по история на българската литература след 9. IX. 1944. Кн. I. С., БАН, 1979, с. 271.

¹² Х. Сенкевич. „Quo vadis“. С., Народна култура, 1971, с. 306.

така и в нееднаквото познавателно значение на картините на езическото и християнството¹³.

Ю. Кшижановски може би дава първите подтици и насоки за една по-точна и по-меродавна оценка при разглеждането на въпроса за художественото изображение на двата свята в романа. Отчитайки великолепието на пластичните форми при извайването на езическия свят, Кшижановски съвсем основателно посочва, че историческото противопоставяне на две съвсем различни цивилизации естествено води и до тяхното художествено противопоставяне. „Действието в „Quo vadis“ се разиграва в Рим през 64 г., когато цезарят управлява в Палатин, в комплекс от великолепни дворци, а неговият противник апостол Петър живее в крайните бедняшки квартали на Задтибрието. Съотношението между тези две величини може да има цифрово изражение 1000 : 1, а образно — в съпоставката на гигантско дърво с малка издънка, която някога, когато дървото изсъхне, ще заеме мястото му и легендата за нейното израстване ще хвърли сянката си върху историята на нейния предшественик. Внимателният читател на Сенкевичовия роман ще забележи с какъв художествен такт неговият създател ще заобиколи тази трудност, произтичаща от самата тема, как той търси да намери вярната гледна точка, произтичаща не от възгледите на папските агиографи, а от светските историци от типа на Ренан. И именно затова образът на християнството в Рим по необходимост (разр. моя, Н. Д) трябва да изглежда сиво и бледо, още повече, че то няма и не е могло да има своя Тацит“¹⁴. Веднага ни се иска да отбележим — християнският свят в романа може да изглежда „сиво и бледо“ от гледна точка на онези пластично-изобразителни прийоми, които оживяват езическата цивилизация. Това уточнение в постановката на Кшижановски вече ни дава и ключа за обяснението: не толкова противоречията в мировъзрението на писателя (които безспорно съществуват), а авторовото съзнание за различната действена художествена сила, която могат да носят тези два свята, т. е. това е въпрос, свързан в по-голяма степен с поетически, отколкото с идеологически критерий. Но нека проследим тази необходима и неизбежна разлика в подхода на Сенкевич.

Многоцветие и релефност изпъкват в огромната картина на езическия Рим, в който още в началните страници Сенкевич ни повежда с небрежна лекота, с пръчицата от слонова кост в ръка, която сякаш му е подарил неговият ленив любимец, галеник на музите и Киприда. Не постепенно, с бавно натрупване на елементите, а изведнъж писателят ни въвлича във водовъртежа на римския бит, засипва ни с делничните му подробности, в които се чувства морната уемивка на безкраен празник, въвежда ни в разкошните патрициански

¹³ И. К. Горский. Цит. моногр., с. 176.

¹⁴ J. Krzyżanowski, Twórczość. . . , s. 180.

инзули, броди с нас из тесните улички на плебейския квартал Су-бур, запознава ни с интимните тайни на господари и роби, показва ни горите от колони и цъфтящи архитрави. Край нас зашумява мноезичната безделна тълпа, дошла да поскита между колоните да чуе и да разкаже новини, да погледа лектиките със знатни хора в тях, да пообиколи многобройните златарски магазинчета, книжарници, сарафници, дюкянчета с копринени платове в часа на заника, когато „половината от Форума точно под отвесните скали на римския дворец вече потъва в сянка, докато колоните на издигнатите по-високо храмове, озарени от златиста светлина, се очертаваха в лазурната синева“. Арбитърът на елегантността няма да обръща внимание на гъмжилото, но ние с любопитството на дваисетия век към екзотиката на историята ще се дивим на людете от „бреговете на Ефрат и от бреговете на Инд с бради, боядисани с керемиден цвят“, на едрите русокоси обитатели на Далечния север, на юдеите с хълтнали гърди, на жреците на Серапис с палмови клончета в ръка, на халдейските магове и робите с пробити уши, на „гърците от Елада, които наравно с римляните владееха града, но го владееха със знание, с изкуство, с ум и с хитрост“¹⁵. Нашата съвременна делничност се изгубва внезапно, още първото изречение на романа, леко като струя на фонтан в просторен атриум, ни разкрива сцена от живота на наследствен римски благородник. С изобилие, на което не е чужда Хорациевата мярка на нещата, авторът разпръсва в текста прелестни латинизми, както десницата на Петроний теменужки в къдрите на Евника. Латинизмите не са инкрустирани от студеното хладнокръвие на златар, те се вплитат органично в словесния венец, като придават конкретност на бита, без да затормозват читателя. Понякога Сенкевич ги обяснява: „... от елеотезиума, тоест от последното отделение на банята, той излизаше просто възроден, с очи, блестящи от остроумие и веселост, подмладен, изпълнен с жизненост, изящен, тъй недостижим, че и самият Отон не можеше да се мери с него...“¹⁶. В повечето случаи обаче Сенкевич, който е познавал римските автори в оригинал, употребява латинските наименования, особено на дрехи, без да ги обяснява, за да избегне антихудожествената научна добросъвестност, като разчита на читателската култура. За съжаление това малко затруднява съвременния читател. Затова да се надяваме на фантазията му, с която ще съумее да различи „стѳла“ — дълга, широка одежда, която са носели само матроните, сиреч омъжените римски гражданки, длъжни да показват благопристойност, от „пеплум“ — дреха с елински произход, която са можели да обличат и матроните, и чужденките, и волноотпуснатите роби, и жените със съмнително поведение¹⁷.

¹⁵ Х. Сенкевич. „Quo vadis“, с. 42.

¹⁶ Пак там, с. 25.

¹⁷ Вж. И. К. Горский, Цит. моногр., 182—183.

Зримото присъствие на епохата се долавя и от речевата характеристика на героите, от типичните за тогава обрати на фразата, от езическите клетви от рода на „кълна се в Полукса“, с които е изпъстрена пряката реч. Ефектът на пълна достоверност се налага от нерядкото споменаване на древногръцките философи и ваятели, от позоваването на умозрителните системи или от чудесното описание на паметници на изкуството някак си между другото, без снобска натрапчивост. Немаловажна роля се отрежда на гръцката и римската митология, с които авторът борави свободно; митологическата отцветка не служи за външна стилизация, а за обогатяване образа на героя с конкретни черти, за разкриване особености от характера му. Ето например в няколко щриха философията на любовта и наслаждението у Петроний, неотделима от навичите му: „Моите шеги не ми пречат понякога да мисля, че всъщност има само едно божество, предвечно, всевластно, творческо: Venus genitrix. То слива душите, слива телата и материята. Ерос е извел света от хаоса. Дали е направил добре — това вече е друг въпрос, но щом е така, трябва да признаем неговото могъщество, макар че можем да не го благославяме. . .“¹⁸.

Колоритността на романа се освежава от умело вметнатите детайли от обществения и политическия живот на Рим, от споменаването на лица и събития, които нямат пряко отношение към повествованието, но майсторски отсенят историческия фон. Въмъкването на името на Корбулон, талантлив римски пълководец, в разговора между Петроний и Виниций в началната сцена, мнението на арбитъра за пълководческата му дарба и сприхавостта му, намесването на имената на варварски заложници в Рим — „всички тия вологези, тиридати, тигранеси, всички тия варвари“¹⁹, коментираването войната с партите, изтъкването на съждението на някой виден римлянин, който не учествува във фабулата — такива неща не са мъртва орнаментика, а сполучливи издатинки, оживяващи релефа на римската действителност. С подобно предназначение са и античните географски наименования, названията на улици и квартали, портики и градини. От едно само изречение може да се разбере какво е имотното състояние на богатия римлянин: „Предпочитам да са отбрани, отколкото да са много на брой — говори Петроний за своите слуги. — Цялата моя фамилия в Рим не надминава четиристотин глави и мисля, че само новобогаташите се нуждаят от повече хора за лична прислуга“²⁰. А украсата на патрицианската къща е възпроизведена от на пръв поглед случайно сравнение: . . . „копнея за нея, както е копнял за Пазителя Сън, изобразен на мозайката в твоя тепидариум. Копнея по цели дни и нощи“²¹. Или пък от зафиксирването на момент-

¹⁸ Х. Сенкевич, „Quo vadis“, с. 35.

¹⁹ Пак там, с. 27.

²⁰ Пак там, с. 32.

²¹ Пак там, с. 33.

но действие в пространството: „Момъкът се усмихна със задоволство и почна да се гмурка във ваната, като изплискваше обилно топлата вода по мозайката с изображение на Хера, когато моли Съня да приспи Зевс“²².

Детайлът — ето кое прави жив езическия свят в романа²³. Той изпква с еднаква сила навсякъде. Но това не означава, че Сенкевич не умее да рисува мащабни картини от бита на столетния римски залез. Упоменаването на двата големи цезариански пира е достатъчно. Докато в първите сцени на романа, където хармонията сякаш властвува, озарена от първичната любов на Виниций и нехайното остроумие на Петроний, където обстановката у Авъл Плавций вдъхва умиротвореност и даже леката сянка на упадък в покое те на арбитра не допуска да се усъмним, че този велик град на вселената, която той управлява, един ден ще изчезне и ще остави само спомена си у човечеството, то в дворцовите сцени се чувствува, че този фатален край не е далеч. Пирът, описан от Сенкевич, когато в големия триклиний на Нероновия дворец се събират цветът и утайката на висшето общество от столицата на света, когато хилядите лампади по масите и постелите осветяват аrogантната пищност и духовната мизерия на римските водачи, е може би в световната литература най-високият връх, до който се е добирило изкуството на историческия романист в изобразяване разпуснатостта и раболепието на пируваща върхушка в античността. Неговият финал е поразяващ като обобщение: „Повечето от гостите лежаха вече под масата; други, залитайки, ходеха по криклиниума, спяха по софите край трапезите, като хъркаха и в съня си повръщаха излишъка от вино, а над пияните консули и сенатори, над пияните воители, поети, философи, над пияните танцьорки и патрицианки, над целия този свят, всевластен още, но вече без душа, венчан и разюздан, но вече гаснещ, от златната мрежа, опната над тавана, все се сипеха и сипеха рози“²⁴. По лаконизъм този финал напомня само последните редове на романа.

С не по-малка внушителност на авторската фантазия и историческо правдоподобие е описан пирът на езерото в градините на Агрипина, устроен от префекта на преторията, полицейския министър Тигелин. Типично празненство на тиранията, доведено до култова органистичност към едноличния земен бог. Началникът на преторианците, тази вездесеща милиция на Рим, е искал да покаже и рая, който може да създаде това божество — Неронище, и в който като безнаказания Зевс Олимпийец да сведе цялата си градивна дейност за благото на народа до палаво преследване на голи нимфи. За тази цел са хвърлени толкова средства, направени са такива разхищения, които струват благосъстоянието на цели области от държавата.

²² Пак там, с. 29.

²³ По-подробно за това вж. *И. К. Горский*. Цит. моногр., 183—185.

²⁴ „Quo vadis“, с. 99.

Устройването на помпозни тържества и разточителната пиршествено-ност са били в повечето случаи отличителен белег на залеза. Затова не бива да ни удивлява една подробност — кохорти от преторианци заграждат горите, разположени по брега на Агрипининото езеро, за да може величието, необезпокоявано от любовта на народа си, в пълна безопасност да се весели върху плаващата приумица на всеобщото благополучие, охранявано от желязно организираната полицейщина, нещо, което ни напомня гестаповската несмутимост на церемониите и тържествата, които си е устройвал хитлеристкият елит. Това е може би една от загадките на гениалното творчество — „пророческият“ усет на твореца да изнишава може би несъзнателно тревожния образ на бъдещето. А ние знаем, че на Сенкевич не са били непознати прусацинната и царският деспотизъм, но той е казал за тях повече от това, което са били, доловил е тенденциите на идващия двайсети век, също като Нероновото време разлом в историческата съдба на човечеството. Но да се върнем към описанието. Тази напомпена грандиозност, тази полицейски организирана празничност, този стремеж към фасадност в описанието на Сенкевич е нещо повече от характеристика на обществата, където съжителствуват насилието и упадъкът. Прекомерният външен блясък, необузданата показаност скриват изпразненото от смисъл лице на грозотата, обърнато към ада на небитието. Затова когато Нерон по привычка се обръща към Петроний, за да узнае мнението му, човекът с култивиран вкус, останал през цялото време равнодушен към Тигелиновата пищност, отговаря: „Струва ми се, господарю, че десет хиляди голи девойки правят по-слабо впечатление, отколкото една“²⁵. На тирана естествено не е допаднал подобен отговор, защото в своята вътрешна опустошеност и безплодие сам винаги е търсил израз на псевдосъстоянията си във външната натруфеност, в грамадните размери, кухи като смъртоносната утроба на Ваал. И всяко завършва с разюзданост, с вакханалия, която прилича на умопомрачено хоро над пропастта. Краят на пира е великолепно сказание за края на империята: „Сега салът се въртеше край брега, по който, сред дървета и храсти, се виждаха хора, облечени като фауни или сатири, свирещи на флейти, мултанки и тъпани, или пък групи девойки, представящи нимфи, дриади и хамадриади. Най-последният мрак падна сред пиянските викове в чест на Луна, долитащи изпод шатрата; в този момент в гората пламнаха хиляди светлини. От лупанариите по брега струеше светлина; на терасите се показаха нови групи от голи жени и дъщери от най-прочутите римски семейства. С вик и неприлични движения те запознаха да поздравяват пируващите. Най-последният салт се приближи до брега, цезарят и августианите изтичаха в гората, пръснаха се по скритите в гъсталака лупанарии и шатри и по направените сред изворите и фонтаните

²⁵ Пак там, с. 287.

изкуствени пещери. Безумието обхвана всички: никой не знаеше къде е цезарят, кой е сенатор, кой воин, кой танцьор или пък музикант. Сатириите и фауните започнаха да тичат с викове след нимфите. Удряха с тирси лампадите, за да ги угасят. Някои части от гората потънаха в мрак. Вред обаче се чуваха ту силни викове, ту смях, ту шепот, ту пък запъхтяно човешко дишане. Наистина Рим дотогава не беше виждал нещо подобно²⁶.

Такъв свят е осъден, наистина душата му вече е напуснала прекрасните форми на неговите изваяния и е останал само хладният мрамор, а веселите празници на августианите са пирове между надгробни камъни. Същата обездушеност лъха и от „артистичните“ пребивавания на цезаря и августианите в Анций, където се издигат сред мълвежа на кипариси и отгласа на вълни техните вили и където простосмъртният не може да надникне. Тези вечери на привилегированите, където се пие изстудено в планински сняг вино и се разговаря за музика и поезия, са отдавна напуснати тъкмо от музиката и поезията. Но светът не може да живее без душа и тя вече се въплъщава в един нов свят, който е все още в младенчески ясли, не е разцъфнал още в релефи и мозайки, в тържествени базилики и кръстополни храмове, не носи папска тиара и сърмени одежди, все още той е дух, който витае над хаоса, от който ще създаде себе си. Срещу него е езическата империя, прилична на мироздание с могъщия си административен апарат, с привидната непоклатимост на римското право, с необятната си територия, стопанска мощ и военна непобедимост. Нейната военна експанзия не е достигнала апогея си, предстои още много народи със силата на оръжието да бъдат приведени под маслинената клонка на римския мир. С изключение на езическите мъдrecи и последователите на новата религия никой не подозира, че Рим, който изглежда непоклатим и вечен, бавно умира. Всеки си е помислил, че след страхотния нечуван по размери удар на Нероновата държава срещу християните те и тяхното учение са изтребени. Физическото поражение е толкова тежко, че сред оцелелите се пръснал слух след Нероновата смърт, че той не е умрял, а минал зад Ефрат, откъдето ще се върне като антихрист²⁷. За пръв път в историческото развитие на човечеството се извършва такъв тотален сблъсък на два мирогледа — плуралистичния на езичеството и монотенстичния на християнството, от който единият е въоръжен до зъби, а другият сякаш не се съпротивлява, но одържа морална победа. Точно това морално тържество на духа е идеен център на романа.

В недрата на простолюдието конфликтът е зрел от по-рано, защото безсилието на Рим да противопостави своя жизнена етика и морал на християнството идва по-отдалеч. Когато железните римски легиони прегазват целия известен дотогава свят, вечният град

²⁶ Пак там, с. 288.

²⁷ Вж. И. К. Горский. Цит. моногр., с. 195.

прелива от благополучие. От цял свят, по всички пътища, които водят за Рим „тече неспирен поток от богатства и се стига дотам, че той едва крепи на късия боен меч всемирния си престол. Така разбогатяването довежда до разлагане на суровия и чист войнишки морал: по времето на Нерон из улиците и форумите се точат тълпи от безделници, лумпени, жадни за хляб и зрелища. Сред тях римляните изглеждат твърде малко. Империята завладява света, но и светът завладява империята. И колкото и да изглежда невероятно, вече не в меча е силата на Рим, а в неговото злато. Тридесетте легиона на Нерон още държат, стягат в железния си обръч земния кръг, но едва ли една трета от състава на тези легиони са римляни. Снизяването на морала в стойностно отношение се отразява и върху простолуднието. Може би в низините все още вярват в старите божества, но това е по-скоро една безгрижна и неангажираща религия, която не плаши никого, една религия без авторитет. И ако това важи за низините, с десетократно по-голяма сила е валидно за върховете. Класата, завладяла целия известен тогава свят, няма вече нужда от богове — дори Олимп става весела жертва на изтънчения или болезнен естетизъм на хората без работа. Тази цивилизация познава в съвършенство себе си и космоса, изкуството и науката, достигайки предела на знанието, което може да даде онази епоха. Тя вярва само и единствено в себе си. Това бутафорно благополучие застрашава всеки момент да се срути, защото все пак това „неразумно скачане“ напред на условно материалистическата естетика, което може да бъде овладяно, изисква нещо ново в мислите, в чувствата, в разбиранията и представите, нещо, което да успокои човека, изплашен от собственото си познание, чието бъдеще не може да предвиди. И това ново се носи от християнството — то не предлага по-пълноценно естетическо разбиране за нещата, но то идва с нови естетически отношения. Езическото има възвишено изкуство, но няма обикновени, делнични нравствени норми между хората, норми на които се крепи светът, или по-скоро тези норми са се изродили. Затова именно християнството започва оттам, където силната естетика на Стария свят не владее така осезателно умовете на хората — от низините. Чрез тях то осигурява своята победа — езиката побеждава естетиката, демонологията на грубия материализъм отстъпва пред силата на духа, непоклатимото наглед могъществено империята е сразено от простата вяра в един разпънат философ. Подчертахме по-горе, че в недрата на простолуднието грандиозният конфликт е назрявал по-отрано. Както научаваме в романа от явата на старика Хилон — един от най-колоритните образи, истияните са човеконенавистници, които се покланят на магашка глава, троят водата на фонтаните, убиват крадените деца налицата и се предават на разврат. Тази мътва, успешно насаждана интригите на юдеите²⁸, чиято религия също претендирала за уни-

²⁸ Вж. Е. Смирнов. История на християнската църква. Варна, 1899, с. 51.

версалност, се е ширела сред плебса, лековерно достъпен за всякакви басни. Тя достигнала и до висшите кръгове, защото за пръв път я чуваме от устата на Петроний, който веднага се усъмнява в нея, тъй като познава почтеността и благонравие то на Помпония Грециана и нейния дом. Че това мнение е било популярно сред аристокрацията, но е дошло от низините, ни убеждава Корнелий Тацит, когато говори за „тези, които със своите мерзости си навлякоха всеобща омраза“. Тъкмо тази клевета, която прозорливият Петроний веднага окачествява като глупост, дава повод на Нерон да стовари „човеколюбиво“ вината за пожара на Рим върху „човеконенавистниците“. Този пожар е начало на съткновението между античността и възходящата в нейното лоно все още само религиозна идеология бъдещата средновековна формация.

Двата морала — хумания на християнството и човеконенавистническият на Нероновци в началната кулминация на борбата им в конкретната историческа действителност и изходът от тази борба в перспективата на времето — ето какво с недостижимо майсторство ни е разкрил в цялата му сложност полският писател. А те си имат своите водачи — единият, морално деградираният, мимолетен в рамките на историята Нерон, другият — неукният, неосенен, до себежертвеност убеден в правотата на делото си апостол Петър, утрешният властелин на Рим и на света. Рядка художествена сцена представлява мигът, когато се кръстосват погледите на земния господар Нерон и на духовния му антагонист, бедния Христос-рибар апостол Петър; мигът е уловен живописно и с потресаващо епично въздействие — дългата, по Тигелиновски пишна императорска процесия се изнизва от града на път за Остия, където ще се отдаде на палячовщина и приаповски наслаждения; тиранинът на колесница, запрегната в шест бели иедумейски коня със златни подкови преминава край стъпилия на камък апостол и през неизменния си полиран изумруд (в случая символ и на телесно, и на духовно късогледство) среща очите му, без да мине през покварения мум, че това е утрешният владетел на света. Засега вселената на този първи вселенски епископ, облечен в бедняшка лацерна, е малка — само римското му паство, но нравствено обширна, вместираща любовта си и най-незначителния човек и човешкия род като цяло. Как е отразена тя в романа? В каква степен и изобщо имат ли основание онези критици, които упрекват Сенкевич в „банално, плоско-сиво“ изображение на християнския свят?

Първоначално, както вече се отбеляза, ние се натъкваме на християнството в романа, или по-точно казано на неговия символ, когато Виниций обяснява на Петроний, че възлюбената от войника му сърце Лигия е нарисувала на пясъка не сърце, пронизаното от стрелата на Амура, а риба. Макар че тук се усеща пластичният похват на автора, който просто е запечатал жеста на Лигия върху пясъка, за да не противоречи на езическата изобразителност

в разгръщане на очарователната обстановка на Петрониевия дом и пъстротата на римската улица, то той е сторил незабележим преход, като е обгърнал този знак с атмосферата на тайнственост и многозначителност. Този преход е към символиката, която вече носи частича експресия. Разбира се, умният скептик Петроний с присъщия си хумор не тълкува загадката на този знак, а го принизява към битовата делничност: „Carissime! За такива неща питай Плиний. Той разбира от риби. Ако старият Апиций беше още жив, би могъл да ти каже нещо, понеже в живота си е изял повече риби, отколкото може да побере Неаполитанският залив“²⁹.

Но загадката остава.

У Авъл Плавций, където диша староримската строгост от времето преди корупцията да разтлее републиката, възхищавайки се на стародавния уют, който му липсва в обкръжението на цезаря, пък и душата му е неприютна скитница на скептичния му, освободен от всякаква догматичност ум, изнеженият естет някак незаинтересовано подмята на племенника си, че Помпония Грецина била заподозряна като съчувственица на източна суеверна секта, покланяща се на някой си Христос. И тук се прокрадва загадката, въпреки че епитетът „суеверна“ клони към общоразпространеното невярно схващане за християните. Символика просмуква и езически сочното, но обвеяно от многозначителност и нотка на по-друга неизяснена духовност описание на Лигия през погледа на естета: „Той всичко забеляза и всичко оцени: и розовото изящо лице, и свежите устни, сякаш създадени за целувки, и сините като морския лазур очи, и алабастровата белота на челото, и буйността на тъмните коси, които къдри проблясваха с цвета на янтар или на коринтска мед, и фината шия, и божествените очертания на раменете ѝ, и цялата ѝ снага, гъвкава, стройна, млада с младостта на май и на току-що разцъфнали цветя. В него се пробуди артистът и почитателят на красотата, който почувствува, че под статуята на тази девойка би могла да се напише „Пролет“. Изведнъж си спомни Хризотемида и му стана смешно. Тя му се стори страшно повехнала със своята златна пудра по косата и с начернените си вежди. . . А пък за тази Хризотемида му бе завиждал цял Рим. После си спомни Попея — и тази преславна Попея също му се стори бездушна въсърсна маска. А в тази девойка с тангрыйски форми беше не само пролетта, в нея беше и лъчезарната Пенхей, която се излъчваше от розовото ѝ тяло като лъч светлина от лампа“³⁰.

Май и Пенхей, пролетта и душата — това е младият свят, който той, без да проумява, несъзнателно е доловил и противопоставил

²⁹ „Quo vadis“, 40—41.

³⁰ Пак там, 51—52.

на стария в сравняването на пролетната хубост на християнката с изкуствения чар на прочутите римски красавици. Те са въсящи маски на миналото, тя — розова пъпка на бъдещето. Читателят още не знае, че Лигия е християнка, но в тази одухотвореност на езически пластичното проблява християнски символното, предвкусва се едно ново светоусещане, като че ли съзряваме картината на Ботичели „Пролет“, където в земната тръпка на женственото грее мадонно-святото лице на моминство, потънало в цветя, и елински чувственото отвътре е осветено от християнски невидимото „като лъч светлина от лампа“. Ренесансовият художник се е върнал назад, към пластичното, римският ценител на красотата, както ни го представя този къс от романа, се е предвижил напред към неизразимо духовното. „Той помисли с известно учудване, че все пак съществува красота и прелест, които той, вечно търсецият красота и наслада, не бе вкусил. Той не можа да скрие тази мисъл и се обърна към Помпония с думите:

— Мисля си колко различен е вашият свят от света, който владее нашият Нерон.

А тя обърна дребното си лице към вечерното зарево и отвърна простишко:

— Над света не владее Нерон, а бог.

— Тогава ти вярваш в боговете, Помпония?

— Вярвам в бога, който е един, справедлив и всемогъщ — отговори жената на Авъл Плавций³¹.

И без да бъде увличан в подробности, само от задушевността на този дом, читателят чувствава, че между двете жени има хармонична връзка, че може би монотеизмът на Помпония е тайната на одухотвореността у Лигия. От алабастрената пяна на езическия Рим, от мраморното съвършенство на Скопас и Лизип бавно се отделя християнската пролет на Ботичели. Гъвкавата ангелоподобна ръка на Лигия сякаш държи нишката на Арнадна, с която ние излизаме от лабиринтите на античното многобожие с пантеоните на толкова божества, че вече се е превърнало в безверие, от мъглата на безбройните философи, за да се доближим до истината за християнството от първия век. Раздялата на девойката с нейната наставница Помпония ни навежда отново на мисълта, че „има власт, по-силна от властта на Нерона, и милосърдие, по-могъщо от неговата злоба“. Лъх на милосърдие, надежда преминава от тази сцена в бруталността и безнадеждността на римското общество и боязън дали крехката, беззащитна Лигия ще излезе неопетнена от дома на разврата. И това става — от съпротивата на нейната душа срещу нравственото падение на умиращия свят, както и от братската солидарност на християните, които подготвят нейното отвличане. След тези сцени

³¹ Пак там, с. 55.

и благодарение драматичността на перипетията ние вече сме подготвени да възприемем реалността на символиката. Знакът на рибата, както обяснява Хилон, изразява едно свещено понятие: „Ιεσούς Χριστός, Θεός υἱός σατύρ“, а на гръцки означава „Исус Христос, Син Божий, Спасител“. Началните букви на всяка от тези думи, в които са заложени основните понятия на новото учение, събрани като акrostих, образуват думата „ἰχθύς“ (риба). По-нататък изкуството на Сенкевич ще изпълни понятията на този символ със съдържание, неизвестното ще стане известно. И ето вече подготвени или, така да се каже, „катехизирани“, той ни посвещава в тайните на ранната християнска община, завежда ни на едно от нейните многолюдни събрания, но го прави така, че сякаш влизаме от нощта на Рим в мистичния сумрак на средновековието. Нощното пътешествие на Вилифрид, Хилон и Кротон до гробището Острания е като пътуване от едно време в друго. Ние присъствуваме сякаш на някакво стичане на поклонници в манастир в епоха на робство и духовна нетърпимост. Рим е останал назад сякаш във времето, пред нас е мистерията на възходящото средновековие, в чиято скръбна песен има светлина и надежда, „някакъв зов, някаква молба за спасение, изтръгната от гърдите на заблудените сред нощта. . . вдигнатите нагоре глави сякаш виждаха някого, там, високо, ръцете сякаш го призоваваха да слезе“. Това е действително друг свят, срещата с него е подготвена и въпреки това неочаквана. Той не може да ни въздействува с битовата си делничност, с пластичното великолепие на формите, а с внушението на експресията. И изведнъж символът придобива плът, духът — образ, когато апостол Петър заговорва в тази нощ на бдението: това не е вече политическа агитационна реч от времето на републиката, когато трибуните се упражняват в красноречие, нито ефектна декламация на митологическа тема, лишена от конкретно историческо съдържание. Това е проповед. Реториката на античността отстъпва място на църковната омилетика, простота и действена, заредена с експресивност, обърната към съвестта със съвършено нов нравствен катехизис, който не дели хората на елини и юдеи, на бедни и богати, на господари и роби — всички в Христа са едно. И фигурата на апостола е скромна, но величествена, той не носи корона, ни дъбов венец, няма златна таблица на гърдите си, не държи в ръката си палма, но чувствуваш как държи човешките души. Цялата необикновеност е в неговата простота, приръща и на словата му — не говори като жрец на измислени легенди, а като свидетел на нещо, което е изживял, до което се е докоснал, а което е готов да умре. Той е човек от най-ниското стъпало на обществото, дори не римски граждани, а бедняк чужденец, без образование и изкуност в системите на спекулативната философия, поанатие рибар, който обаче вече не лови риби, а души. Знакът на рибата, пластично вътъкан в канавата на романа, внезапно се преръща в живо, зримо въплъщение на тази проповед, неговата много-

значност става значение, абстракцията — живот. От абстракция към пластнка — такъв е по-нататъшният път на християнското изкуство.

Описанието на римската църковна община ни поразява именно с експресията на масовката. Тя — монументална и в движение, в противовес на битового детайлизиране на езическия свят, контрастите от светлина към мрак, тревожните отблясъци от пожара по лица и по множеството — това е силата на Сенкевич в представянето на християнския свят. Наистина той ни е показал и наситения с умиротворяваща добродетелност интериор у Авъл Плавций, където мирносоците на покоя са Помпония и Лигия; и интимността в бедното жилище на презвитера Лин, където обитават милостта и всеопрощението, а до девствената свенливост на Лигия пращи от сила снажното добродушие на Урс; показал ни е наред от суровия монтанизъм на Крисп и светлината на огнището, което е светлина на мира в душите им. Но именно в тази драматична експлозия на масозката, светкавично озарявана от знамението на кръста, е силата на внушението, с което Сенкевич не само изравнява драмата на християнския свят с епиката на езическия, но сочи и завършека на колизията, панорамата на бъдещата морална победа на християните. Бягащите от пожара тълпи — отново символика — затворите, претърпкани с християни, реът на нарочно държаните гладни зверовете, лаят на кучетата, всичко в шеметна динамика се носи към кульминацията на гоненията, когато в римския амфитеатър ще се разиграе първата масова трагедия в новата история на човечеството, сякаш праобраз на изстребленията и геноцида в по-ново време. Водачите търсят да измийт гузната си съвест с невинна кръв, лумпените искат хляб, народът — зрелища, вакханалията започва. Издевателството на отиващия си свят хвърля християните на арената в животински кожи и пуска сред тях зверовете. Сред виковете на ужас на жени и деца жертви, сред кръвожадното и сладострастно упоение на тълпата от усгата на мъчениците към небето се въздига победоносният химн: „Christus regnat“. Какво предизвикателство към царуването на Нерон! Това е жива песен с отклик във времето, а не неговото клоунско пеене сред миризмата на кръв, за което никой няма да си спомня. Гората от кръстове с удължени мъжки и женски тела, приковани, за да дразнят развратната фантазия на управляващите парвенюта и тъмните нагони на сганта, проклятието на Крисп: „Горко ти, Майкоубице!“; запалването на християните като живи факли на пъкленото увеселение в градините на Нерон, представленията с истински жертви, целият този кървав Апокалипсис като че ли говори за края на мирозданието, но достатъчен е само един жест, изумителен по контраста си с масовите злодеяния, един глас, издигнат над кошмара, за да се усети, че от кръвта и пепелта израства ново вселенско домостроителство. И този глас прозвучава над арената, горе, над самия веларий:

— Мир на мъчениците!

Върху напрежението е единоборството на лигнеца Урс с дивия бик, върху чии рога е вързано голото, изгубило свят тяло на цъфтящата пролет Лигия. Това описание на единоборство — миг, равен по сила на единоборствата в „Илиада“, е дълбок символ, велика творческа инвенция на автора. Лигия е спасена — спасена е пролетта на човечеството. Защото зад Урс, който се е борил за нея, са кръвта и мъченията на хилядите негови съмишленици. И не просто физическата му сила, а съзнанието, че се жертвува от обич, го прави победител в схватката със звяра — отново символика — поражението на християните е тяхната победа, антихристиянският звяр на тиранията лежи със смъртоносно пречупен врат. Човешката любов тържествува. В тази сцена експресията и епиката, драматизмът и пластиката се сливат в едно. Сенкевич е постигнал техния синтез.

И така, докато в Рим на езичниците Сенкевич ни въвлеча изведнъж и ни показва както панорамата, тъй и подробностите от битата му, към Рим на християните той ни води постепенно, почти незабележимо, което внася разнообразие в подхода, продиктувано от същността и характера на самите обекти на изображение. Езическата цивилизация е пластична, многогранна, завършена като изкуство и култура, затова изисква епическо-пластично изображение. Християнската е още неопредметена в скулптура, в живопис, в архитектура, импозантно-филигранният строеж на „Света София“ е още далеч напред, мозайките на Равена — в здрача на шести век, спиритуалните фрески — задача на друго време; тя е само правда, Логос, морален кодекс, но затова е действена, целенасочена, драматична.

Епичност и пластика в изобразяване на езическото.

Символика и експресия във внушаване на християнството.

Това е Сенкевич в „Quo vadis“.

От изложеното дотук се вижда, че в редица отношения „Quo vadis“ продължава епичните традиции от Трилогията и „Кръстоносци“, които възхождат към античния и ренесансовия епос с неговата панорамна широта и монументалност на изображението. И в двата случая в основата лежат мащабни конфликти и събития, задвижени от гигантския механизъм на историята. Но ако в Трилогията и в „Кръстоносци“ Сенкевич е предимно исторически романист, за когото главната тема са събитията в тяхната външна мащабност, широта, което извежда на преден план изобразителното начало, а идеята за историята остава в сянка, в „Quo vadis“ е и идеолог, колосалният сблъсък между езическото и християнството е и разлом на тези два свята със съдбоносни последици за историческата съдба на човечеството. Тук историческата тема прераства в идеологическа концепция, която пронизва същността на творбата, историческият роман става идеологически роман — цитадела на един морален кодекс, който според автора е в органически вътрешен кон-

такт с проблемите на съвременността като обществена и като литературна действителност. (Неслучайно неговият генезис се свързва с борбата на Сенкевич срещу европейския декаданс.) В този смисъл „Quo vadis“ рязко се отличава от Трилогията — събитията, които налагат римската цивилизация в древния свят и изграждат неговата истинска история — войните, отсъствуват или се чувствуват само отгласи от тях. За сметка на това авторът се стреми да улови вътрешните импулси и двигатели на събитията, „духа“ на историята, възпътен според него в онези светини на човешкия морал, които слагат началото на една нова цивилизация и придават на историята онова, от което тя най-много се нуждае — морален характер. Но въпреки че в основата на романа лежи една теологична концепция, ще бъде проява на опростителство, ако сведем съдържанието на епопеята само до религиозното откровение и внушения. Романи като „Quo vadis“ са жалони в развитието на световната проза. Във всяко време те си остават едни и същи, непокътнати; но същевременно всяко време си има своя гледна точка върху тях. Такъв е случаят с безсмъртната книга на Сенкевич. Случайно ли е, че в острите атаки срещу автора на „Quo vadis“ се включват и гласове, които идват от средите на монархическата реакция в Европа? Парадокс ли е фактът, че първите критици из средата на социалистите са виждали в образите на преследваните християни, в техния отпор срещу тиранията частица от своята участ и са считали „Quo vadis“ за „революционен роман“³²? А и Енгелс преди това, отчитайки диалектиката на историята, е сравнявал ранното християнство, гоненията, които то е претърпяло заради новотата и демократизма на иденте си, с изпитанията, с жестоките преследвания, през които минава социалистическото движение. Не е тайна, че Сенкевич от 80-те години репрезентира някои консервативни идейни тенденции и възгледи, както не е тайна, че тяхното задълбочаване се съпровожда със задълбочаване на художественото майсторство на писателя. Но тук има и нещо друго. Съвсем справедливо И. К. Горски отбелязва, че критиците, които осъждат Сенкевич заради консервативното му мировъзрение и църковна идеологическа насоченост, смесват „идеологията на писателя с идейното съдържание на художественото произведение“³³, което в конкретния случай придобива дълбок общоуманистичен смисъл за победата на доброто над злото, на красотата и морала над жестокостта и насилието.

„Quo vadis“ е типичен повествователен роман, шедьовър на белетристичното изкуство. Цялото многогранно движение на фабулата с нейната усложнена и интригуваща перипетийност води до кульминацията на грандиозния конфликт в римския амфитеатър, където се разиграва първата масова трагедия в новата история на човечество-

³² М. Luśnia (K. Kelles—Krauz). Powieść rewolucyjna. „Naprzód“, 1897, № 1.

³³ И. К. Горский. Цит. моногр., с. 160.

то. Именно в това умение на писателя белетристично да организира в блестящо единство многопосочния и разнообразен сюжетен материал, от първата до последната страница на романа, без да забравя интригуващото читателя начало; да води сякаш с небрежната лекота на неговия ленив и изящен любимец Петроний любопитството ни на хора от XX век към екзотиката на историята; да ни засипва с нехайните му остроумия, в които вече се чувства морната усмивка на един безкраен празник; да освети като с жив факел арогантната пищност, разпуснатостта, раболепието и духовната мизерия на един пътуващ към катастрофата свят; и накрая — в простото, действено, лишено от пластика, но изпълнено с внушението на експресията изображение на християнския свят да ни разкрие отблясъка от рая на надеждата — ето с какво покорява „Quo vadis“ сърцата на милиони читатели и прави от Сенкевич първия полски писател, който придобива световно признание.

О ИЗОБРАЖЕНИИ ЯЗЫЧЕСКОГО И ХРИСТИАНСКОГО МИРА В РОМАНЕ Х. СЕНКЕВИЧА „QUO VADIS“

Николай Даскалов

Резюме

Являясь частью более обширной студии по очень широко дискутированному шедевру мировой литературы „Quo vadis“, предлагаемая статья есть в то же время попытка реабилитировать искусство Сенкевича как художника христианского мира в романе. В многочисленных критических материалах и литературной историографии прочно установилось мнение, что удача Сенкевича единственно в огромной изобразительной мощи, с которой представлен языческий мир, в то время как христианский, даже и из-за тенденциозности религиозной христологической идеи, показан бледно. В данной статье автор оспаривает это общераспространенное мнение, исходя из факта, что историческое противопоставление двух совершенно разных цивилизаций естественно приводит к их художественному противопоставлению. Законченные цивилизации — это пластика, зародившиеся — символика. Языческая цивилизация пластична, многогранна, закончена как искусство и как культура, поэтому требует пластического изображения. Христианская — еще не опредмеченная в скульптуре, в живописи, архитектуре, она есть только правда, Логос, моральный кодекс и поэтому она утверждается путем внушения символики и эксперссии. В этой постановке автор ищет ключ к объяснению — не только противоречия в мировоззрении Сенкевича (бесспорно существующие) определяют явные расхождения в изображении, а сознание автора о различной действенной художественной силе, которую могут иметь эти два мира, т. е. это вопрос, связанный больше с поэтическим, чем с идеологическим критерием. В данном случае речь идет о необходимости и неизбежных различиях в подходе, которые продиктованы сущностью и характером самих объектов изображения.

LES ASPECTS DE LA DESCRIPTION LITTÉRAIRE DU MONDE
PAÏEN ET DU MONDE CHRÉTIEN DANS LE ROMAN
DE H. SENKEVITCH „QUO VADIS“

Nikolaï Daskalov

R é s u m é

Faisant partie d'une recherche plus vaste sur un des chefs-d'oeuvre les plus discutés de la littérature mondiale „Quo vadis“ l'étude proposée ci-dessus est une tentative de mettre en valeur l'art de l'écrivain Senkevitch comme peintre du monde chrétien dans le roman. Dans les nombreux écrits critiques et dans l'histoire littéraire les auteurs soutiennent depuis des années l'opinion que Senkevitch n'a réussi que dans la peinture du monde païen. L'écrivain aurait échoué dans la description du monde chrétien à cause d'un parti pris envers l'idéologie christologique de la religion. Dans cette étude on conteste l'interprétation assez répandue en partant de la considération que le confrontation de deux civilisations très différentes amène tout naturellement l'opposition au niveau de la description littéraire.

Les civilisations achevées imposent la description plastique, les civilisations naissantes — la description symbolique. La civilisation païenne est plastique, multiforme, achevée comme art et culture, traitable par une description plastique. La civilisation chrétienne n'a pas encore une expression achevée dans la sculpture, la peinture et l'architecture. Elle n'est que vérité. Logos, code moral qui s'imposent suggérés par une expression symbolique. Par l'intermédiaire de cette opposition l'auteur de l'étude cherche la clé de l'énigme: ce ne sont pas tellement les contradictions dans la conception du monde de Senkevitch qui déterminent les différences évidentes dans les descriptions, mais la conscience de l'écrivain de la différence dans la puissance expressive qu'incarnent ces deux mondes. Or, le problème concerne plutôt le niveau poétique que le niveau idéologique du roman. L'essence et les traits caractéristiques de l'objet choisi déterminent la différence nécessaire dans la méthode de description littéraire.

REPORT OF THE BOARD OF DIRECTORS
OF THE NATIONAL ASSOCIATION OF REALTORS
FOR THE YEAR 1910

Presented at the Annual Meeting
Held at the Waldorf-Astoria Hotel,
New York City, December 15, 1910

By the Board of Directors

The Board of Directors of the National Association of Realtors has the honor to present to you the following report for the year 1910. The year has been a most successful one for the Association, and we are proud to have achieved the following results:

1. **Membership:** The total membership of the Association has increased from 10,000 in 1909 to 12,500 in 1910, a gain of 25%.

2. **Financial:** The total receipts for the year have amounted to \$1,000,000, an increase of 10% over the previous year. The total disbursements have amounted to \$800,000, leaving a net gain of \$200,000.

3. **Publications:** The Association has published a number of valuable publications, including the "National Real Estate Journal," "The Real Estate Magazine," and "The Real Estate News."

4. **Education:** The Association has held a number of educational courses and lectures, which have been most successful in increasing the knowledge and skill of its members.

5. **Legislation:** The Association has been successful in securing the passage of a number of laws which are favorable to the real estate industry.

6. **International:** The Association has established a number of international branches, which have been most successful in increasing the Association's influence in foreign countries.

7. **Real Estate:** The real estate market has been most successful during the year, and the Association has been successful in securing a number of valuable pieces of property.

8. **Real Estate:** The real estate market has been most successful during the year, and the Association has been successful in securing a number of valuable pieces of property.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXI, кн. I

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Tome XXI, livre I

Faculté philologique

Année 1985—1986

Гено Генов

ПОЕТИКА НА РОМАНТИЧЕСКИТЕ ИСТОРИЧЕСКИ
ТРАГЕДИИ НА АЛЕСАНДРО МАНДЗОНИ
(Втора част)

Gueno Guenov

POETIQUE DES TRAGEDIES ROMANTIQUES
DE A. MANZONI
(Seconde partie)

София, 1986

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

1891

THE

UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO

1891

UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO

1891

UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

През май 1820 г. в парижкия литературен вестник „Лисе франсе“ излиза остро критична статия срещу трагедията на Алесандро Мандзони „Граф Карманьола“, подписана от Виктор Шове, който влиза в състава на групата писатели и критици, обединени около вестник „Френската муза“ („Ла муз франсез“). Посредствен писател във френската литература от началото на века Шове следва неотклонно литературно-естетическата програма на класицизма. Той оспорва поетическите дързости в пиесата на италианския драматург, упреква го, че не се съобразявал с духа на времето, за което пишел, и най-вече заради „наглостта, с която нарушава традиционното правило за единствата в драмата“. Според Шове Мандзони е верен на историческата истина по отношение на „материалния ѝ облик“, но тълкува неправилно „духа на историята“: „В „Граф Карманьола“ по-голяма част заема разказът, действието е оскъдно. . . През средновековието целият живот е протичал навън. Наемните военачалници са се посвещавали изцяло на действието, тъй като те не са били особено развити в интелектуално отношение. По тази причина, бих казал, че дългите реплики в „Карманьола“ са не само художествена грешка, но и анахронизъм спрямо историческото време“ (б. с. 87).

Мандзони отговаря на Виктор Шове с дълго писмо на френски език. Редактира го внимателно още в Париж, оставя го на своя приятел, литературния критик Фориел. Няколко месеца по-късно, през октомври 1820 г., Мандзони поисква писмото си от Фориел с намерението да представи в кръга на своите приятели в Милано идеите си относно поетиката на новите романтически драми. Въпреки настояванията на Фориел Мандзони отказва да публикува писмото в литературния печат на Париж. Едва след три години, през 1823 г., Фориел, получил съгласието на автора, включва този особено важен теоретически текст на италианския драматург романтик в изданието на трагедиите му на френски език под заглавие „Писмо до Господин Ш. . . относно единството на време и място в трагедията“.

В началото на 20-те години на миналия век във Франция и Италия се разгарят спорове в литературните среди между „класицисти“ и „романтици“. Мандзони, творец с широка литературнотеоретическа ерудиция, следи тяхното развитие с подчертан интерес. Италианският драматург вече се е запознал с трагедиите на Шекспир, с драмите на Гьоте и Шилер, прочел е теоретическите съчинения върху драмата и театъра на Лесинг и на Август Шлегел. Той изучава особено усърдно трудовете на френските философи от осемнадесети век. От френските буржоазни идеолози на Просвещението възприема методологическия похват „законите на изкуството да се

определят в тясна връзка със законите на човешкия интелект, да се изучава задълбочено въздействието на творбата на изкуството върху умовете на читателите“ (6, с. 297).

Мандзони владее отлично френски език, който за историка на литературата на романтизма в Италия Рикардо Масано „още от просветителския и предромантичния век е задължителният проход, през който се осъществява нашествието на северните литератури в Италия“. Немският език като „език на романтическата култура“ според Мадам дьо Стал е почти непознат за повечето италиански интелектуалци от началото на XIX в. Мандзони, неуверен още в познанията си по немски, възприема немските автори посредством преводите им на френски език. В превод на Латурнъор той се запознава с драматургията на Шекспир. В преводите от чуждите езици романтиците от Милано търсят да открият „една цивилизация с по-широк замах“: „Настойчивостта им се предявява не само като естетическо предразположение, а и като политическа необходимост“ — пише Масано (13, с. 20). Чрез вестника си „Кончилиаторе“ миланските романтици си поставят за цел да отворят литературата на Италия за новите идеи, идващи от Средна Европа, да приемат чуждите творби в цялата им новост и модерност, да извлекат от тях мощен стимул за обновлението на културата в Италия. Масано заключава: „Трябва да се каже, че в областта на историята на културните течения нашите романтици се стремят преди всичко да открият нов пряк достъп до германските литератури, като все по-често избягват „френската свързка“, заобикалят Париж като „начална гара“ в тенденциите на културата ни“ (13, с. 37).

Вследствие този бързо развиващ се процес курсът лекции на Август Шлегел по история и теория на драматическата поезия излиза на италиански още през 1817 г. В своите размишления Шлегел утвърждава преди всичко универсалността на изкуството, универсалната природа на човешкия емоционален живот. Никоя епоха или страна не може да налага монопола си върху драматическата поезия. Немският учен не признава делението на „избрани“ и „варварски“ народи или съчиняването на творби за сцената. От лекциите на Шлегел Мандзони възприема идеята, че „един драматически поет трябва подобно на всеки друг творец да се стреми към всичко онова, което е насочено към усъвършенствуване на обществото при условие, че той разглежда, както е правилно, своето изкуство като средство, а не като цел“. Като се позовава на теоретическите изводи на немския автор и на литературно-критическите студии на Мадам дьо Стал, Мандзони се отнася критично към традиционните възгледи за драмата, установени във френската литературна естетика на классицизма.

През 1818—1819 г. в „Кончилиаторе“ излизат последователно двете студии на близкия приятел на Мандзони Ермес Висконти „Основни идеи върху романтическата поезия“ и „Диалог върху

единствата на място и на време“. С тях започва теоретичната полемика на миланските романтици, насочена срещу строгите нормативни изисквания, утвърдили се в театъра на Франция през седемнадесети век и останали неизменни до деветнадесети век в поетиката на различните драматургични жанрове. В книгата си „Митът за Франция у Мандзони“ Микеланджело Пиконе твърди, че „възгледите на групата приятели, основали вестник „Кончилиаторе“, са истинската полемична основа, върху която се гради скепсисът на Мандзони“. Според този автор преодоляването на преклонението пред идеите на XVII в., възникнали във френската литературна естетика, представлява продължителен душевен конфликт у Мандзони, който „през периода на идейното си съзряване се отнася с екстатична почит на новопосветен към класицистите“. През ранната си младост „Мандзони приема френския седемнадесети век като век, основал и развил онази методология, поставила основите на една реално приемлива от всяка култура космология, открита за изискванията на сегашния исторически момент“ (15, с. 106).

Така че „Писмото до Ш. . .“ е плод на продължителните размисли на Мандзони върху теоретичните проблеми, съпътстващи създаването на историческите му трагедии. В него те се свързват пряко с разсъжденията му, поместени в предговора на трагедията „Граф Карманьола“. При анализа на този теоретичен текст трябва да се обърне внимание на равновесието при съчетаването на доводите на поезията с изводите на историята, на поетическите принципи с моралните изисквания.

Мандзони въвежда много примери, обосновава нашироко новото си отношение като драматург към изкуствено ограничаващите правила, въздигнати като неизменни норми от теоретиците на класицизма. Като следва основната тенденция в романтическата литературна естетика, той заявява, че не се чувства задължен да се съобразява с уравновесената чувствителност на добропорядъчните буржоа. Авторът изповядва, че в драмата интересът му се насочва към онези духовни промени, които предизвикват невъздържани емоционални реакции, пробуждат спонтанното морално съучастие на широката публика: „Струва ми се, че досега на поетите са били налагани твърде много ограничения заради чувствителността на публиката, че твърде често са били задължавани да избягват онова, което може да не се хареса. Има болки, които усъвършенствуват душата, и именно в тях е заложена една от най-красивите възможности на поезията — да насочва чрез по-напрегнат интерес вниманието върху онези морални явления, които човек не може да наблюдава без отвращение.“

Според теоретика Мандзони „всички тези абсолютни, неприкосновени правила са опасно изложени на възможността да бъдат опровергани от обратни опитни доказателства, които теоретично мислещият трудно би могъл да предвиди“. Как може да се реши отведнъж

дали „тази или онази истина трябва да бъде завинаги забранена за поетическо подражание“. Като драматург Мандзони е твърдо убеден, че на сцената трябва да се представя онази истина, пред която отпадат както наложените изкуствено правила за съчиняване на трагедии, така и отговарящото на здравия разум правдоподобие: „В истината е заложен един толкова завладяващ интерес, че той би могъл да ни накара да я приемем въпреки дълбоката болка, въпреки особения ужас, който съпътствува отвращението. Така, ако поетът успее да застави зрителя посредством силата на интереса да преживее тези мъчителни чувства, тогава би трябвало да се признае, че той е въвел в работата си най-силните и сигурни средства на изкуството.“ Само посредством истината „образованите зрители“ могат да се освободят от склонността „да свеждат всяка възможна трагедия до един изкуствен, възприет завинаги, модел за подражание. . . За да се получи чисто и неподправено впечатление от творбите на изкуството, за да се поддаде човек на всичко истинско и красиво, което те му предлагат независимо от теоретическата им обосновка, са необходими много, твърде рядко осъществими усилия от онези, които са възприели вече някаква теория.“

Творческият порив се ражда според Мандзони в душевност със здрави етични принципи. Художественият свят се изгражда винаги върху някаква стройна система от истини. Най-съвършената система от истини за човека и човешкото общество по негово мнение е историята. „Правдоподобие и интересът в драматичните характери, както във всички части на поезията, водят началото си от истината. Точно истината е основата на историческата система. Поетът, който веднъж я възприеме, няма да измисля дистанция между събитията, за да разширява своето действие. Той просто я взема от самата история.“ В опозиция на класицистичното правило за единство на време и място драматургът романтик смята, че „колкото по-продължително волята на човека преминава през времето и пространството, толкова по-силно пробужда у нас любопитство и интерес“. „Колкото повече се удължават и се разнообразяват събитията, при условие че все пак не губят единството си и не се усложняват до такава степен, че да изморят вниманието ни, толкова по-силна е властта им върху въображението.“

Посредством историческата истина най-приемливо се обосновава промяната в хода на събитията в романтическата драма, без да се нарушава единството на драматичното действие, без страх от възможно разсейване на интереса у зрителя. „Колкото до промяната на намеренията у персонажите, аз не разбирам защо трябва да се допуска като нейно следствие отслабването на интереса. Напротив, промяната ни предоставя възможността да пробудим онзи интерес, който ни дава основание да обрисуваме измененията в душата и мощното въздействие на външните неща върху волята.“

Промяната, доказана посредством историческите факти, не

тревожи драматурга Мандзони с оглед на последствията ѝ върху единството на драматичното действие. „Това единство не се заключава в непроменливата установеност на гледища и проекти у трагическите персонажи. То е заложено в представите на зрителя за целостта на действието.“ Драматичният поет може „да се доверява напълно на способността, на тенденцията, която съществува естествено в нашия ум да сближаваме разпръснатите факти, когато те са свързани в система от историческата наука“.

В края на първата част на писмото до господин Шове Мандзони пише: „Дотук се постарях да докажа, че системата на историята не само не е причината за неудобствата, които ѝ приписват по отношение на единството на действие и на устойчивостта на характерите, но че тя предлага в тези две насоки най-лесните и най-сигурни средства, за да се приближим до съвършенството в изкуството.“

От своя страна драматичната поезия също допринася за усъвършенствуването на системата на историческата наука, допълва я с измислици, съобразени с логиката ѝ, възстановява чрез въображението изгубените в нея свързващи събития. Мандзони съветва „да се вземе всичко онова, което съществува, и да се прибави към него онова, което липсва“, като се дава живот на измислени персонажи, които да допълват някои аспекти в обичаите и начина на живот през епохата, в която се пренася авторът. Това всъщност е основната задача на творческата мисия на драматурга: „Да се обяснява онова, което хората са чувствали, желали и изстраждали, чрез онова, което са правили — това е драматичната поезия.“

В „Писмото“ романтикът Мандзони декларира почитта си към историята „такава, каквато са я създали индивидите, народите и времето“. Чрез „историческите предпоставки на действието, които по своята същност са най-интересните и най-драмичните“, поетът най-естествено стига до истината, която според него е заложена в основата на интереса и към изкуството. „Нуждата от истина, пише Мандзони, е единственото нещо, което може да ни накара да придадем значение на всичко онова, което научаваме.“

Често заявяваната в този текст увереност на Мандзони в безкрайните възможности на истината да умножава художествено-естетическите ефекти на театралния спектакъл е предизвикала редица възражения у изследвачите на драматургичното му творчество. В своята „История на литературните жанрове в Италия“ Емилио Бертана пише: „Мандзони си създава илюзията, че всяка поезия, стига да е поезия, може да бъде достатъчна сама по себе си за сцената. Той погрешно вярва, че на сцената истината би могла да бъде достатъчна сама по себе си дотолкова, че всяко действие, доколкото то влиза в развитието на историята, би могло да бъде представено, без да бъде досъчинявано или изпълвано с напрежение със средствата на изкуството.“ Според него Мандзони, обвързан прекалено

тясно с историческата истина, „пренебрегва особените закони на театралната оптика“ — подсилването на нравствените добродетели и пороци у действащите лица, подбора на по-въздействени, на по-зрелищни събития, нагнетяването на ритъма на действието във финалните сцени (3, с. 110).

Още в теоретическата студия на съвременника на Мандзони Уго Фосколо „За драматическата поезия в Италия“ се застъпва принципното положение, че „всеки автор на трагедии, който проповядва точност и близко придържане към фактите, който излага последователно документите, върху които изгражда творбата си, не допринася никаква полза на историята и вреди на поезията“. „Би трябвало, съветва Фосколо, независимо дали искате или не да приемете, че сцената и поезията, без които трагедията не може да съществува, ви задължават да внасяте изменения в историята. Да твърдите, че не използвате измислици, защото променяли съществено историческата истина, не е във ваша полза. Тайната на всяка творба на въображението е изцяло във включването на реалността и употребяването ѝ с измислицата дотолкова, че след това те да не могат нито да се разделят, нито да се анализират, нито лесно да се разграничат една от друга.“ (9, с. 120). Фосколо всъщност развива постановката на Аристотел за поезията като изкуство, извеждащо чрез обхватащото творческо въображение на поета научните достижения на историята до по-значителни обобщения относно духовните процеси в представената епоха.

В тази насока е отправен и критичният упрек на Гьоте към драматурга Мандзони: „Мандзони има само един недостатък: той сам не знае какъв поет е и какви права му се падат като такъв. У него има твърде голям респект към историческата истина. . .“ (9, с. 110).

Цитираните възражения, съотнесени към теоретическите разсъждения на Мандзони, са безспорно основателни, но пренесени прибързано като оценки за драматургичното майсторство на италианския автор, те се оказват крайно схематични. В своето творчество като драматург Мандзони се стреми, макар че не винаги успява докрай, да приобщи историята към поезията, да изгради по-особена логика в художественото цяло, да придаде нова етична трактовка на събитията, почерпани от историческите съчинения.

В последната част на „Писмо до Господин Ш. . .“ Мандзони анализира пораженията, които правилата за съчиняване на трагедии, възприети от класицистите, нанасят върху просветителската мисия на театъра за нравственото възпитание на зрителите. Той отчита, че чрез подбора на факти от живота на хората драматургът трябва да насочва зрителя към правдоподобното и поучителното развитие на човешките съдби, представени на сцената, което той може да постигне само като отхвърли ограничаващите вдъхновението му правила: „Ние откриваме в дадена поредица от факти част от наша-

та природа и от нашата съдба. Накрая ние си казваме: „При такива обстоятелства, с помощта на такива средства, с такива хора нещата би трябвало да протекат по този начин.“ Съчиняването, обременено от правилата за двете единства, се състои в разстройване на всичко това, в подкопаване на основния ефект, който сме запазили. Принудени сме да въвеждаме поредица от други причини, които, разбира се, трябва да бъдат също правдоподобни и интересни, да определяме чрез догадки онова, което е било безполезно в развитието на природата, за да създадем по-добро, отколкото самата тя е създала.“ Мандзони отхвърля подбора, наложен от правилата, настоява да се събират, анализират и показват всички обстоятелства в съдбата на героите. Драматургът трябва да се позовава винаги предимно на онези факти, които ни дава „историческата истина“, факти, които е с т е с т в е н о запълват съществуването на отделния индивид и изграждат облика му на н е п о в т о р и м а личност.

Строгото придържане към единството на време нарушава постепенното натрупване на страстта в душата на човека: „За да достигне дадено действащо лице за двадесет и четири часа до някакво значимо решение, абсолютна необходимост се явява представянето на нова степен в страстта по отношение на онази, с която тя се е борила в продължение на един месец. Така драматурзите (класицисти, бележка моя — Г.Г.) е трябвало да се откажат от онази толкова интересна градация, при която душата достига до крайности в своите чувства. Всяко описание на страсти, които изискват много повече време, за да се проявят, е било пренебрегвано.“ Ограничаването в едно денонощие налагало на драматурзите классицисти да се откажат от онези „нюанси в характера, които се проявяват чрез поредица от винаги разнообразни и винаги свързани помежду си обстоятелства“. В классицистичния театър авторите са „принудени да обрисуват само онези отчетливи и често срещани страсти, които фигурират в идеалните класификации на педантите в морала“. Италианският романтик се изненадва, когато „вижда сериозни персонажи да се изравняват в решенията си, да стигат до максими и мнения, които никога не са минавали през главата на никого“. Явно е усърдието на Мандзони, създател на запомнящи се романтически герои в театъра, да отстоява индивидуалната самобитност на персонажа, странностите в изживяванията на човека, представен като силна личност на сцената.

При ограничаването в „трагическа рамка с едни и същи измерения“ на всички сюжети, представяни на сцената, там се появява подтискащо еднообразие в развитието на действието. Посредством двете единства се „формира онзи кодекс на театралния морал“, който „много често се противопоставя на здравия разум и на истинския морал“. „Фалшивите събития произвеждали до голяма степен фалшиви чувства, а тези чувства от много повторения накрая били сведени до максими“ — разсъждава Мандзони.

Интересно с особената си логика е свързването на правилото за двете единства с констатацията за твърде честото присъствие на любовни страсти по сцените в Париж, което установява италианският писател: „Това правило принудило поетите да се ограничат с по-малък брой драматургични средства, а сред тези, които са им оставали, естествено е да се спрат по предпочитание на онези, които им доставяла любовната страст, тъй като от всички преживявания любовта е най-плодовита на внезапни и бързи обрати и оттам е по-податлива за затваряне в тясната рамка на правилата.“

Като автор на „Граф Карманьола“ Мандзони се отграничава решително от класицистичните традиции, наложили се във френския театър през XVII в. Той се обосновава с „постоянно нарастващото увлечение по историческите изследвания“ сред неговите съвременници, което неминуемо „ще измени идеите на зрителите и ще направи успеха в театъра труден и по-рядко постижим“. Във връзка със споменатото увлечение естествена е според Мандзони новата позиция на драматурзите романтици спрямо единствата: „Големите исторически събития си имат свой произход, подбуди и тенденции, твърде различни и с друг тип сложност на препятствията. Те не се поддават така лесно на съкращаване, на привиждане до условия, които не са ги обуславяли в действителния живот.“ От тези разсъждения се уверяваме за сетен път, че Мандзони заема твърдо крайна позиция относно възможностите на литературно-художественото възпроизвеждане в театъра. Той поддържа рядко срещаното по-късно сред драматурзите на романтизма схващане, според което на публиката трябва да се представят драми, „верни на историческата истина“, а не „субективни измислици“. „След като е получил от историята някоя драматична идея, поетът трябва да я предаде вярна и тогава ще може да изтъкне м о р а л н и я (подчертаването мое, Г.Г.) ѝ ефект. След като вече не е задължен да разиграва бурно и внезапно фактите един спрямо друг, той ще притежава средството да покаже чрез всеки един историческата роля на страстите.“

В студията си върху поетиката на Мандзони Марио Пуло развива мисълта, че за италианския драматург като творец не са толкова важни „материалните, външните, политическите или военните фактори на историята“, а „моралното състояние на индивидите и на цялото общество, към което принадлежат те“. Този изследвач формулира особеная „реализъм“ на Мандзони, чрез който „авторът се противопоставя на реторичния и абстрактен идеализъм, но в същото време избягва раболепното служене на реалното в неговата тежка и непрозрачна материалност“ (17, с. 1026).

Романтикът Мандзони наистина не приема крайностите на напълно разкрепостеното творческо въображение в театъра, към които се ориентира в теоретическите си разсъждения от 1827 г. младият Виктор Юго. В съпоставката между двамата автори Джузепе Белоти с основание отбелязва, че италианският автор „по-често се обръща

към разума, към искреността, към честността, за да поддържа усещането за реалност, за съотношение и за мярка“ (2, с. 118). В разсъжденията си върху майсторството на драматурга Мандзони известният от миналото италиански критик Емилио Бертана също стига до заключението, че „процесът на художествено усъвършенстване при него протича съобразно нормите за по-голяма пригодност и яснота, за по-хармонична рамка, за органичност“ (3, с. 116). Подобни са изводите и на споменатия вече Марио Пупо: „В изкуството на Мандзони „веризмът“ и „романтическият историзъм“ достигат най-високия си връх“ (16, с. 122).

Стремежът към историческата истина в творчеството на драматурга Мандзони е съставен елемент на едно просветителско тълкуване на психологическото правдоподобие. Авторът би трябвало да се насочва към истината и логиката на развитие на вътрешния живот у хората, представени на сцената, от научно установените данни за известните протагонисти в историческото минало на нацията. Като теоретик Мандзони достига до подстъпите към психологическия реализъм, при който „местният колорит“ внася основните тенденции в духовния живот на историческия момент преди всичко като сътълкование на противодействащите си социално-нравствени позиции на управляващите съсловия и на хората от народа, проникнали чрез твърди етични принципи в техните среди.

* * *

Веднага след завръщането си от Париж през август 1820 г. Мандзони започва да работи върху трагедията „Аделки“. Той усъвършенствува този нов драматургичен текст продължително време, чак до септември 1822 г. Това е период на особено трескав творчески труд за италианския драматург, който след престоя си във Франция се чувства значително по-зрял като мислител и по-уверен във възможностите си като художник. Ако при първото си пребиваване в Париж (1805—1810 г.) Мандзони просто установява контакт с една богата литература, която е доста по-напред в развитието си от родната му културна традиция, след повторното си завръщане от френската столица той се чувства вече изцяло приобщен към бурните преобразователни процеси в литературата и в цялата духовна атмосфера на Западна Европа.

Трагедията „Аделки“ с право се счита за представителна творба в италианската драматургия от 20-те години на XIX в. Новите идеи на европейския романтизъм са особено ясно открити в нея при осмислянето на проникването на демократичния якобински дух във важните за утвърждаване на нацията исторически събития. Новите идеологически тенденции на епохата естествено обуславят различната драматургична поетика на тази творба в сравнение с „Граф Карманьола“. Наталино Сапеньо основателно назовава тази трагедия на Мандзони „единствената творба с истинска поезия в

театъра ни през целия XIX век“, в която „се утвърждава нова театрална поетика“, а историческите събития се осмислят чрез дръзкото въвеждане на „нови, по-свободни формули в градивната техника на драмата“ (18, с. 156). В своето пространно изследване за влиянието на идеите на европейската култура върху развитието на италианския романтизъм Масано определя „Аделки“ като „драматична поезия, родена сред х у м у с а на европейската романтическа поетика“, където „ритъмът на моралната истина достига до възвишеното и става изкуство“ (13, с. 101). Сам Мандзони като че ли е изненадан от собственото си създание. В едно писмо той назовава трагедията си „моето малко романтическо чудовище“.

В „Аделки“ се възпроизвеждат някои епизоди от войната на Карл Велики с лонгобардите, които са ръководени от краля Дезидерио и от сина му Аделки. В действието се включват онези решителни за оцеляването на племето събития, влизачи в периода 772—774 г. — годините, които непосредствено предшествуват падането на лонгобардското кралство, разгромено от франките.

В първата част на историческите бележки, поставени от драматурга пред трагедията му, се излагат някои по-важни факти, отнасящи се до създаването на кралството на лонгобардите. „През 568 година лонгобардската нация, водена от своя крал Албоино, напуска Панония, където остават аварите, и, увеличила се с двадесет хиляди саксонци и хора от други северни племена, слиза в Италия, която тогава е в подчинение на гръцките императори, заема част от нея, дава ѝ своето име, основава там кралство, на което по-късно Павия става кралска резиденция.“ Увлеченият в историята Мандзони в случая се насочва избирателно към онези факти, които ще бъдат продиктувани за ефектни драматургични решения. Преди всичкото открява тристранните взаимоотношения между лонгобардите, папската държава и франките.

Към края на VI в. понтифиците в Рим постепенно изместват от властта императорите. Папите се намесват решително в политическия живот. Лонгобардите заплашват непрекъснато папската държава от север, зачестяват набезите им все по-надълбоко в земите на папите, където те явно възнамеряват да се установят. През 754 г. кралят на лонгобардите Астолфо навлиза в територии, които са във владение на папа Стефан II, и заплашва да остане завинаги в новите земи. Папата търси помощ от Париж, от краля на франките Пипин, когото неотдавна е миропомазал на престола. „Пипин слиза в Италия, пише Мандзони, прогонва Астолфо до Павия, където го обсажда, и чрез посредничеството на папата му налага договор, в който Астолфо дава клетва да освободи превзетите градове.“ Така в историята се сплита една драматична конфигурация на силите и интересите, в която за първи път фигурират тримата протагонисти — папата, франкският крал и лонгобардският предводител, които на

различни нива на активност ще бъдат включени в действието на трагедията от Мандзони.

През 756 г. в тези преломни исторически събития влиза Дезидерио, благородник от Бреша, който ще бъде персонаж с важни драматургични функции в трагедията „Аделки“. В съперничеството на Дезидерио с Ратчис, брата на покойния крал на лонгобардите Астолфо, папата подкрепя Дезидерио, който му обещава да освободи завоюваните от лонгобардите градове, влизаци във владенията на понтификалната държава. В трагедията си Мандзони отделя важно място на мотива за „неизпълненото обещание“, за да обоснове варварските нрави, които прозират в политическите маневри на предизвикалния лонгобардски крал.

С усета на драматург, привличан от кризисните моменти в историята, Мандзони подбира за пиесата си две важни събития от 758 г.: Дезидерио приобщава към престола като бъдещ владетел на лонгобардите сина си, назоваван в папските хроники Аделгизо, а в други документи Аделки; умира Пипин и кралството на франките е поделено между синовете му Карл и Карломан. На престола в двете племена възхожда следващото поколение. Драматургът усеща, че така ще има възможност да изгради едно много по-ефектно за сцената действие, в което ще се излявят силни по дух, амбициозни, но с остър усет за справедливост млади хора.

Въвеждането на женски, носещи лирична атмосфера образи в интригата на трагедията се обосновава чрез събития, разиграли се през 770 г.: „Бертрада, вдовицата на Пипин, подтиквана от желанието да установи приятелски връзки между своето семейство и кралския дом на Дезидерио, идва в Италия и предлага два брака: на Ерменгарда, дъщерята на Дезидерио, с един от своите синове и на Джизла, нейната дъщеря, с Аделки. . .

Бертрада отвежда Ерменгарда със себе си във Франция. Карл, който по-късно се назовава Велики, се жени за нея. Бракът на Джизла с Аделки не бил сключен.“

Сплитането на интересите на две племена чрез бракове, които по-късно ще придадат драматична сложност на изострените им отношения, е често срещан художествен похват във френската историческа класицистична трагедия, която, както видяхме, респектира младия Мандзони с патетичното изтъкване на националните нравствени добродетели.

Мандзони си осигурява ефектна конфликтна ситуация чрез твърде скоро прекъснатия брачен съюз между Карл и Ерменгарда и чрез бягството на Джерберга, вдовицата на Карломан, от Франция в двора на лонгобардския крал: „Карл, не се знае по каква причина, отпраща Ерменгарда и се жени за Илдегарда. . . Умира Карломан. . . Джерберга, вдовицата на Карломан, бяга с двамата си синове и с няколко барони, укрива се при Дезидерио. Карл е остро уязвен от това бягство.“ Тези бързи промени в частния жи-

вот на франкските владетели се развиват в границите само на една година (771).

През следващата година (772) на власт в понтификалната държава се установява папа Адриан. Новият църковен глава, крайно предпазлив човек, не се доверява на Дезидерио, когато лонгобардският владетел, привидно приятелски разположен, му изпраща пратеници за сключване на мир. В Рим не забравят несправедливо завзетите от варварите градове. В отговор оскърбеният Дезидерио завладява с войската си нови територии от папската държава.

Във втората част на историческите си разяснения Мандзони коментира събитията, които влизат непосредствено в действието на „Аделки“. Тук чрез подбора и чрез задълбочаването в психологическите мотиви на историческите личности, в подтекста на историческите сведения се откроява по-отчетливо предразположението, вече на твореца Мандзони, към художествено-драматургично преосмисляне на събитията. Драматургичният му усет го отвежда към описания предимно на взаимоотношения, на двойствени социално-правствени позиции у историческите личности, на внезапни обрати в поведението на хората при критични ситуации.

В началото се навлиза чрез подробен анализ в тайните замисли на лонгобардския крал: „Дезидерио, за да отмъсти на Карл и да разстрои приятелските му отношения с папата, замисля да подведе последния да коронася като крал на франките синовете на Джерберга. С упорита настойчивост той предлага среща на папата.“ Интересно е непосредствено следващото наблюдение, което издава в начален вид социопсихологически усет у писателя Мандзони: „За един варварски крал и във варварски времена измислицата не е била недооценявана.“ Комбинативното мислене на Дезидерио обръква предветите тези на историците относно първичния необработен менталитет на варварските владетели.

След отказа на Адриан да следва внушенията на владетеля на лонгобардите Дезидерио отново „подлага на огън и меч“ земите на Църквата. Папата се обръща за помощ към Карл Велики, при когото по същото време пристигат и пратеници на лонгобардските благородници, недоволни от управлението на Дезидерио. Могъщият владетел на франките взема решение да предприеме поход срещу кралството на лонгобардите.

Мандзони в подробности, като черпи сведения от различни хронисти, проследява военните действия в историческия предговор. В него изреждането, описанието на епичните събития е породено от вече трезвата преценка на драматурга Мандзони относно художествените възможности на трагедията. Италианският автор проявява онзи „индивидуален вкус“, чрез който според твърденията на редица негови изследвачи той се различава от повечето драматурзи романтици в родната му страна. Мандзони, „мислещ диалектично, в единство, . . .“ се позовава едновременно на своята романтическа теза за свободното

въдхновение, свойствено за гения, като все пак изпълва с разум избраната от него тематика, по същество драматична и поради това историко-реалистична“ (14, с. 171).

Историческата битка при Вал ди Суза, в която лонгобардите дават отпор на войската на франките, предателството на дякона Мартино, който превежда отряд от франкски войни в гръб на войската на Деидерио, обсадата на Павия от Карл Велики са събития с епичен драматизъм, които драматургът изнася чрез подробно описание в историческите бележки, изнася ги умишлено в едно близко до художественото, но все пак документално описание пред трагедията. Освен верността към историята, към нейната истина, върху която Мандзони настоява неведнъж в теоретическите си размисли, посредством историческите бележки се подготвят преходите във времето и местата, натрапват се като предварителна информация в съзнанието на възприемащия зрител или читател. Превратностите във войната остават извън прекия художествен интерес на драматурга Мандзони. Това може да се докаже лесно както чрез избора на заглавието, така и чрез детайлите в последната част на уводните бележки, където частните съдби са тясно вплетени в лъкатушещия ход на отделните битки и обсади, трудно възпроизводими на сцената. В заключението на бележките Мандзони внушава друга важна функция на подробното изложение на историческите факти — свързването на поведението на действащите лица с динамичните обстоятелства, при които са живели историческите им прототипи: „Колкото до моралната страна, стремиме се да приспособим речта на персонажите към познатите им вече начинания и към обстоятелствата, в които са се озовали.“

Извън строгото съобразяване с фактите от историческите хроники остава само централният персонаж Аделки, за което Мандзони, привързан към „историческата истина“, се извинява вече като творец, изграждащ особена вътрешна структура в трагедията си чрез този характер: „Впрочем характерът на един персонаж, какъвто е представен в тази трагедия, страда наистина от липса на историческа обосновааност. Намеренията на Аделки, неговите оценки на събитията, склонностите му, общо взето, целият му характер е измислен и наложен може би неуместно сред историческите характери — нещо, което няма да бъде така остро почувствано нито от най-придирчивия, нито от най-злонамерения читател, така както от самия автор.“ У драматурга Мандзони се проявява често нетипичното за романтиците в Европа самоограничаване на свободата на въображението при литературно-художественото тълкуване на неясните пасажии в средновековните хроники.

Изобщо при работата му върху „Аделки“ драматургът Мандзони си дава ясно сметка, че задачата му е усложнена от „неяснотата на една отдалечена епоха в историята“, през която се развихрят „в изключително противопоставяне противоположни морални сили

и егоницини тежнениа“. И все пак Мандзони си остава романтик, когато пресъздава на сцената „обаянието на любопитството и любовта, което земите на Рим упражняват върху примитивния ум на варварите“. Но вярно е също, че в трагедията на Мандзони главното действие се направлява преди всичко от историята, в която „най-последователно се проследява разлагането на лонгобардското племе“ (3, с. 373).

В началото на първо действие драматургът ни въвежда в кралския замък на Павия. Пред Деидерио, кралят на лонгобардите, се явява оръженосецът Вермон, за да извести пристигането на Ерменгарда. Ерменгарда е дъщеря на Деидерио, която е отпратена след краткотраен брачен съюз от законния ѝ мъж Карл, кралят на франките. Деидерио избухва, увлечен само от порива на гордостта си към отмъщение. Той замисля да склони папа Адриан да ръкоположи за крале на франките синовете на Карломан, които, прогонени от чичо си Карл, са намерили подслон заедно с майка си Джерберга в неговия двор. Синът на Деидерио, Аделки, напразно убеждава баща си, че най-напред би трябвало да предложи справедливо обезщетение на понтифа, че трябва да се върнат завзетите от папската държава земи. Пристига Ерменгарда. Тя моли баща си да ѝ позволи да се оттегли в манастир, където единствено би могла да успокои покрушеното си сърце.

В следващата сцена се появява, изненадващо за кралското семейство, Албино, пратеник на Карл. Той предава настойчивото желание на владетеля на франките Деидерио да върне на папата градовете, които лонгобардите са завзели с насилие. В последната сцена на първо действие се пренасяме в къщата на обикновения войник Сварто, където се събират тайно лонгобардските херцози, които, все още нерешителни, но всички еднакво недоволни от управлението на Деидерио, се готвят да изменят на своя предводител. Решават Сварто да извести на краля на франките желанието на събраните херцози за съюз срещу Деидерио.

Във второто действие са представени събития, които се разиграват в лагера на франките край Вал ди Суза. Карл се колебае дали да продължи войната с лонгобардите, които отбраняват неотстъпно тесния проход в Алпите. Очаква се пристигането на дякона Мартино, изпратен в помощ на краля на франките от епископа на Равена. Мартино донася успокоителни вести за положението в стана на лонгобардите и разкрива пред Карл възможността да заобиколят през таен, малко познат проход в планината отрядите на Деидерио откъм тила. Карл взема твърдо решение да продължи войната.

В трето действие, пред палатката си, в лагера на лонгобардите, Аделки изказва пред оръженосеца си Анфридо съмненията си относно успешния изход на войната за лонгобардското кралство. Аделки участва в бойния поход на лонгобардите, вдъхновен единствено от желанието да защитава баща си и честта на кралството, но вът-

решно си остава убеден, че воюва за изгубена кауза. Когато франките нападат изненадващо лагера на лонгобардите, той проявява доблестна храброст в ожесточената битка, въпреки че ясно вижда как всичко около него се руши. Сражението е изгубено, бягащите лонгобардски воители увличат краля Дезидеро в отстъплението. В шеста сцена Сварто представя пред Карл лонгобардските херцози, които му отдават коленопреклонно верността си на покорни васали. Веднага в следващата сцена се появява, ранен, останалият верен докрай на краля си доблестен воин Анфридо. Карл поздравява неприятелския воин за честта и верността му, раздава му щедро милост. Останалите верни на Дезидеро лонгобардски воители се събират на съвет около него и сина му Аделки. Пред тях те изказват готовността си да се бият до смърт, да следват докрай своя крал. Действието завършва с интермедия на Хора, който оплаква безсмислените жертви във войната.

В следващото действие се представят последните мигове от живота на Ерменгарда. Сестрата на Аделки умира, смирено се принася в жертва на любовта. Тя не успява да намери свой път в живота, в който владеят грубите закони на войната. Тук отново се включва Хорът, който оплаква мъртвата благочестива Ерменгарда. В последните две сцени Сварто и Гунтиджи, до този момент верен херцог на Дезидеро, тайно решават да предадат крепостта Павия, в която се е оттеглил лонгобардският крал, на настъпващия франкски владетел.

В пето действие се представят събитията след падането на лонгобардското кралство. В кралския дворец на Верона лонгобардските херцози увещават Аделки да се предаде на победителя, на краля Карл, който вече е пленил баща му, стария Дезидеро. В палатката на Карл, сред стана на франките под Верона, се явява плененият Дезидеро, който моли победителя да пощади сина му. Карл напомня на пленения крал на лонгобардите коварната му предателска политика към франкската държава преди войната. В последната сцена на това действие стражите внасят на сцената смъртно ранения Аделки. Авторът ни прави съпричастни с предсмъртните размисли на Аделки, който, провалил се в осъществяването на земната си съдба, отчаян моли бога да го приеме като „човек, изоставен от всички“, като „измъчена душа“.

След подробното проследяване на по-важните моменти в развитието на драматичното действие в историческата трагедия на Мандзони трябва да отдадем право на онези изследвачи на тази творба, които я определят като „лирична трагедия“, неподатлива, т р у д н а за представяне на сцена. Съпоставена с „Граф Карманьола“, трагедията „Аделки“ включва твърде много обстоятелствени сцени, появяващи действието странични събития, многобройни преходи във времето и твърде често смяна на декора.

При изследването на паралелните и антитезните ситуации в действието на „Аделки“ откриваме четири изцяло монологични сце-

ни, нарушаващи драматургичната динамика — монолог на Сарто (I, сцена 7), монолог на Карл (II, сцена 4), монолог на Гунтиджи (IV, сцена 3) и монолог на Аделки (V, сцена 2). Прави впечатление, че в самотен напрегнат размисъл върху собствената им, скрита за другите съдба, върху неустановените им нравствени принципи се обособяват двама второстепенни герои с еднакво престъпен житейски избор — предателството, измяната на владетеля покровител заради друг, по-силен във войната крал. Това са войникът Сварто и херцог Гунтиджи, персонажи, разположени на двата полюса в съсловната йерархия.

В другите два монолога, на Карл и на Аделки, може също да открием сродна душевна неустойчивост, изявяваща се в колебанията им. Но ако при Карл се сблъскват в отчетлива антитеза чувството му към отпратената Ерменгарда с отговорностите му като вожд на франкската войска, при Аделки Мандзони много по-задълбочено анализира, преплита и наслажда посредством сложен мисловен синтез у героя лична чест, достойнство пред врага, отговорност за останалите верни войни, дълг към пленения баща, задължението да се спасява кралството.

В монолога си Аделки поема върху себе си тежката мисия да спаси останалите храбри бойци от племето на лонгобардите, да възстанови могъществото му, като цивилизова и усъвършенствува нравите му, да осъществи надеждите на баща си, като създаде силна духовна основа за националното самочувствие. В разсъжденията на този герой определено се откроява една силна хуманитарна тенденция, характерна за мисленето на драматурга Мандзони.

Общо взето, централните персонажи в трагедията разкриват попълно себе си предимно в диалога или в изявенията пред по-широко обкръжение — пред воините или сред верните си херцози. Особено напрегнато, подчертано драматично е словесното общуване между Дезидерио и Аделки. Синът подчертава в тези диалози дълбокото си уважение към бащата и своята обреченост да му служи докрая като верен на феодалната си чест поданик. Очевиден е паралелизмът в разположението на сцените, построени изцяло като диалог между бащата и сина. (I, сцена 2; III, сцена 2), и сцените, в които те общуват пред други, в насочен към останалите диалог (III, сцени 8 и 9; V, сцени 8 и 9). Между последните две двойки сцени съществува опозиция в атмосферата около тях: в трето действие Аделки и Дезидерио разкриват себе си пред своите верни войни, в пето действие двамата са принудени да разменят реплики пред краля победител, пред общия им враг Карл Велики.

Естествен за избора от драматурга Мандзони сюжет, войната на франките с лонгобардите, е превесът в композицията на трагедията на сцени, в които се обсъждат въпроси, отнасящи се до военната тактика, или се организират военни съвети за особено важните решения. В първа сцена на второ действие, в диалог между Пиетро.

пратеника на папа Адриан, и Карл, краля на франките, се решава продължаването на войната (II, I). В трета сцена на същото действие дяконът Мартино наставлява военачалника на франките да избере лесния обходна позициите на лонгобардите — тактически ход, който решава войната (II, сцена 3). Карл разкрива вече твърдото си решение и разпределя отрядите, прави план на настъплението пред съвета на графове и на епископите в края на второ действие — интересен военен съвет, в който се изслушва с а м о дългата реч на краля (II, сцена 5). Изобщо второ действие на трагедията прави впечатление с преситеността от размишления върху военнотактическите въпроси сред франките, при което често се припомня мисията им на въздворители на по-цивилизован ред в Италия, на изпълнители на справедливата воля на папата.

В паралел с диалога от началото на предхождащото действие в първата сцена на трето действие се излага вътрешното брожение у протагониста. Този път у Аделки, който разкрива пред оръжено-сеца си Анфридо своята дълбоко стаена истина: „Струва ми се, че бях роден за друго /а не да бъда водач на разбойници“ (III, сцена I). В края на същото действие останалите разбити и преследвани лонгобарди се събират около стария си крал Дезидерно в уединена горичка (III, сцена 8). Трудно би било да определим тази сцена като военен съвет. Средишно място в нея заема издаващата отчаяние клетва за вяност на бегълците пред стария им крал — клетва декларация, която е изкуствено предизвикана от сина му Аделки. Все пак тук се обсъжда последното за лонгобардите военнотактическо решение — оттеглянето в добре защитената крепост Павия.

През последните две действия вече няма сражения, няма напрегнати съвети около предстоящи битки. Посредством коварно предателство или чрез открито поражение лонгобардите се предават пред настъпващата войска на франките. Разпорежданията на франкския крал пред стените на обсадената Верона не внасят особено силно действие драматично напрежение на сцената (V, сцена 4).

В „Аделки“ се обособяват и две сцени на съвет сред съзаклятниците и предателите. В първия случай имаме сцена с многоброен персонаж, който изпълва дома на Сварто (I, сцена 8). В нея властва атмосферата на недоверие, на страх пред неизвестното и нерешителност относно тайната мисия за създаване на съюз с могъщия франкски владетел.

Във втората сцена двама предатели влизат в диалог с подчертано начупен ритъм, активизирани и възпирани от взаимното им един спрямо друг подозрение. Драматургът проследява как сред мрака на нощта изменникът Сварто пробужда продажната природа на Гунтиджи. Атмосферата много напомня за подобни характерни сцени в мелодрамата (IV, сцена 5). Романтикът Мандзони изследва при подтиснато творческо настроение в тези сцени обратната страна на привидно рицарската война — тихата война, войната без битки

и сражения, когато се сключват тъмни сделки на основата на нездрави и колебливи нравствени принципи, растящи с линеещата съвест на неуверени в себе си индивиди.

В сцените с Ерменгарда Мандзони развива „темата за една по-драматична и по-възвишена насоченост на духа“, при която човек „признава суетата на собствените си стремежи и на собствената си слава“ (8, с. 88). Ерменгарда се явява само в две сцени на трагедията (I, сцена 3 и IV, сцена 1). В първата тя моли позволение от баща си Дезидерио да се оттегли от светския живот, „да затвори в мир дните си“, а във втората — напуска земния живот, където не оставя „никакъв обект на омраза“, макар че „толкова много страдах“. Ще разгледаме по-късно образа на тази млада жена, за която Де Санктис пише, че била „едва очертано същество, приличащо повече на видение, отколкото на личност“ (9, с. 131).

В трагедията „Аделки“ Мандзони въвежда Хора два пъти — в края на трето действие (сцена 8) и в началото на четвърто действие (сцена 1). Само чрез повтарящите се в тези две хорови интермедии мотививи може да обоснове мнението на Гофис за драматурга Мандзони: „Великият ломбардец не е поет, проникващ във всички исторически факти, той е по-скоро поет, остро драматично възприемащ загадките, които изпълват човешката история“ (8, с. 62).

В първата партия на Хора са събрани размишленията на поета за нещастната съдба на племената и на народите, за несправедливата им участ, която историята по неразбираема на автора романтик логика отрежда на гордите и достойни със силата и величието на духа си етнически общности. Във втората интермедия, след смъртта на Ерменгарда, се съпоставят миналото, изпълнено за нея с радост, и настоящето ѝ, натежало от мъки пред прага на смъртта. В синтезиращ размисъл се събират негодите, донесени от историята, и стремежът на отделния, чист и невинен човек да изкупи себе си от несправедливата съдба.

От гледище на една реалистична драматургична поетика местените необосновано тиради на Хора в „Аделки“ основателно се разглеждат като неуспех за драматурга Мандзони: „Между другото и двата хора са резултат на неуспешна операция, предопределени са да приемат и възхваляват онова, което е невъзможно да бъде представено в действително, без то да се измени и да се превърне в роман“ — пише Де Санктис. В изследването си върху театъра на романтизма Марио Аполонио разглежда Хорвете при Мандзони като „отстъпление, ориентирано към драматургичния стил на гърците“. Критикът отдава донякъде справедливост на искрената привързаност на автора на „Аделки“ към особените драматургични похвати, използвани от творците в литературата на онази епоха: „Истина е, че в хоровите партии поетът се подчинява на основното по онова време изискване за морален коментар на действието, за религиозно тълкуване на мита. Той изказва собствено мнение, но посредством бе-

седа, насочена към всички — персонажи и зрители. Като си запазва словото, поетът, който иска да говори, крие винаги някаква изненада за зрителите. Така колкото повече се отдалечава от предварително подготвената емоционална атмосфера в творбата, толкова повече ни оставя да си мислим, че речта му ще продължи някъде другаде“ (I, с. 73).

С първия Хор хуманитарно мислещият поет Мандзони развива вечно съвременни по своята сила на въздействие и обобщение мотиви: за несправедливото отделяне на мирния труженик от земята му по време на война, за безмислените човешки жертви, които падат покосени в сраженията, за оскобяването на хората в ожесточените битки, за непоносимия лик на смъртта по човешките трупове, за съмнително справедливия изход на войната, в която истинските герои не успяват да спечелят крайната победа.

Посредством втория Хор в трагедията се възвеждат тъжни размисли за несправедливостите на съдбата спрямо благородния, тих и невинен човек, за грубо пренебрегнатата любов на всеотдайната жена, на Ерменгарда към Карл, за принесената в жертва трогателна невинност, за която небето пази „по-ведри дни“. В случая Мандзони се приобщава към една вече утвърдена традиция у поетите романтици — да представят смъртта на високо нравствения индивид като щастливо избавление от земните неправди, като обещаващо начало за по-добра участ за него в отвъдния свят.

Партиите на Хора изясняват с отделяща се от общата атмосфера на трагедията мелодраматична патетика дълбоко хуманитарните нравствени схващания и пиетистки религиозни настроения на драматурга романтик.

В своята студия върху драматургичното творчество на Мандзони Алфио Векно обособява главните действащи лица в трагедията „Аделки“ в две групи: от една страна, дръзко се изявяват героите, които са „в открито разногласие с обществото“, от друга страна, спокойно отстояват позициите си героите, „представящи твърдата политическа необходимост“. В първата група са Аделки и Ерменгарда, „страдащи сред безмилостното развращаващо общество“, протагонисти, измъчвани от постоянна, неудовлетворена нужда за праведност и милосърдие, която бележи съдбата им, поставя ги извън тяхното историческо време в една трагична, твърде съвременна духовна самота“. Сред героите от втората група се изреждат тарият Дезидерио, „безмилостен и продажен крал, преди да се яви като сговорчив, привързан към сина си баща“, херцог Гунтидики, „когато дори внимателният вътрешен самоанализ не подбужда да отхвърли предателството, а, напротив, подтиква го да иронизира важността на верността“, войникът Сварто, „лукав и решителен в своята мания за власт“ (19, с. 94).

Синът на последния лонгобардски крал, наследникът на трона, Аделки, е позната от историята фигура, макар че в трагедията него-

вата смърт е представена по-рано във времето спрямо данните от историческите документи. Допуснатият анахронизъм е съобразен преди всичко с трагическия финал на творбата на Мандзони. Чрез смъртта на протагониста драматургът си осигурява една превъзходна за атмосферата на жанра поредица от покъртителни сцени на духовно и физическо страдание, на религиозна екзалтация в края на трагедията. Краят на Аделки дава възможност на поета романтик Мандзони да въведе в развръзката своето субективно виждане за страдащия човек, неразбран във времето си. Драматургът въвежда „момент с висока литературно-художествена стойност посредством изключителното значение, което отдава на последния час на героя“ (8, с. 83). В задълбочените си разсъждения Бертана определя Аделки като човек, на когото (не липсват сила, смелост и решителност в изпитанията“, като персонаж, който „се стреми не толкова към действие, колкото към възвишено съзерцание, освободено от страстите на живота“ (3, с. 372). Салваторе Нигро отбелязва родството между набелязания вътрешен драматизъм и типичната за драмите на романтиците душевна нагласа у героя на Мандзони: „Аделки е съзнание, раздвоено от непримиримото противоречие между желанието да се действувa според строгите етически наставления и действителната обективно неморална практика. Неговата съдба на мъченик се откроява чрез трагическия догматизъм, прозиращ в увещанието на Анфридо, насочващо към изкупителната добродетел на болката: „Страдай и бъди велик!“ (12, с. 513).

С високите си нравствени добродетели и като носител на спомнатото вътрешно раздвоение Аделки е наистина персонажът, чрез който се натрупва особено напрегнат вътрешен драматизъм в трагедията. Но той е ключова драматургична фигура не само с вътрешните си противоречия, но и чрез взаимоотношенията си с останалите персонажи.

Като независим, отчетливо обособен в индивидуалните си преценки герой Аделки ревниво охранява своята духовна цялост от попълзновенията на коварната, изпълнена с нечисти амбиции логика на властващите. Героят на Мандзони отрича от чисто нравствени позиции властта, която „постоянно създава несправедливост и я налага“. Още в началните си реплики (I, сцена 2) Аделки изяснява пред нас възгледите си за властта, „заплатена с горчива цена от кралете“ — „най-окаяните сред поданиците“ по време на изпитанията, паложени им от войната. Не е маловажно, че в края на трагедията като затваряща рамка на личния му морален избор отново съвяват разсъждения за властта. Пред смъртта синът увещава дълбокомъдрено баща си, приемал досега трона като единствена нравствена опора: „Отнеха ти властта. /О, не плачи за нея, повярвай ми. Радвай се, че не си крал, радвай се, че затворен /за действие ти е всеки път — няма изход/ за благородния, за невинния. Остават мъжко /грешките — да ги прави и да ги изстрада“ (V, сцена 3)

Изправен пред войнствените амбиции на Дезидерио, завършили с пълен крах, героят горчиво осъзнава, че нито битките, нито чистите хуманни подбуди могат да въведат справедливи отношения между хората и да установят щастие за племето. Аделки оставя едно доста неясно предсмъртно послание, в което натежават отрицателните съображения по отношение на властта и успеха в едно варварско време на твърде широко разпространен в нравите и в племенните институции произвол.

Отричането на властта и на себичните амбиции от романтичните хуманитарни позиции на автора се уплътнява в последователното поведение на героя му в трагедията. Аделки решително отрича войната и насилието, преценява трезво дълга си като воин към феодалния господар. Пред своя оръженосец Анфридо той изповядва натъжен вътрешното си раздвоение, при което достойният, изпълнен с почит към бащата син се противопоставя на неуверения в необходимостта от войната рицар: „Ако някой пратеник /ми се яви и извести: „Карл замина“ щастлива вест/ ще е за мен. Радост ще е за мене,/ че той е далеч от меча ми“ (III, сцена 1). Приемането на войната, на кървавите битки у Аделки е предадено по-скоро като смирение пред волята на бащата, който за зла участ на сина приема твърдо убеден властта като лична съдба: „О, татко. . . Аз съм само ееч /в твоята ръка!“ (I, сцена 4).

Към ожесточените битки в трагедията Аделки се приобщава д и н с т в е н о ч р е з с л о в о т о , с войнствените патетични реплики, които винаги се строят върху наложени в католическата догматика морални истини. В единен порив се сливат протестите на героя романтик срещу малодушието, подлостта и предателството. За първи път Аделки избухва, започва да сипе проклетия срещу Карл, но не срещу краля и военачалника на франките, а срещу мъжа, обидил и поругал честта на сестра му Ерменгарда. Повече като високо нравствена личност, отколкото като син на краля той не може да се примири с предателството на лонгобардските херцоzi. Много по-силно е у него вроденото спонтанно отвращение от всяка форма на двойственост.

Още преди разсъжденията за войната като прародителска вина „на дедите, които с кървава ръка са сяли несправедливост“ (V, сцена 3), Аделки заема твърда пацифистка позиция пред верния си спътник Анфридо. За него войната е абсурдна, несправедлива авантюра, която само плоди нови неправди, без да отменя старата тирания: „Анфридо, /каква е тази война и кой е неприятелят? Отново ще трупаме /разрушения върху разрушения — древно/ наше изкуство е войната. Ще сеем /огън из дворците и колибите, ще избиваме /предишните господари на земята, а колко много /ще попаднат случайно под нашите брадви/. Останалите ще превърнем в роби, ще си ги поделим. /Тогава на най-недостойните, но внушаващи

най-голям страх ще се падне/ най-доброто от плячката.“ (III, сцена 1).

Антивоенните разсъждения на Аделки не са просто художествено развитие на стереотипното застъпничество на положителния героиня на модните мелодрами срещу насилието във всичките му форми, а определена, лично премислена позиция на дълбоко свободолюбивия по дух италиански писател Мандзони срещу завоевателните войни на Наполеон в началото на XIX в. Посредством мъдрия избор, осъществен чрез протагониста му, на мирното разрешаване на военния конфликт драматургът Мандзони заема открито страна по един от най-актуалните проблеми на политическия живот на Италия, изстрадала нашествията на императорска Франция.

Отказът от властта и неприемането на насилието са главните мотиви подсъпни, от които драматургът разкрива героинята в действителната опозиция на варварските нрави, установили се сред племето на лонгобардите. При изграждането на този драматургичен персонаж той преодолява увлеченията на ранните романтици по мелодраматичните декламации, по изключителните ситуации и изкуствено приповдигнатите жестове. При изграждането на образа на Аделки откриваме някои от характерните черти на своеобразната преходна драматургична поетика на Мандзони при художественото осмисляне на персонажа, които са набелязани в студията на Карети — „осветляване на потайната вътрешност на героя, свеждането на епични събития до човешкото страдание, навлизане в света на нежните афекти чрез непредвидени отлагания и покъртителни размишления“ (10, с. 103). Пасивният, разсъдъчният Аделки би могъл да се приеме като оригинална драматургична антитеза на традиционния за романтичката драма художествен тип на активно действащия човек, който избира като най-органично поле за изява на емоционалната си и духовна енергия бойните подвизи по време на война.

Вече споменахме определението на Де Санктис за Ерменгарда, дъщерята на лонгобардския крал — „едва очертана като човешко същество, приличаща повече на видение, отколкото на личност, около която бушува бурята, донесена от самата нея, докато тя се издига над нея с поглед, устремен към небето“ (9, с. 131). Деликатно очертаният вътрешен смут у Ерменгарда е представен от романтика Мандзони като вътрешна драма на неосъзнаващия заобикалящите го обстоятелства и духовна атмосфера човек, останал без позиция. Ерменгарда е увлечена от събития, чието дълбоко значение ѝ убягва. Нейният неуспех в живота се внушава от драматурга като изцяло лично нещастие, като неизбежна съдба за смирената и благодушна жена, отдадала се изцяло на съпружеската обич. В началото на трагедията (3 сцена) героинята изказва желанието си да забрави и да бъде забравена. Когато бащата Дезидерно заговарва за отмъщение, сломената Ерменгарда моли да бъде оставена насаме със себе си: „О, татко, /моята болка не изисква толкова много. Жадувам/ единствено забравата. Светът я отдава доброволно на /нешастните.

О, стига! Нека с мене свърши/ нещастieto ми!“ (I, сцена 3). Отпратена грубо от законния си мъж Карл, дъщерята на Дезидерио носи дълбоко в себе си мъката на все още живата любов и несправедливата обida на женската ѝ привързаност. Героинята на Мандзони носи деликатна, пленителна женственост, в която се откроява съдържаната ѝ словесна изява, настойчивостта ѝ да се оттегли от светския живот, от кралския двор: „Какво търсиш, татко,/ в дълбината на душата ми? Оттам не мога/ нищо да изтъргна, което да те разведри. Самата аз се страхувам /да разпитвам себе си, душата си. Всичко минало/ вече няма смисъл за мен“ (I, сцена 3). Стремжът на човека, сломен от нещастията, да абдикира от своето предишно „аз“ е често срещана форма на бягство, типична за героите на романтизма. Единственото желание на героинята на Мандзони е да бъде далеч от всички предишни обстоятелства, сред които се е изграждала като индивид, „да не бъде виждана от никого“, „да завърши дните си в мир“.

Приобщаването към „царството на блажените души“ за Ерменгарда не е никакъв наложен от религията балсам за душата, нито начин за примирение със света. Пред смъртта тази жена прави за пръв и последен път драматична преценка на живота си досега, при която логиката на ума се изгубва под някакво трескаво блуждаене на словото. В предсмъртната треска тя напразно се опитва да подбере и подреди онези добри намерения и благочестиви илюзии, които да отнесе в отвъдния свят. Финалното развихряне на противоречиви размисли у примирената със съдбата си Ерменгарда не я уплътнява като личност на сцената, защото идва неподготвено от някаква предишна логика в индивидуалното ѝ развитие. Лиричната екзалтация у героинята трудно се съизмерва с разумната съдържаност на цялото ѝ сценично поведение до този момент. Със страстната си изповед за една „страшна любов“, потиснатата, но след дълго мълчание изказана отривисто в края на живота ѝ, Ерменгарда придобива статута на твърде условен романтически персонаж в трагедията на Мандзони, поразяващ единствено с отчетливо контрастните си душевни състояния.

„Страшната любов“ си остава докрая единственият драматичен мотив, около който вихрено се наслаждат трескавите размишления на героинята. Драматургичното осмисляне на този персонаж се откроява при паралелно съотнасяне, когато съпоставяме личното нещастие на жената с трагичната съдба на племето, смъртта в отчаяние с рухването на кралството на лонгобардите. Ерменгарда се спасява в смъртта от страшната душевна покруса, с която човек посреща края на един близък, родствен нему свят, доскоро уверен в себе си, победоносен. С крайното поражение на лонгобардите се прекъсва продължителното преклонение пред „варварските нрави“ у едно много жизнено племе, „наследило от прадедите войнствена и грабителска политика“ (12, с. 512).

По особен начин с „варварските нрави“ и с „държавната необходимост“ се свързват и двамата владетели, противопоставени в трагедията. Споменатият вече Алфио Векио разглеждал Децидерио и Карл като драматургични герои, развиващи се в два плана. У Децидерио се обособяват като ръководещи амбициите му на „безмилостен и продажен крал“, докато Карл се възприема като противоречив образ — „безкористен, пресметлив и дързък, но готов на компромис, благороден, но дребнав човек“ (19, с. 94).

В началото на „Аделки“ Децидерио е преди всичко крал, който е решен да отмъсти на Карл чрез коварно издействуване на посредничеството на папата. Покрусата от неуспеха на дъщеря му в брака ѝ с франкския владетел стои на втори план в съзнанието му. Кралят на лонгобардите е изцяло зает с идеята да провъзгласи изненадващо, като отмъщение, подкрепен от авторитета на духовния понтиф, синовете на Джерберга за крале на франките.

Когато папата отказва миропомазването, Децидерио за първи път изявява пред зрителите „варварската“ си ярост, твърдата си решимост да отстоява несправедливо завоюваните от племето му земи на папската държава. Пред децата му, Аделки и Ерменгарда, у бащата се развихря особено бурно стихията на отмъщението заради униженото му кралско достойнство (I, сцени 2 и 3). При едно така неовладяно, отблъскващо поведение на отмъстителния крал съдбовните за лонгобардската войска мигове на изненада, объркване и бягство, в които Децидерио, отчаян и изоставен, моли воините си да се върнат на полето на битката, не бъдат състрадание у зрителя (III, сцена 3). Неубедителен, недействен е и ентузиазмът на последните спасили се лонгобарди да декларират в импровизиран военен съвет верността си към стария крал (III, сцена 8). Романтикът Мандзони представя изолацията на Децидерио от поданиците му като естествено последствие от индивидуалните му човешки недостатъци. Самотата на владетеля се тълкува най-приемливо като последица от безкритичната му привързаност към варварските нрави на прадедите. За този герой войната си остава единственото средство за убеждение, за разрешаване на междучовешките и междудържавните отношения. Достойнството на владетеля у него неизменно се асоциира с военните победи — типично варварска привичка в оценката на нравствения облик на личността.

И така Децидерио приема поражението си в края на трагедията като обичаен ритуал при приключването на въоръженото стълкновение между две племена. У този човек терзанията относно съдбата на кралството изчезват отведнъж, за да избликнат единствено съжаленията му на „частен“ човек, на бащата за участието на пленения, ранен Аделки (V, сцена 5 и 7). Едва в тези свои лични тревоги Децидерио започва да се позовава на справедливата, изведнъж уреждаща с магическа сила всичко „воля на небето“. Изоставено е достойнството на краля конкретно в поведението му към победите-

ля Карл. У героя на Мандзони отведнъж заговорва усетът за справедливост на вярващия, който едва сега, в отчаянието си намесва бога нравствен съдник, за да спаси живота на сина си. Промяната, внезапното „очовчаване“ на Дезидерио няма особен художествен принос за улътняването на психологията на характера, но кореспондира пряко с хуманитарната нравствена позиция на Мандзони, от която авторът осъжда войната преди всичко като проекция на нецивилизованите варварски нрави във взаимоотношенията между хора и държави.

При появяването си в началото на второ действие на „Аделки“ Карл обосновава военния поход на франките в Италия с „волята на Всемогъщия“, с настойчивата молба на неговия наместник на земята, на „заплашения пастир“ — папата (II, сцена I). Франкският владетел е представен от автора като проводник на миролюбивата политика на папата, като носител на цивилизаторска мисия на полуострова, като непобедим воин, който отвоюва незаконно присвоените от варварите земи. Романтикът Мандзони изгражда драматургичния персонаж като последователно развит художествен антипод на Дезидерио. Карл е спокоен в правото дело човек, уверен в справедливостта на своята мисия, която при него не е проекция на някакви строго лични, себични интереси. Франкският владетел е представен като хуманитарно мислещ владетел, отговорен преди всичко за живота на преданите му хора, избягващ неразумните, импулсивни тактични ходове във войната. Той е личност с по-деликатна чувствителност, осъзнава вината си пред отпратената съпруга Ерменгарда, но разполага по-високо от частните си проблеми интересите на племето (II, сцена 4).

Преходът от колебание към решителни действия (II, сцена 5) съставлява определящата драматургична основа на този персонаж. В случая се прехожда драматично от съображения, заложили в индивидуалния морален статус на човека, към по-висшите обязанности на пръв феодал в държавата. Достойнството на победилния владетел, защитаващ справедлива хуманна кауза, е драматургически предпоставено чрез спокойствието, сдържаността и кратките, афористично звучащи преценки и диалозите му с пленения Дезидерио (V, сцени 5 и 7). Карл спокойно припомня на молещия баща „цветята, които той амият е отгледал“ — потайните му коварни кроежи като владетел рещу него, краля на франките. Карл не забравя подлостта и варварската изобретателност в интригите на Дезидерио, при които се ротивопоставят „хора от една кръв“.

Преднамерено подчертано от драматурга е различното поведение на Карл пред издъхващия Аделки. Посредством финалното ближаване на двамата Мандзони ни насочва към духовното им одство, постигнато по различни пътища. Драстичният в своя отказ от войната като средство за уреждане на междудържавни отношения Аделки прозира дълбокия смисъл на милосърдието у краля

на франките, повел една наложена му от висши морални съображения война. Последната реплика на Аделки към Карл е синтез на неговия индивидуален стремеж към по-цивилизовани нрави, към откъсване от варварските неовладени емоционални импулси — омразата, и отмъщението — на родната племенна среда: (Към Карл) „Пред смъртта си твоят неприятел се моли за теб“ (V, сцена 8). Разгледан в аспекта на взаимоотношенията си с Дезидерий и Аделки като драматургичен персонаж, Карл изпълнява художествената функция на резоньор на авторовата идея за общуване между хората и в политиката на основата на нравствено усъвършенствувани, „хуманизиращи“ правни норми.

Драматургичната функция на „предателите“, Сварто и Гунтиджи, е изведена в трагедията на Мандзони предимно със средствата на мелодрамата. Първият е охарактеризиран в анализа на Векио като „лукав и решителен в своята мания за власт“, вълпяващ в себе си „цялата гама на израждането, до което може да стигне човек, когато е оставен на самия себе си, отдал се на изживяването на живота като завършен егост“ (19, с. 94). Чрез разсъжденията на Сварто върху предателството, чрез повишената му активност да вербува съзаклятници Мандзони допълва „хоровостта на падението“, за която пише Мадзамуто, като характеризира моралната разруха сред лонгобардските благородници (14, с. 114). Драматургът изнася на сцената чрез този герой една интроспективна студия на малоценния човек, който отчаяно търси средства за личностна реализация: „... в тази моя /неизвестност ще си умра, без някой/ да узнае, че съм дръзнал да изляза от нея. . . Чета в сърцата на всички вас, но моето ви е затворено. . . О, колко /изумени ще бъдете, колко презрителни,/ ако забележете някога, че само едно желание/ ме свързва с всички вас — надеждата“ (I, сцена 7). Романтикът Мандзони мотивира ефектно, чрез болезнените психически депресии, които поражда самотата, устрема на незнайния воин Сварто към предателството. Този персонаж придобива отчетлива драматургична функция едва при съпоставката му с побеждаващия Карл, от чиято позиция изказва присъдата си над него и самия автор. Откровеното възхищение на вожда на франките пред самоотвержеността и верността на Анфридо съдържа имплицитно крайно рязко отрицателно отношение спрямо робското предателство, низостта и раболепието на „водача“ на херцозите изменници Сварто (III, сцена 7). В образната система на романтическата трагедия Сварто се сродява с един често срещан тип драматургичен герой, в който се вливат идеологическите и психологическите предпоставки, изграждащи типа на п л у т а в просветителската литература. Мандзони го заимства от френските философи просветители от XVIII в., с чието творчество той се запознава още като юноша.

За другия предател, за Гунтиджи, изборът на измяната спрямо един недостоеен с варварските си привички владетел е смелост, която

е на едно ниво по значимост според него със смелостта в битката, особено когато човек е поканен да служи на по-могъщ и по-цивилизован в политиката си крал. Определено драматургичната психология, която изгражда този персонаж, се изостря при прозрението на отстъпника относно лоялността на Карл към изменниците. Приел, че „вече не е време да се връщам назад“, героят на Мандзони е разтерзан във взаимоотношенията си с другите от собствената си нравствена стабилност. Диалогът Гунтиджи — Сварто (IV, сцена 4) може да се определи като „изпитание чрез взаимно недоверие“ за двете страни. На прехода от варварските нрави към цивилизованите изтъпени политически кроежи Мандзони напипва много точно плодотворната за драматургично претворяване зона на несигурност, на неустановеност в индивидуалната психика на двама предатели.

* * *

Двете исторически трагедии на Алесандро Мандзони „Граф Карманьола“ и „Аделки“ се цитират преди всичко като завършени образци на романтичната драматическа поезия в Италия от началото на XIX в. В двете творби авторът черпи сюжети от далечното историческо минало, за да докаже духовното величие на една въздигната с изключителните си нравствени добродетели личност, предпочитан от европейските романтици персонаж в театъра, който с достойните си дела и рицарските си подвизи се бори за преобразяване на обществените порядки и за облагородяване на варварските нрави.

Целта ни беше да докажем, че на основата на един утопичен за буржоазното общество хуманизъм драматургът Мандзони експериментира една нова театрална поетика, в която просветителският рационализъм в обосноваването на етическия избор на човека се съчетава с колоритното представяне на страстното себеотдаване на личността да отстоява своята съкровена морална истина и със социално-ангажираната позиция на драматурга романтик, покровителстващ индивидуалната свобода и съдействащ за духовното обновление на националното самосъзнание. При прилагането на тази нова, комплексна драматургично-изобразителна система в трагедиите си италианският автор изследва законите на спектакъла в тясна връзка с интелектуалните предразположения на зрителите — негови съвременници, изучава задълбочено въздействието на славното историческо минало върху изстрадалото Наполеоновите войни национално самочувствие на своите съотечественици.

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

1. *Apollonio, M.* Storia del teatro italiano. Vol. IV. Il teatro dell'eta romantica. Firenze, G. Sansoni, 1950.
2. *Belotti, G.* Il messaggio politico-sociale di Alessandro Manzoni. Zanichelli, Bologna, 1966.

3. *Bertana, E.* La tragedia, in Storia dei generi letterari italiani. Milano, 1905.
4. *De castris, A. L.* L'impegno del Manzoni. Sansoni, Firenze, 1965.
5. *De sanctis, Fr.* Saggi e scritti critici e vari. Vol. V. La poetica del Manzoni. Einaudi, Torino, 1955.
6. *Gabbuli, E.* Il Manzoni e gli ideologi francesi, Sansoni, F. 1936.
7. *Getto, G.* Tre studi sul teatro. S. Sciascia, Roma, 1976.
8. *Goffis, C.* La tragedia dall'Alfieri al Manzoni. Vol. I — II. Tilgher, Genova, 1972.
9. *Gorra, M.* Manzoni, in Storia della Critica. Vol. 20. Ed. Palumbo, 1959.
10. *Caretti, L.* Dante, Manzoni e altri studi. Milano, Riccardo Ricciardi ed. 1964.
11. *La letteratura italiana.* Storia e testi. Vol. VI, tomo 2 L'Arcadia e l'età delle riforme. Ed. Laterza, Roma.
12. *La letteratura italiana,* Storia e Testi. Vol. VII, tomo I Il primo ottocento. Ed. Laterza, Roma, 1977.
13. *Massano, R.* Romanticismo italiano e cultura europea. Ed. Giappichelli, Torino, 1970.
14. *Mazzamuto, P.* Poetica e stile in Alessandro Manzoni. Le Monier, Firenze, 1957.
15. *Picone, M.* Il mito della Francia in Manzoni. Bulzoni, R., 1974.
16. *Puppo, M.* Il Romanticismo. Ed. Studium, Roma, 1968.
17. *Puppo M.* Osservazioni sull'estetica di Manzoni, in Momenti e problemi di storia dell'estetica. Ed. C. Marzorati, 1961.
8. *Vecchio, A.* Il romanticismo italiano. Gremese ed. Roma, 1975.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАГЕДИИ АЛЕСАНДРО
МАНДЗОНИ. ПОЭТИКА

Гено Генов

Резюме

Публикация представляет собой вторую часть полного исследования драматургического творчества итальянского писателя Алесандро Мандзони. После детального анализа трагедии „Граф Карманьелла“ (т. XX „Трудов ВТУ“) здесь рассматриваются теоретические взгляды Мандзони на драму и театр, высказанные в его „Письме господину Шове“, исследуются поэтические особенности исторической трагедии „Аделки“.

Впервые у нас представлен научный комментарий драматургических принципов, являющихся ведущими для известного итальянского романтика в оценке и создании театральных произведений, написанных для широкой публики, для зрителя из народа. Автор впервые в нашей театроведческой литературе детально исследует поэтику трагедии „Аделки“ — драматическое действие, характеры, коллизии, время и пространство.

Работа над пьесами и знакомство с взглядами итальянских литературоведов по данной проблеме убедительно доказывают самобытность сочетания поэтических принципов классицизма, просветительского реализма и романтизма в театрально-изобразительной манере Мандзони в этой исторической трагедии.

LA POETIQUE DRAMATURGIQUE DES TRAGEDIES
HISTORIQUES D'ALESSANDRO MANZONI

Gueno Guenov

R é s u m é

Cette étude constitue la deuxième partie d'une recherche complète sur la dramaturgie d'Alessandro Manzoni, auteur italien célèbre au début du XIX^e siècle. Après l'analyse détaillée de la tragédie „Il Conte di Carmagnola“, parue dans les „Travaux de l'Université de Veliko Tirnovo“ (XX volume), ici on dépouille les conceptions théoriques de Manzoni sur le drame et le théâtre exposées dans sa „Lettre à M. Chauvet“. On examine aussi ses acquisitions dans la poétique dramaturgique comme auteur d'„Adelchi“.

Pour la première fois en Bulgarie on étudie en profondeur les principes d'appréciation et de création dont se sert le romantique italien pour satisfaire les goûts d'un public populaire. L'auteur de cette étude examine pour la première fois dans la critique littéraire bulgare sur le théâtre européen les éléments constructifs de la poétique d'„Adelchi“ — action, caractères, collisions, temps et espace.

Le but principal de l'analyse proposée est de prouver la coexistence originale de procédés artistiques hérités du classicisme et du réalisme de XVIII^e siècle dans l'expression théâtrale de Manzoni, auteur romantique, utilisée dans sa deuxième tragédie historique.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXI, кн. 1

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Tome XXI, livre 1

Faculté philologique

Année 1985—1986

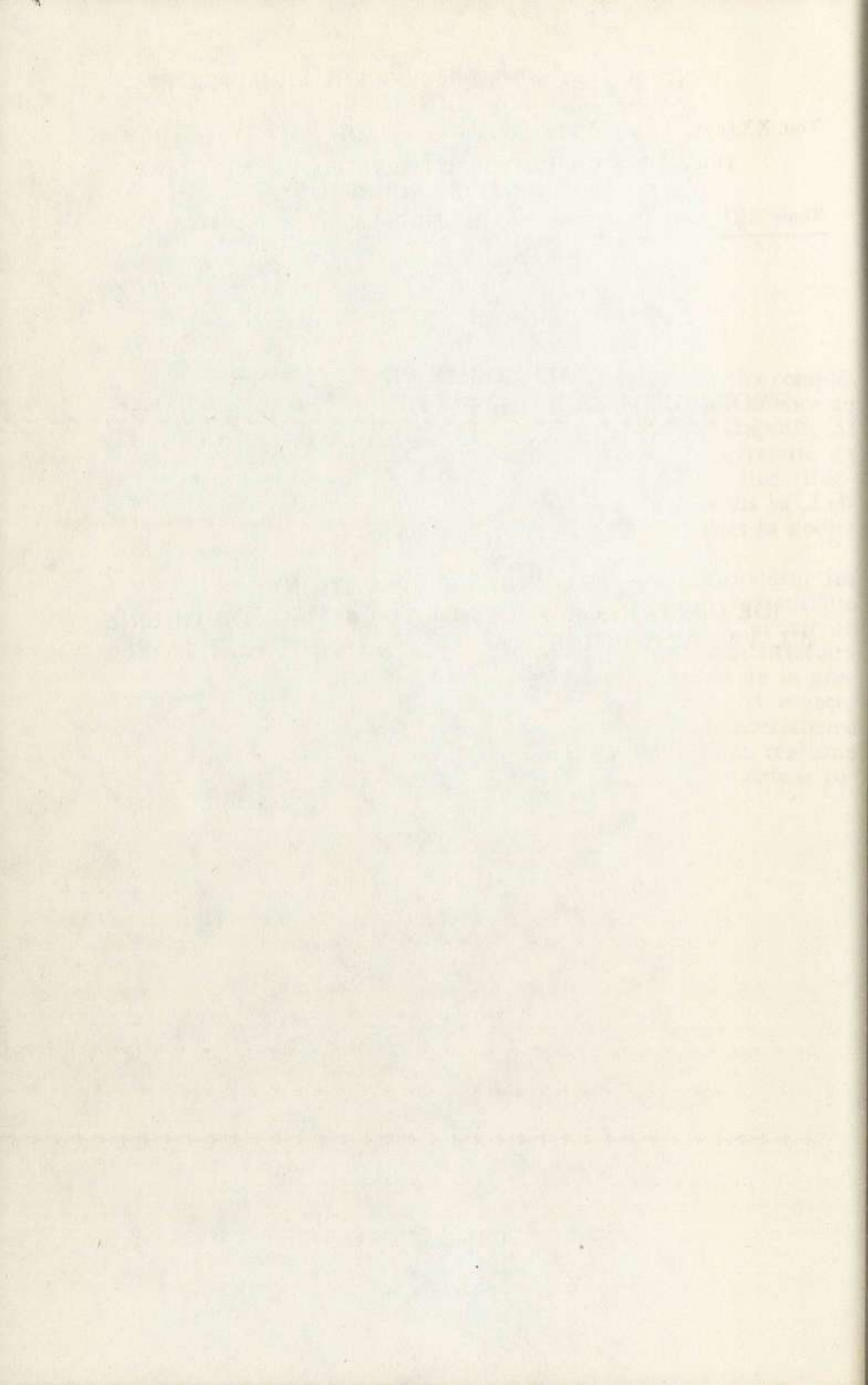
Страхил Попов

ТРАГЕДИЯ И ВЪЗМОГВАНЕ
(МОТИВИ ОТ „ВОЕННАТА“ ЛИРИКА НА ИВ. ВАЗОВ,
К. ХРИСТОВ, Т. ТРАЯНОВ, ХР. ЯСЕНОВ)

Strahil Popov

TRAGEDIE ET ELEVATION
(DE CERTAINS ASPECTS DE „LA POESIE DE GUERRE“
d'I. VAZOV, C. CHRISTOV, TH. TRAÏANOV, CHR. IASSENOV)

София, 1986



И тихо аз настъпвам
в безрадостни долини,
зелени от сълзите
на моя род проклет.

Т. Траянов

Вий меча взехте ни, но не крилата
на вярата в бъднини по-ясни.

Ив. Вазов

Без мене ти си пак велика,
ала без теб — какво съм аз?

Л. Стоянов

Епопея на съдбовни мигове — такава е съдбата на българския народ в най-превратните периоди от нашата история. За да може да наложи той своето присъствие в света. Но за България като че ли това е съдбовна предопределеност — предимно през колосални кръвави битки (войни или революции) придобива своето историческо съзнание, една красноречива памет на безброй поколения, чнето задълбочено познаване осъществява българското народностно самосъзнание. Затова и войните заемат достойно своето място в целокупния живот на нацията, те са своеобразни върхови продължения и реализации на хилядолетния блян за обединение; продължение на една духовна жизненост, която манифестира всички материални и духовни сили на столетията. Ето защо темата за войните и тяхното интерпретиране в литературата далеч не се изчерпва само с военните сражения и победи. . . , но и с тежките погроми. Прави впечатление, че най-голяма висота на художествените обобщения завоюват онези творби на нашия писател, в които авторите обобщенията регистрират глобалната физиономия на войната, когато възторгът и опиянението от победните сражения преливат в мъките и страданията на твореца пред тежките изпитания и превратности. Най-големите поетически постижения на Ив. Вазов, К. Христов, Т. Траянов са не в областта на еднолинейно осъществените емоции, а в комплексното интерпретиране на многообразните поетически ситуации. И особено на народната трагедия. А тя е реален факт, който за по-малко от едно десетилетие постига народа български два пъти (след Междусъюзническата и Първата световна война). В тази трагедия се оглежда цялата съдба на родината и нацията. Като във фокус тук са събрани всички народни добродетели, които засияват с особената светлина на преживения опит страдание. Най-убедителен е българският писател, когато призрачният ужас на безпримерния трагизъм става реален за цялата страна. Не защото е преди всичко тво-

рец на сълзите и страданията, не и защото българският народ налага своето достойнство пред света предимно чрез драмата на своето съществуване. Обяснението на този факт се крие в действително колосалните измерения на всенародния потрес след двете национални катастрофи. Никое честно сърце не остава незасегнато от страшния колективен стрес, когато злокобният траурен крен обвива страдащата родна земя, превърната в „гробница на велик покойник“. Войните за обединение на българското племе са отшумели, но остава трагичният резонанс в народната душа, който е много по-обхванат, отколкото ликуващата радост от някогашните победи. Защото черните последиствия са налице и тегнат осезаемо върху всички. В това усилено време българският писател е повече от всякога съпричастен с жестоката неумолима съдба на своето племе. Интензивните вибрации на сърцето осъществяват онези мощни гласъци на поетическата стихия, които оставят трайни следи в българската литература (Ив. Вазов — „Не ще загине“; К. Христов — „Чеда на Балкана“ и стихотворенията, в които главен мотив е трагедията на народа и родината; Т. Траянов — „Български балади“ — извисени в сакрални заклинания на поета, които оформят окончателно неговата „религия“ на меснианизма; Хр. Ясенев — „Рицарски замък“ — „Приказно царство“).

Поетическото слово на българския художник достига върховното внушение на своята мощ през върховните изпитания на трагичната народна участ. И тук лириката на народния поет е непосредствен отклик на българския дух. Преминал през мрачното запустение на родната земя (1913), възпял вихрения поход на българския народ към светлината, последните акорди на неговата „военна“ лирика ще застинат в оптимистично-трагичните тонове на едно велико възможване. С мистичната прозорливост на пророка Вазов усеща настъпващата трагедия още към края на победоносната Балканска война. Затова радостните вибрации на поетовото сърце се заменят с една горчивина — предчувствие за нещо злоещо. Още веднъж „резоните“ на историческия миг ще проявят своя каприз и ще предизвикат нова несправедливост. Като че ли са малко потоците българска кръв, пролени по бойните полета, като че ли са недостатъчни страданията на тази злочеста земя, за да удовлетворят най-сетне капризите на историята.

Настъпва един своеобразен преход на поетовите инвенции към нови нюанси на лирическото слово. Човешкият му гняв се трансформира отново в горчива мъка пред пустеещите долини в Македония. Все още пролетта — символ на младостта на света, не е обхванала българския дух там въпреки реално настъпилата „разкошна пролет“. Наистина надеждата за предстоящия български Великден не е угаснала още, но елегичното чувство внушава със своя подтекст злокобния преход към нови кървави събития, които няма да закъснеят („Мъртвите долини в Македония“ — април 1913 г.). Безпогрешното предчувствие на Вазов скоро ще

стане най-сурова реалност. В неговото смущение нахлуват с непоколебима мощ горчивите спомени за двете победоносни, но кръвопролитни войни (Сръбско-българската и Балканската). Затова „Песни за Македония“ е художествен синтез на поетовите настроения, които намираме в „Сливница“, „Македонски сонети“, „Под гръма на победите“. Нова историческа ситуация, която предизвиква нови поетически нюанси, без да промени съкровено в лиричния изказ. Страшните рани, покрили тялото на България като следствие на две войни, съвсем не смущават подготовката на нови вратоломни авантюри от страна на нейните съюзници. Ето кое кара умъдрения от години поет да чертае своите смели аналогии, които покриват истината за съдбата на неговия народ. Стихотворението „След Сливница“ (април 1913 г.) продължава елегичната му изповед от „Мъртвите долини в Македония“ („Под гръма на победите“) — въпреки че е включено в „Песни за Македония“, то е писано в едно и също време с второто. Но тук се намесва и една друга аналогия, която реминисценцията налага — долита тридесетгодишният спомен от една друга война, запалена почти по същия повод. Не е случайно призоваването на крал Милан, чийто дух отново витае в сръбските земи като зловещ символ на диви страсти и „зли омрази“. Ето как поетовата болка, подсилена от спомена, нараства неколкократно под влияние на свещения гняв на родолюбеща пацифист и хуманист.

Пак старата вражда неугасима!
 Пак вихърът на яростта завей!
 О, господи, такъв ли край ще има
 Балканската велика епопея?

Една дълбока покруса е обладала душата на поета. Позоваването на близкото минало (Балканската война), което хронологически във времето е почти настояще, още повече подсилва неговата външна драма. Едно горчива душевна ситуация, която има много бщи допирни точки с осъзнатата гордост от постигнатите победи против дивите варварски орди. А отгук до откритата поетова изява на гордия български дух, който непобедимо шестува из родните жни предели, има само една крачка. Сега обаче (1913) поетът само дълбоко страда от новата балканска авантюра, изправила България сама да се бори за своите права.

Затуй ли тия жертви, боже мой,
 се дадоха, та днес да чуйм ония,
 зарад които мря народ-герой,
 запъшкали под нова тирания?
 („Затуй ли бе това?“)

Ридае душата на поета в своя свещен гняв против новото **вело**метство.

Да видим българинът да не смей
в най-български край българин да бъде,
и името, с което се гордей,
кат срам и престъпление да се съди!
Българийо, затуй ли ти давà
тез хекатомби от юнашки сили,
затуй ли ти геройски проливà
най-пламенната кръв из своите жили?
Затуй ли бе, затуй ли бе това?

Писано пак през април 1913 г., стихотворението „Затуй ли бе това?“ е едно от последните издихания на състрадателната Вазова душа, жив отклик на гордостта от победните титанични битки на българския войник през Балканската война и трагична покруса пред катастрофалното падение на България. Нищо чудно, ако дълбоката поетова горест избухва с цялата си стихийна мощ в стихотворението „Ни педя земя!“ (май 1913 г.). Тук е събрана цялата поетова болка, една драматична миниатюра, синтез на неговите трагични преживявания от времето на „Македонски сонети“, „Сливница“, „Под гърма на победите“. Отново дочуваме съкровени поетически мотиви изповеди, прелетели от двата сонета „Там!“ и „Не даваме я!“ Преплетен е тук дословно и Вазовият лайтмотив рефрен от стихотворението „Резоните на историята на правото“ (1885). По силата на коя „справедливост“ „сияйните триумфи“ на победните български знамена през Балканската война трябва да бъдат заменени с траурни венци, с нови черни знамена? Кой фатум зловещ възкреси наново „Милановия меч“, позорно изоставен на Сливница от неговия притежател? — с горчива болка стене поетовото сърце. Финалът на същото стихотворение пак ни връща към нарушената хармония на славянското единство, което напомня до болка познатия най-силен мотив на стихосбирката „Сливница“.

О, пак ли сеч? О, пак ли по полята
славянски братски кърви ще текат?
Историйо, не давай си листата,
не вписвай в тях на тия дни срамът!

Защо е необходимо отново един многострадален народ да бъде разпънат на кръст? Защо наново гороломната ярост и свещеният гняй на един народ освободител трябва да покъсват своето право на съществуване с най-неубедителните доводи, сеещи смърт? Коя е причината за новото колосално напрежение на българската уязвена стихия, на този вулкан, чиято огнена лава клокочи „от Охрид до Чаталджа, от Дунав до Егея“ („Тържествен час“ — 26 април 1913 г.)

По същото време един по-млад Вазов събрат по перо, символизиращът Теодор Траянов, изоставя тлеещите руини на рицарския замък и запява със стонове на своя народ мъченик. Макар че личната м

съдба се различава съществено от Вазовата категорична ориентация. Защото ако за Вазов националният български дух като колективен феномен непрекъснато пулсира в кръвта на човека творец, за Траянов този дух хвърля мост към „универсалните ценности и чрез него успяваме да се слеем с вечността“¹. Вазов е българин с цялото си същество, за него традицията в царството на националния дух е иманентно народностно качество и същевременно светиня, на която никога не изменя. За Траянов тази ценност е „кръв“, която иде от тъмите на „архитипа“, една страхотна мистична сила, предопределена на българския народ да твори велики дела, за да достигне върховете на своето себеосъществяване². Но и у двамата поети крайният резултат е един — приобщаването към колективната участ на народа и родината. В този смисъл може да открием в поезията на Траянов реализираната от художественото слово българска национална душевност. Най-силната ѝ проява намираме в неговите „Български балади“ — тази сага на коравия български дух, оцелял през вековете и показал недвусмислено своята жилава енергия в мигове на върховни превратности. И не е ли поетическото слово на Траянов един трагически вик за опомняне, за духовно обединяване на един многострадален народ³? Ако истинските координати на този поетов бунт не са били дешифрирани още навремето поради съществуващия мит за правоверния символист Траянов, ние днес не можем да не видим през оригиналната символика на поетическия му изказ истинската физиономия на най-изконните наши духовни качества. А чрез тях и българската национална съдба и оформен характер. Още навремето Л. Стоянов, комуто Траянов посвещава своите „Български балади“, „открива“ историческата съдба на нашия народ, на тези „разкапани пълчища, които винаги се връщат с поражение, след като са побеждавали и носят някаква непонятна двойствена душа на ангел и на лъв“⁴. И той като Траянов вижда мисията на българския народ във всеобщата съдба на човечеството. От какво естество е тя? Това е една „подсъзнателна и несъкрушима воля към духовна просвета. . .“. Когато осъзнае тази своя ценност, „тогава той придобива онова богатство, което ражда културните ценности и дава на народите пе-

¹ Вж. *Стоян Илиев*. Теодор Траянов — грядущ и непознат. С., 1983, с. 209.

² По повод „Български балади“ Л. Стоянов, обявявайки поезията на Траянов за „пророческо ясновидство“, пише: „Истинската поезия е пророческо ясновидство, тя ни открива тайнствената връзка между миналото и бъдещето, между нас и нашите праотци, неизменното и общото страдание на всички поколения. И това велико страдание на един погребан народ е златна рудница, от която новите поети ще черпят високи и безценни вдъхновения.“ (Цит. по *Стоян Илиев*. Пос. кн., с. 181.)

³ Вж. *Моис Бенароя*. Т. Траянов и неговият мир. С., 1926.

⁴ Цит. по *Ст. Илиев*. Пос. кн., с. 180.

чата на първородното, онова богатство, което ръжда не разяжда, което е по-безсмъртно от суетата на царете и по-несъкрушимо от силата на меча. Това е българският национален дух, който прониква поезията на Траянов⁵. Кolkото и да е силно интелектуалното начало в останалите му стихове (поетът е живял дълги години в чужбина, влязъл е в тесен контакт с художествената, философско-психологическата култура на Европа), в „Български балади“ творческото му кредо изменя до голяма степен своя облик — интуитивните му инвенции се възпламеняват повече от емоционалните преживявания, отколкото да следват формулирани по интелектуален път цели и задачи. И точно в творческия акт поетът намира онази ведрина на реализираната хармония между себе си и съдбовните изригвания на своето племе. Неумолимите факти говорят сами, без коментар. Красноречивото почти 10-годишно мълчание на Траянов (времето между „Химни и балади“ и „Български балади“) крие в себе си част от обяснението. Не играе ли този период най-важната роля в неговата индивидуална равностетка, която подлага на жестока критика дълбоката алиенация между него и народа, от една страна, осъществява и първата и главната крачка към онова обаяние, което поетът чувства от приобщаването си към върховните идеали на своето племе. „Затова Траянов, както и останалите корифеи на символизма, иска да преодолее различията между „субективното“ и „универсалното“ и да се приближи до „националния мит“⁶.

Същият период регистрира и във Вазовата душа катаклизмите на преориентацията. Покрусата на поета от Междусъюзническата война е толкова силна, че секват сълзите, изчезва вдъхновението. Злокобната 1913 година ражда не повече от половин дузина стихотворения. А темите мотиви в тези творби фиксират само един комплексен фрагмент (най-красноречивия в цялото Вазово творчество) — трагедията на неговия народ. И за двамата поети времето след 1-та национална катастрофа се оказва един страшен вакуум, едно затишие, което скоро ще роди бурята. И у Траянов тези краткотрайни мигове ще реализират драмата и трагедията, които ще уплътняват поетическия изказ във всички произведения на неговите „Български балади“. Но у него съдбоносните мигове на народа са изведени в космически, философски план. Каква сила трябва да притежава един човек и творец, за да осъществи тежкия преход от личностното към народностното, да превъзмогне хаоса на душевните си лабиринти, изпълнени с неясните фигури на миналото, да се задълбочи в изконно българското и тук да търси изкристализирането на своя идеал. У Траянов преломът на личността лирически характер се осъществява в действително необикновена по своите размери екстремна ситуация — това са миговете на титанични жертвоприношения в името на

⁵ Цит. по Ст. Илиев. Пос. кн., 180—181.

⁶ Пак там, с. 212.

националното обединение, но в същото време — и на трагични последици, които настъпват след страшните национални катастрофи на България. Не е ли пророческият глас на поета едно драматично предупреждение, изречено още в 1910 г.:

И тихо аз пристъпям
в безрадостни долини,
зелени от сълзите
на моя род проклет.

Това е вече началото на новите творчески прозрения в поезията му. Преживял колосалния колективен стрес на своя народ, поетът намира единствено правилния път към сливането си с неговите върховни идеали, намира го този път през онази клетва за вяност към паметта на скъпите мъртъвци, дали своя живот в името на великото единство между народ и родина. И за Траянов, както и за Вазов, образът на родината не е фиктивна величина, а нещо съвсем реално, което обединява в един фокус силите на народа, предопределен за велики дела. Но ако у Вазов преобладава патосът на ликуващата и страдаща душа, поезията на Траянов звучи предимно като трагична мелодия, като сакрално заклинание към земята родна, която по някаква върховна предопределеност трябва да изкупва „вината“ си, че съществува. Оттук и онази Траянова любов към България, любов, която приема очертанията на религия, на сакраментален феномен, пронизал душевността на поета. Затова с такава дълбока горест проплаква той своите песни за трагичната участ на българския народ.

О, нощ на черна гибел,
душа на преизподня,
превърщаш в гроб земята
на звездочел народ.

В тези стихове звучи горестта на големия хуманист, състрадателната негова душа. И неслучайно през неговите поетически видения изплува отчаяният вопъл на майката, която е видяла телепатично последния стон на своето чедо.

Вън вопъл замира,
и писък страдален
очи там тъмнеят
и ето го — той. . .

Същата тази българска майка, която насън вижда падащи звезди, с пророческа сигурност долавя трагедията на майката родина. Сам поетът пише: „Майката на всеки страждущ воин е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на

умиращия си син, но и над пълната разруха на родния край⁷. Като никой български поет Теодор Траянов проплаква великата трагедия на българското племе. Като никой друг това „голямо дете“ (по спомени на съвременници) открива в душата си най-състрадаелните нотки, които нашепват своите среднощни символни видения, визиращи жестоката съдба на неговия многострадален род. Затова молитвата на горестната майчина душа е отправена към немия небесен свод, към „светейшата Дева“, майка на разпнатия бог. Алюзията тук е повече от ясна — не може да няма взаимно съчувствие, когато тези две страдащи майки са изпитали кръстните мъки на своите рожби. Оттук и голямото обобщение. Падащите звезди, този зловещ знак символ на небесата, предвещават не само личната, но и народната драма гибел. По такъв начин поетът пресъздава обобщения образ на майката, жалостната майка — независимо „на брат“ или „на враг“ („Майка“) — през всички епохи.

Без да митологизира поетическия си изказ, народният поет ще достигне до аналогични прозрения. Крилатите подвизи на българското оръжие минават през морета от кръв и предизвикват страшни страдания. Защото майките на героите преживяват най-голямата трагедия. . . със своите сърца. И съвсем закономерно страшните изпитания на народа извикват в поезията на Вазов нежно-страдалческият лик на българската майка, която е преживяла незнайния гроб на своето чедо. Останала е единствената утеха: горчивите ѝ сълзи, призовани от сърцето, за да омекотят тежката ѝ скръб. И поетът стене с нейните свети вопли:

О, майко българска, жена велика,
не ще забравя твоите думи силни!
На твоето сърце пак ще кръв да блика,
и пак ще лееш сълзи ти обилни.
(„Майката на героя“ — „Под гръма на победите“)

Това е оизи стоицизъм на Вазовия лирически характер, ко йто намира в своето сърце както мъките на тежките изпитания, так а и героическата твърдост на дълга към народа. И съвсем не е случай но, че и у Вазов индивидуалният образ на майката прелива в обобщението „родина“. С най-голяма поетическа мощ се налага този образ в стихосбирката „Не ще загине“. Това е финалът на „военната“ Вазова лирика, неговата лебедова песен. Защото по своите художествени постижения цялата стихосбирка съперничи на „Сливница“. Настъпил е страшният край. И сега народният поет е повече отвсякога със своето племе. Той е възпявал неговите благородни подвизи във времената на подема, поэма своя тежък кръст в дните на погрома. Като Йеремиев плач звучат неговите стихове от цикъла „Между погрома и мира“. Сломан е прегът, вътрешната му драма достига

⁷ Т. Траянов. Български балади. С., 1921, с. 46.

острите викове на трагедията, когато призовава смъртта — единствената утешителка в тежкото душевно състояние. Дори не е далеч от решението да отрече по-раншната си лирика за войните. Тези песни за славата на героите днес наистина му звучат като „смях при гроба“. И действително бранните му стихове секват, този път завинаги. Поетът се настройва вече към почти анонимна реализация в лирическото си слово. На преден план изпъква целокупната трагедия на Майката свята — родината. И съвсем закономерно този образ засиява с цялата си мощ през печалните акорди на лирическия изказ. Емоционалните изригвания на победоносните победи са приглушени, секнал е зовът на медните тръби и бойните напеви. Остава тя да живее — най-чистата, най-святата — Родината.

И К. Христов дочува през героичните победоносни полети на родното воинство тихото неутешимо ридание на българката майка, на майката родина. Кървавата радост на победата съвсем непринудено се слива със стенанията на целия народ.

И — победата тяхна е. Виждат и вярват.
 Как честити са! Шеметни, никой не знай
 колко майки куршумите вражи умерват
 там, на другия чак на България край!
 („Пристъп“)

К. Христов вижда колосалните драми и трагедии на българското племе като съставна част на общославянската орисия. Ще в зората на новия век с препълнено от мъка сърце поетът възкликва:

Южни буйни, българи и сърби,
 не сте ли вне кръв една? Що тез
 вражди вековни? . . .

След Междусъюзническата и особено по време на I световна война той е адепт на опасната авантюра на Фердинанд и двореца, които осъществяват съюза с Германия. В тези усилни времена той е авторът на „откритото писмо до Леонид Андреев (в. „Дневник. 13. XII. 1914 г.), пълно с хули срещу Русия и руската култура. . .“⁸. Нещо повече — под маската на „тилов герой“ той зове българските воини към изстъпления, проповядва омраза против нашите съседи. Но по същото време душевността на големия лирик, чутостта на сърцето изпяват дълбоко човешки химни, които визират страданията на неговия род, възплетени в скъпата кръв, лееща се по бойните полета. Кому е нужна жертвената славянска кръв, освен на техния общ враг, чието вековно пстисничество е превърнало братското семейство в многострадален „Израилев род“. Но стократно по-голяма е мъката на поета пред върховните изпитания на бъл-

⁸ Кръстю Куюмджиев. Кирил Христов. С., 1967, с. 183.

гарина във войните. Като безкрайно стенание от дълбините на покрусената душа реди своите слова лирикът в стихотворението „На младите български инвалиди“.

Погиналите не окайвам ази: на мъртви
дължи блага безброй животът! Слава тям!
Но ние дадохме и други скъпи жертви,
додето изградим на мощ неизблен храм.

Това са живите паметници на славата народна, но и на народната скръб. Те са приключили своите вихрени атаки в неумолимата борба с всемогъщата смърт. Животът е победил, но прекършените криле на тези млади герои не са ли най-силното обвинение срещу стихията на войната. Каква утеха ги очаква в бъдеще — с горчива болка се пита поетът.

Трагедията на грохотното жестоко време е художествено достояние и на Христо-Ясеновия стих. Нанстина стихосбирката „Рицарски замък“ представлява анахронизъм за 1921 г., времето на нейното появяване⁹. Но скрижалите на символизма тук трудно удържат напора на буйната кръв у човека, българина, поета. През лирическите внушения на цикъла „Приказно царство“ наред с тайнствената атмосфера на легендите, дошли от миналата героична слава, дочуваме и нотките на драматичното авторово съвремие. Явно самоизолацията на гордата индивидуалност тук рухва под ударите на жестокия живот¹⁰. Елегичното чувство на стихотворенията от цикъла е подвластно на великата скръб, напоила земята родна. Но липсва чувството на пълна безнадеждност като основна поанта на изказа. Чувствува се едно красноречиво раздвоение на авторовата личност, което прозира през „ритмичната структура и музикалната оформеност“¹¹ на стиховете. Без съмнение цикълът „Приказно царство“ по своя идеен облик и поетическа тоналност се отличава от останалите стихотворения в „Рицарски замък“. „Именно войните в това отношение играят важна роля за променяне на творческия подход, а в известна степен и на творческия метод. . . Набелязва се началото на един процес, който по-късно ще се развие пълно и ще доведе до коренни качествени изменения в светогледа, метода и художествената изобразителна система на поета“¹². Затова Ясенов вижда преди всичко трагедията на своя народ, която прозира през меланхолично-драматичните сияния на златолистата есен, покрила родната земя с безброй горести и мъки.

⁹ Вж. Хр. Ясенов. Съчинения. С., 1965, с. 5.

¹⁰ Вж. Иван Попиванов. Христо Ясенов. С., 1963, с. 113.

¹¹ Пак там, с. 115.

¹² Пак там, с. 121.

През мъглата дребен дъжд ромони
и навява сънни самоти. . .
Аз съм морен, морен от погрома! —
Бедна майко, чуваш ли ме ти?

Макар че художникът се чувства едва ли не прокълнат свише, както прокълнатите поети от световната литература, мъката му тук е реална, целият фрагмент излъчва действителна човешка топлина. Без позата на гордата личност поетът вижда нерадостната си участ. . . предчувствува може би неумолимия студ на ледената зима (края на живота си), която ще настъпи след тежките мъгли на есента (есен и за живота му). Не напомнят ли символните видения на есенния дъжд горестните сълзи на майката родина?

Вихър свири в сънните тополи
и пилее сухите листа;
стенат плахо клонищата голи,
плаче плаха чайка над света
и — прибулил безни и юдѳли —
бог развява сънни самоти. . .
Някой в мене пее и се моли. . .
Бедна майко, чуваш ли го ти?

(„Рицарски замък“ — „Приказно царство“ — 2)

Съвсем понятното отчаяние на поета няма нищо общо с неприютността на символистическия лирически характер. Защото тук се налага не непонятната скръб на отречения, а действителната психодрама на поета и човека. При това публицистичността и декларативността не само не са в активна позиция, но напълно липсват. Защото Ясенев е предимно поет на дълбокия контекст (и подтекст). Това е психологическа лирика на нюанса, възпламенена от горещото огнище на драматичните вътрешни преживявания. Тези интензивни движения на вътрешния му мир извираат съвсем естествено от прекършените смели устреми на поета и народа, от тъмните сенки, покрили с мрачното си було хоризонтите на родината. Но за да настъпи истинска душевна драма е необходимо и нещо друго — интроспективен диалог-монолог със стойностите на собствената душа и имагинерните повели на печалното настояще. И този шепот насаме се налага с ледена невъзвратимост като една императивна дилема на времето, което потиска авторовата личност, след като е настъпил „страшният край“ на родината.

Студената вечер говори —
и плаче — и страшно ридай. . .
Да склопим измъчени взори —
настанал е страшния край!

Проницателният поглед върху поетическите реалности в „Приказно царство“ ще открие страшния гърч на авторовата душа, която, визирайки мъчителната безпощадна равносметка в тъмнината, обхванала родните поля, през безсънните стонове на самотата изпява своите мелодии, неподобяващи последния издих на поетическата стихия.

Погасна несетно лъчата
над моя тъй траурен дом,
тежи ми в сърцето печата
на някакъв страшен разгром.
Аз искам спокойно да гина
сред тия безкрайни беди —
притискай ме, майко-родина,
до твоите земни гърди!

(„Приказно царство“ — 3)

Тънката интуиция на поета в „Приказно царство“ му е подсказала да потърси онова състояние на душата, което настъпва след тежкия двубой на живота със смъртта — състояние на тиха печал, скръб безнадеждна, завоалирана и нежна външно, но бучаща вътрешно от една драма, която със своята безнадеждност кореспондира с трагедията на родината. По такъв начин Ясенов създава един поетичен свят, в който серафичните блянове съжителствуват с безнадеждни реалности, сантименталната болка се „утешава“ с емоционални походи към бурни преживявания („Приказно царство“ — 5), болезнената експанзивност се трансформира в безутешната печал на прошепнатата песен („Приказно царство“ — 2, 3).

С най-голяма сила обаче изпъкват трагическите лирически структури в поезията на Траянов. Една от най-внушителните негови балади в това отношение е „Смърт в равнините“. Посветено на Панайот Киселков, загинал „в боевете при Карагач през 1912 г.“, стихотворението се превръща в един страшен стон не само по погиналия приятел, но и ридание по Човека. Трагичният рефрен — „Ах, кой ще ме зарови!“ — подсилва многократно страданието на война, който умира самотен, далеч от свещената пръст на родния кът. Ботевски нотки звучат тук с голяма сила. Траянов е съумял да излезе извън гравитационния кръг на баладата „Хаджи Димитър“, претворил е с перото на голям художник страшния вакуум на самотата, подсилена от безучастието на природните стихии.

Не чувам горско шумоление,
ни приласкаваща вълна,
русалките не бдят над мене,
над мен не плачат нощни сови,
ни тъжно бялата луна: —
Ах, кой ще ме зарови!

дума за едни от най-драматичните сражения през I световна война. След като главните сили на Съглашенското командване спират настъплението на Първа българска армия, организират контранастъпление, завзет е връх Каймакчалан, настъпват със своята трагична съдбовност огнено-крвопролитните битки при завоя на Черна. Вазовият отклик на страшното по своята колосалност събитие е мълниеносно — стихотворението „Завоят на Черна“. То звучи като една тържествена траурна мелодия, като химн за титаничните народни жертвоприношения. Сияйните лаври на Сливница тук наистина са почернени от червената кръв, пролята край черните води на злоещата река Черна (кало че ли и името звучи символично).

Завоят на Черна! Възторг безконечен
на вяра и младост, на духове смели.
България, гордей се! Уви венец вечен
на твоите герои при Черна умрели!

Такава е душевната нагласа на Вазов — горд с победите на български дух, художникът постига своя връх, когато ликува през страдалческите сълзи на своя народ. И това е колкото откритие на неговата индивидуална душевност, толкова и пряко отражение от народната психика. В многобройни писма, получени от бойните полета, поетът намира точно онези душевни състояния, които са в съзвучие със сърдечните му трепети.

Но докато народният поет увива вечен венец посредством своята светиня България на героите и слави техните дела, у Траянов владее тъмната орис в пределите на родината, черната безнадеждност размахва своите ледени крила. Можем да си представим трагедията в душата на българина поет Траянов, без обаче да сме в състояние да я преживеем със същата интензивност. За щастие ние, съвременниците, сме отдалечени във времето повече от половин век от онези страшни и усилни години на войната. Когато траурът витае в пределите на малка България, останала като разкъсан, осакатен труп, следствие от противонародната политика на черния монарх и буржоазните правителства, Траянов е изцяло потопен в трагичната атмосфера на времето. Затова неговите „български“ балади излъчват едновременно една колосална любов към родината и лично страдание за страшния народен погром. През тайнствените сенки на среднощните видения поетът представя великата бран на българския род, отправен към своето себеосъществяване.

Втурват се пълчища бързи,
блясва броня, щит и меч —
гръм земя с небето свързва,
мълнията, огнен бързей,
освети неравна сеч.

Но всичко е напразно:

Секва звън! Назад се вдава
 бронзов строй пред строен враг,
 строг и тъмен проечава
 рев на лъв — за бранна слава!
 Рев на лъв из роден стяг!
 Бог отсъди! Повалени
 рухvat бронзови стени,
 облак чер разкъсан стене,
 бягат войни, устремени
 къмто родни планини . . .

(„Среднощно видение“)

Не родното войнство губи битките. Конкретната истина не интересува поета. Възприел тайнствените видения като лирически изказ, в „Среднощно видение“ Траянов дава своето обяснение за поражението — върховният небесен повелител (както боговете в древногръцкия епос) отсъжда черната гибел като най-тежка несправедливост за родната земя. Несправедливост. . . защото жертвата тук е България, която е достигнала мъките на своето кръстно страдание. И не смирената молитва на поета към всемогъщия бог се налага в „Среднощно видение“, а силната му мъка, предизвикана от народните страдания.

Силни боже, не оставяй
 бранна чест под вражи крак!
 Строг, предсмъртен проечава
 рев на лъв! — О, бранна слава!
 Гине, гине роден стяг!

Нахлува с тежки невъзвратими стъпки колективният ужас, мрачното запустение на всенародната гибел („Гибел“). И тук тайнствената символика уплътнява реалните видения на поета. Но трагичната тоналност се подсилва многократно от благородния гняв на художника, който не се поколебава да призове на решителен двубой дори и самата неумолима съдба. Напразно злощастната родина е очаквала справедливост от „престола милосърд“.

А бди над тебе злото
 с проклетие жестоко —
 вековна орисия,
 око на гняв и смърт.

Като някаква библейска предопределеност е отредено векове наред пожари да опустошават родната страна. Раздвиженият пейзаж се превръща от външен декор във вътрешен, става зловец символ на

трагедията. Като че ли целият небесен мир е наблюдател и активен участник едновременно на гибелта.

Вековен поглед пламва,
гори, увълчен дебне,
и сенките заклина
на дяволската стръв,
лети луна в уплаха
над пропасти враждебни,
разсечена потъва
в море от тъмна кръв.

Черната безнадеждност безмилостно взема своите скъпи жертви. Нищо не може да спре неизбежното. Пълната апатия на черния песимизъм поглъща всичко в своите тъмни бездни. Най-после злият дух успява с неравна борба да срине „престола милосърд“. Издигайки до космически предели смисъла на гибелта, Траянов осъществява красноречивата митологема за погрома като вековно злорисия за България. Целият народ, изтръпнал от ужас, е изправен пред „жертвенатаклада“, горкият плач на „родната земя“ отеква като зауспокойна молитва в сърцата. Настъпват миговете на страшния съд, на апокалипсиса. Това е вече върхът на страшната трагедия.

Естествено не само Т. Траянов, Ив. Вазов, К. Христов, Х. Ясенов виждат тежките изпитания на родината след погрома. Сърцата на всички български творци на словото кървят пред страданията на народа. Но в същото време българският художник прави колосални усилия да преодолее драмата безпътица на времето, открива ведрите простори на нацията към хоризонтите на обещаващото бъдеще. Това е един оптимизъм през сълзи, защото от дебрите на отчаянието изплува надеждата, вярата в новото възраждане на българското племе.

Особено е силна тази вяра у патриарха на нашата литература, Ив. Вазов. И сега, пред страшната напаст за родината, той оправдава по най-блестящ начин своето признание (и призвание) на народен поет. Въпреки унинието, тъгите по колективното нещастие, въпреки призоваването на смъртта той не изпада в мрачните тонове на скепсиса и отчаянието. Защото знае, че неговото витално племе неведнъж е било повалено, но не и победено. „Повалената царица“ — Родината — става обект на най-чисто вдъхновение, на неприкрито възхищение от нейното достойнство в трагедията. И утехата на стария поет настъпва през нюансите на субективната надежда в надсветовната правда, която заслужава неговият народ, „непостигнат по търпение и мощ в живота бурен“.

Не, не ще остане тъй до края —
 има правда, висша правда има:
 след нощ утро иде, май след зима . . .
 Позволи ми, боже, да дотрая.
 („Надежда“ — „Не ще загине“)

В тези тежки дни, когато траурът шестува из родните предели, поетовият глас отново изповядва своята беззаветна любов и преданост към България. Колкото и да е силна мъката му. И обществено признание е повече от категорично. В една телеграма от 16 ноември 1919 г. офицерите от Търновския гарнизон му пишат: „При раздяла със скъпи другари по случай намаление на армията единодушно приветствуваме автора на „Покойници“ и му пожелаваме дълги дни. Продължавайте и занапред да крепите народния дух, да насадите любов към онеправданата България и Вие ще имате пълната ни подкрепа. . .“¹⁴. Тези преминали през най-тежките бури на живота мъже поздравяват именно автора на „Покойници“. И то без да му пожелават, нито пък на себе си и родината злокобното „лека нощ“. Защото и те вярват като поета в щастливата бъдеща звезда на България. Нека черната река на траурните факли да пронизва сърцето народно, нека горчивата скръб да обхваща народната душа, нека скъпите незнайни гробове да са реален факт, който поколенията ще помнят. Един народ крепне стократно в мълчаливата си притаена скръб, намира сили да опознае себе си, да натрупа нова мощ. Това е интимната мисъл-пожелание-утешение на поета Вазов. Оттук произтича и неговата вяра през сълзи, и възхищението от величието на повалената родина.

Взри се, душо, в таз тъга безгласна —
 тя земята българска залива!
 Как си свята, Родино нещастна,
 и велика в таз скръб мълчалива!
 („Черната река“)

Мълчаливата мъка и горестната печал, колкото и героични да са, не могат задълго да задържат виталните импулси на едно любещо сърце, изпълнено с безграничен копнеж по земята родна. Така решително си пробива път Вазовият изстрадан оптимизъм. Психологически правдоподобно състояние. И ако протестът на поета против катастрофалния за България мирен договор е пропит с неизмерима болка и гняв едновременно, не можем да не открием в този протест и гласа на пророка, който вижда в перспектива по-светли

¹⁴ Вж. Иван Д. Шишмачов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 380.

дни за родината. Мотото към стихотворението „Непобедима“ („... Et je prédís l'abime à nos envahisseurs“—V. Hugo) кореспондира със съкровено поетическо желание на Вазов. И в тази несломима вяра на художника липсва дори и сянката на реваншизма. Други са неговите аргументи. Погребалният звън на погрома е безсилен да заличи едно интензивно хилядолетно развитие. Една „сила млада, пет столетя в мъки расла“, не може да угасне, животът ще продължи своя победоносен ход, защото е напоен през столетията от скъпи жертви и порои кръв. Затова поетът е така категоричен:

Не се мре, когато мъртви
из гробовете си стават . . .
Чувам, небеса, гласът ви:
„Дни на правда приближават.“
(„Не гине“)

Такава е великата истина, която Вазов открива на бъдните поколения — този народ винаги е живял със своята вяра в щастливите си бъднини. Виновна е съдбата му, която често е била несправедлива с него. От вечните витални сили на своя род народният поет черпи своите мощни поетически инвенции, които реализират цялата атмосфера на „Не ще загине“.

И ние, смазаните до земята,
с духа сме прави, ако и безгласни:
вий меча взехте ни, но не крилата
на вярата във бъднини по-ясни.
Оста ни силата непобедима
на младостта, коя да мре не иска,
И Правдата — далечна или близка —
тук своя празник, тържество ще има.
(„Кулата“)

А финалът на стихосбирката съвсем логично (поетически и житейски) откроява най-виталния призив на човека, българина, поета Вазов — най-съществената детерминанта на българския национален дух: труда, който ще продължи вековната добродетел на дедите. Императивният възглас — „Да работим!“ — съдържа в себе си цялата мъдрост на живота, в мирен труд и в бран. Така през догарящите пожари на катастрофалните за България войни отекват финалните акорди на Вазовата военна лира с едно преоткриване на голямата истина за човешката цивилизация изобщо. Затова и стихотворението „Да работим!“ притежава общочовешка значимост.

В същия дух се „движи“ и вярата на К. Христов. Болката на поета е особено голяма, защото след тежките погрома е извън пределите на страната като доброволен изгнаник и носталгията е обхванала цялото му същество. Молитвено-приглушеният тон на пое-

гическото слово наподобява онзи шепот в тишината, предназначена единствено за собствената му душа като ефимерна утеха за всеобщото нещастие, постигнало българския народ. И ако в зората на своето творчество К. Христов упреква робската му психика, сега след тиганичните победи и катастрофални поражения вярва твърдо в неговото безсмъртие.

Не ще загине той, не ще да изгори
най-съвършеното, с което го дари!

(„Черней ми пред очи, скръбта ми е безкрайна...“)

През бляна на субективното си чувство вижда надеждата и Хр. Ясенов. Бунтовният му дух съумява да сътвори един сложен лирически характер, способен да огрази индивидуалната психическа безътица на поета, минирана от преживените видения, които чрез имвола на родния стар Балкан напомнят за миналото величие.

И в близкия спомен на тъжно-прощалната есен
потъвам неволно — от горест и скърби пиян, —
и сякаш дочувам — в старинна легенда унесен —
хайдушката песен на стария роден балкан.

Не е ли този символ-видение една неосъществена реално, но преживяна вътрешно носталгия по гордите върхове на народния подем погром, носталгия, в която героичните стонове на поета страдалец гледат най-тежката битка, която Ясенов води — със себе си. И се пак остава надеждата свята: трагичната самота на душата може, трябва да се възпламени за нов живот от любовта към земята родна, облагородена от скъпата кръв на дедите.

И виждам полята, и виждам скалите безцветни —
и цветните ниви — и бистрите речни води —
и сякаш дочувам през ромона думи заветни —
заветните думи на моите храбри деди.

(„Приказно царство“ — 4)

Съвсем излишно е да търсим тук несъществуващата (и недоказана) теза за националиста Ясенов. Не само бъдещата поетова еволюция ще я опровергае. Същественото е друго — Ясенов преживява огромна на България под формата на дълбока вътрешна психодрама, пронизала цялото му същество. А нейната поетическа реализация представлява лириката на богато нюансираното слово, на меланхолично-трагичната песен. И с това той кореспондира със серафимската елегантност на Дебеляновия стих.

Към миналата бойна слава отправя своя поглед и Т. Траянов. . .
Той отдушник от тежкото си психическо състояние. Той зове към

последен победен пристъп народните синове, дочува гласа на земята майка, която вика своите скъпи мъртъвци — „безсмъртни исполини“. И Траянов като Вазов е убеден в безсмъртния дух на народа, който може да разсече кошмарните мълнии на божеството. Ето я тази богоборческа стихия, която окриля поета, подхранва неговата надежда — вяра в бъднините на неговия злочест, но „звездочелен народ“.

Деца на бранна слава,
безсмъртни исполини,
небето повлечете
с победно царствен зов!
Безгрешен дух над мълнии
победно да премине,
пред вас блести доспехът
на бога ви суров!

Богоборчеството на Траянов е „изяснено“ навремето от Моисея Бенароя: „Богоборчеството на сатаната не е това на мощните духове на човечеството. Докато едното изхожда от стремежа за първенство чрез издигане земното начало като безкраен смисъл, другото изхожда от стремежа за възстановяване царството небесно и за чадата на Адама, изгонени от рая. Богоборчеството на всички мощни духове — включително и на нашия поет — в действителност е борба против промъкналото се зло в живота на човека и борба за съживяване на богоподобния човек. Устремът към повече от богоподобен — към богоравен — трябва да се схваща в смисъл на устрем за създаване, осъществяване на такова добро, каквото сам бог знае да създава“¹⁵. Този „небуздан волев устрем“ на „варварина“ и „скита“ Траянов ще отбележи и П. Росен¹⁶. Подобни подчертано възвишени и пресилени оценки наистина създават навремето мита за Траянов. Но колкото и неоправдано високопарни да са те, едно е ясно: стремежът на поета е да открие скрижалите на българското съществуване през вековете. За Траянов дори всевластната „орис“, която висне като тъмна прокоба над родината, трябва да отстъпи пред вихрения устрем на този народ, чиято съдба винаги е била да открива енигмата на своето съществуване, през хиляди мъки и страдания да разчита словата на собствената си „вдъхновена звездочелна“ („Българска песен“). Нека вят пустинни ветрове, които заплакват сълзите на цял народ, орисан от най-тежък земен жребий. Какво от това, че през разгаданата тайна на Струма изплуват предимно страшни погроми. Поетът и народът са се слели в едно цяло, закалени от страданията, които жестокият бог е отредил.

¹⁵ М. Бенароя. Пос. кн., с. 106.

¹⁶ Вж. Ст. Илиев. Пос. кн., с. 181.

Страхът и преклонението пред върховната сила са отстъпили място на горещия протест, в който бунтовните нотки звучат с пълна сила. Въпреки зловещия екот на „вражески копита“, които „искрят пред бащин праг“, народът и поетът прокламират ясно и високо своето верую — съкровена цел за всички времена:

Че любовта върховна е в жертвата велика
и в зов за бран последна с вековния закон.

Това е главната „вина“ на българския род, която той дръзка ще отпрати в лицето на жестокия бог в часа на страшния съд. . в името на потъпканата справедливост:

Ти боже всемогъщи, какво ще отговориш
на праведника светъл с разръфани гърди?

През огнения протест на богобореца си пробива път настойчиво хуманизмът на епохата, който съвсем естествено намира жизнерадостните лъчи на оптимизма. Намира ги поетът тези лъчи в стомания звън на родното Кирило-Методиево слово, което векове наред е символ на свободен живот, изпълнен с велики дела.

Ликувай, светло слово,
на радост благородна,
не спирай, звън безсмъртен
на българската реч,
и песни да разгласят,
че волята свободна
пред стъпките на бога
полага своя меч!

(„Заклинание на словото“)

Чувствува се осезателно едно категорично движение като главна идея в „Български балади“ — от колективното страдание през душевния катарзис до дълбокото сърдечно пожелание и твърда увереност във великото бъдеще на българския народ. Този народ, който неведнъж е разбивал „на прах внезапния порой“, който крие в себе си огромни потенциални възможности, за да унищожи всеки вражи крак, дръзнал да нахлуе в пределите на родната страна, е в състояние да твори велики дела. Защото притежава богата душа, която е в състояние да „обсеби“ цялата земя с любов. Това е Траяновият месианизъм, който притежава твърде абстрактни координати, превръщайки се в една митологема на изстраданото през вековете българско национално съзнание. И само привидно има общи допирни точки с великобългарския шовинизъм на двореца и буржоазните

правителства. По този повод Иван Радославов, отбелязвайки някои неоснователни обвинения против Траянов, като издига на особена висота неговата личност, пише през 1945 г.: „Германофилството“ и „шовинистичното“, и „великобългарското“ у Траянов беше неговата фанатична любов към родината и народа му; безграничната вяра в неговите жизнени и творчески сили. Така той беше свършено прав, казвайки един ден: „Какво особено искат да кажат? Великобългарин! Да, Малкобългарин аз не мога да бъда! . . .“¹⁷. Действително Ив. Радославов отива твърде далеч, смесвайки пропорциите, когато причислява Траянов към „веригата великани на българското народно-ностно възраждане“. Защото месианското самочувствие на поета е следствие на неговия романтично-нравствен поглед към света, на така наречения романтичен титанизъм. Но в никакъв случай не притежава социалнополитически координати. Трябва да разграничим понятията, за да не изпаднем в най-досаден догматизъм, защото оттук до отрицанието на поетическото му дело има само една крачка. Достатъчно сме се заблуждавали в близкото минало. Нашата литература притежава високи образци на художественото слово, но това съвсем не ни дава основание да захвърляме с лека ръка някои нейни високи постижения. Защото тук става дума за българския дух, който стои в основата на Траяновия месианизъм, за онази вековна устойчивост пред върховни изпитания и страдания, за изключителната виталност, която дава сили на българския народ да гради своето битие сред битието на всички народи, за да гради този народ великата „балканска симфония“ като най-висша и благородна цел. Нищо не е в състояние да спре поета, когато „доказва“ своите лирически инвенции — той намира една естествена приемственост между различни и често отдалечени исторически епохи, осъществявайки красноречивата непрекъснатост в развитието на българина като народопсихологическа величина. Така иманентният български дух, наситен с трагичния знак на вековете, съвсем естествено сближава два огнени бунтовни характера — Спартак и Ботев. . . като върховна еманация на племето. През известни богоборчески елементи поетическото слово на Траянов издига личния подвиг до космически висини.

Аз знам, стоя пред оня, когото вековете
нарекоха единствен, тракиец Спартак,
пред чийто труп се спряха смутени боговете
и чийто меч победен възпя самият враг.

Затова и поетическата сентенция („водач е само този, шо ездя до смъртта“) заема съвсем естествено мястото си в лирическата реч, внушава не само личната гордост на художника от принадлежността му към племето, но и неговата непоклатима вяра в безсмъртното на

¹⁷ Пак там, с. 118.

българския род. И съвсем не е случайно мотото към стихотворението „Лунна балада“ („Той не умира. . .“). Не умира българският дух, поезията на неговите вечни дни. Остават във вековете златокъдрият лес (символ на бунтовната българска кръв и на коравото българско слово), кристалният син поглед, който струи безспир от очите на „белите девини“, водени от своя „пастир Велес“¹⁸ (символ на волността, „музиката“ на свободната душа). Наистина нищо не е в състояние да спре — поетът е твърдо уверен в това — победния устрем на българския народ към щастливи висини. Защото неговият дух е споен от непреклонната мощ на миналите бранни дни и поезията на прастарите времена.

И поглед загасващ ти шъпне завета
на кръв героична, на славни деди,
слова непреклонни към майка, заклета
на сватбено ложе, плода на сърцето
от люлката още за вожд да реди.

Вярата на поета в справедливото щастие на българския народ често прелива в непоклатим оптимизъм за неговите бъдни дни. Въпреки жестоката орис, която често спхожда неговите устреми крилати. Под ледените пластове на зимния скреж винаги припламват огньовете на подвига в името на свободата. Затова родният лес остава непристъпен, в неговото „вълшебно самовластие“ се открива най-свещеният залог за бъдещо щастие. Тринадесет изминали в усилни времена столетия не са ли достатъчно доказателство за виталността на един народ и нация? Нима заветът на дедите, окъпан в „блясъка на три морета“, не шепне своите сакрални слова през страшните ридания на един злочест народ? Поетическото слово на художника извежда до недостижими висини бляновете му за върховните добродетели на българина, който през всички времена е бил орисан през бранната песен да стигне звездните предели на своето съществуване.

Пейте за победи славни,
пейте на език свещен,
за герои стародавни,
в бран — на ангелите равни,
жива кръв до днешен ден.

Жестоката несправедливост, отсъдена от бога, трябва да се преодолее, да се замени със светли дни. Не гнева на безумния и негодуванието на глупавия желае поетът за своя народ, „горд избранник“, който атакува небето на своето реализиране. Той прекрасно знае, с мъдростта на вековете, че от земната многолика печал ще полетят искрите на щастieto. Затова и молитвата към бога съвсем не е смирена:

¹⁸ Старославянски бог на горите и полята (старогръцкият Пан). — Б. а.

Сложи в душа избрана
 словата огнелики,
 сина си беззаветен
 към кръста изведи!

Към кръстното страдание на славата и победата зове поетът своето злочесто племе, към кръста на изстраданата любов и справедливо щастие. Библейските митове не само подсилват символиката на стиховете. През мъдростта на канонизираното хилядолетно слово се оформя отчетливо новата митологема за избаника — българския род. Дори и да е съгрешил в нещо този род, не е ли изкупил хилядократно своята „грешка“? Не са ли достатъчни неговите страдания? В тях и чрез тях той е извоювал своето право на съществуване — в това Траянов вижда върховната мъдрост на живота през всички векове.

О, в нас любовта бе велика,
 велика и мъката бе!
 На бран днес животът ни вика,
 зове ни земя и небе!

В случая „Траянов“ трябва да държим сметка на поетовото акцентуване. Може да се е заблуждавал в генералния вододел на своето трагично време, твърде малко се е съобразявал с диалектиката на преходните ценности в живота (защото винаги търси иманентно като метафизически застинала величина), но никога не е грешил, когато художествената му реч е регистрирала истинските добродетели на българина. Затова неговият месианизъм не само че не е идентичен с шовинизма, но не е сляпо подражание на полския си събрат. Траяновият месианизъм е оформен окончателно от върховните страдания на племето. Затова тази идея звучи като рефрен в цялото му творчество (не само в „Български балади“). Тя кристализира и в неговия „Пантеон“ през символиката, която реализира като художествени характери най-великите духове на планетата. Това са поеми химни, в които художественото слово обезсмъртява най-големите синове на човечеството, превръща ги във вечни спътници на всички епохи, във вдъхновени пророци на велики идеали. Може би точно затова в Траяновата интерпретация тези великани на световния прогрес са събрали в себе си възжеленията на всички народи, които в устрема на борбата търсят своето бурно реализиране под слънцето. През портретите на тези великани на духа и делото поетът изразява и внушава съдбовната мъдрост на вечното време, която осъществява истината за българския народ — неговата върховна предопределеност да бъде творец на собствените си съдбини, да гради щастieto си сред другите народи. Затова и съкровеният поетов идеал притежава несъмнени романтични нюанси и се налага

като генерална идея във всички творби на стихосбирката. По такъв начин Траянов успява да осъществи един художествен синкретичен свят, акцентувайки върху синтетичността на поетическия изказ, без да има дори и сянка от еkleктични елементи. Защото не следва принципа на автентичността, когато реализира своите художествени характери, а „метода“ на голямото обобщение, обединявайки преходното с вечното, типично народностното (и племенното) със световното, личното с националното. Ако в своите „философски“ поеми Пенчо Славейков осъществява философията на изкуството и живота посредством гениалните прозрения на големите личностни величини и при това автобиографичното начало присъствува, Теодор Траянов, използвайки пак личностните координати на титаните в световната история, но акцентувайки върху националните измерения на тяхното дело, постига философията на превратностите в света.

Съкровената цел на поета Траянов е да изтръгне своя народ от летаргията на безверието, да му вдъхне вяра в собствените сили посредством диалектиката на преходното и небитието. „Да, ... дар, изтръгнат силом, е земният живот. . .“ — тази философски абстрахирана идея ще застане в максималната синтетичност на сентенцията мъдрост в „Радостният сиџ“, стихотворение, посветено на Уолт Уитман:

... остатъкът от всяка смърт —
живот наричай в своя път!

Затова големите изпитания на личността и народа са философска и поетическа необходимост за Траянов. По такъв начин той осъществява своя месианизъм. Не са ли всички характери от „Пантеон“ своеобразни месии, които чрез своя дух и дело проправят път през мъки и страдания на народите към прогрес:

Не стана ли оръжие безкрайното страдание
срещу оная воля, що с гняв го низпосла,
не бляснаха ли с ярост из вечното мълчание
на мъжественост горда безбройните крила?

„Скарданели“, визирайки Хьолдерлин, нашият поет създава един образ мезия, който извежда човека до висотата на божеството. Символиката тук е ясна и категорична. Поетът вижда в Христос премимно трънения венец на страданията, от които ще полетят надежите за коренно преустройство на света. Това не е надсветовната воля, която отрежда смирението като най-висша земна добродетел. Не случайно в такава атмосфера се проявяват и богоборческите елементи. Но заедно с това Траянов недвусмислено внушава преди всичко съдбата на българското племе:

... комуто бог избрал е най-тежък земен път,
комуто в кърви зяят разръфаните длани
а по нозете рани от гвоздеи горят!

Само в подобни кървави превратности, чрез коравата дързост на богоизбрания този народ може да си осигури трайност на постигнатото. Такава е генералната идея на Траянов, който отрежда на песента — велик идеал, най-висшата задача: през бранния шемет да води хората към „мира на светлината“.

Издигайки духа и делата на народа до небесни висоти, където витаят вечни закони, поетът предписва своите съвети, които могат да направят този народ велик.

Да възгорим в сърдечните огнища
възторзите пред спомена велик,
надеждата, живота що насища,
и песента на бранния чилик!

Минало, вяра в бъдното и борба за неговото осъществяване — едно триединство, чиято комплексна стойност оживява в стиховете от безграничната поетова вяра в справедливостта за бъдещето на нацията. Твърдата убеденост на художника намира подкрепа пак в неговата идея за върховната предопределеност на рода, който притежава най-висши нравствени добродетели. Затова те трябва да бъдат възнаградени по достойнство.

... Че най е силен, който е изпитал
най-силна жал и обич към свега!

Така и Байрон („Пролог“) се превръща в своего рода съветник проорицател, който вижда перспективите на бъдещето за българския народ и света.

Несправедливото (но и благословено) страдание, постигнато от народа български, от една страна; от друга — твърдата убеденост на Траянов в светлите бъднини на нашето племе, което притежава най-виешите добродетели на избраника, са двата полюса, между които отеква мълнията на поетовото богоборчество. Това съкровено начало в неговата поезия е непосредствено свързано с неговия патриотизъм, хуманизъм и месанизъм. Както Вазов и Антон Страшимиров, така и той открива онези стойности на архитипа, които през столетията са оформили комплексната физиономия на народната душевност. Преминал през страшното чистилице на върховни страдания, черната гибел и великото надмогване у неговия народ, Траянов обогатява своя алтруистичен хуманизъм, превръща го в конкретна ценност, която обединява неговите душевни трепети с активните творчески възможности на общността. Затова и той като Вазов търси градивните бъдещи сили, които са живи в душата на българ

ския народ. И ги намира в мирния труд, в човеколюбието на българина.

Заливай със злато
простори обширни,
откърмай, закрилай
насыщния плод,
насищай със щедрост
годините мирни,
труда благославяй
на моя народ!

(„Заклинение на земята“)

Това е нетленната сила, „душа чудотворна на мойта земя“, която зове поетът. И най-същественото, което всички наши творци интерпретират чрез логическата си реч — българският език (словото), което пробива мрака на столетията, обединява мрака и светлината, превръща се в най-красноречив символ на благородство.

О нивга не загива
народът, който може
законът на живота
самин да изкове,
сълзите на Голгота
в победен химн да сложи,
на братската трапеза
врага да позове!

(„Заклинение на словото“)

Сълзите на майките са пресушени, остават наистина за поколенията единствено заветните поетови заклинания — на словото, духа и земята. И като лейтмотив на неговите „Български балади“ прозвучават пророческите му стихове:

О мощ проявена
на дух благороден,
пред своята България
завета разкрий:
делата остават,
човек е преходен!
Народът е вечен
в това, що твори.

Така и Траянов включва своята поезия в мощния поток на нашата патриотична литература. Посветена на войните, тази литература излъчва онова благородно сияние на хуманистични ценности, изконно качество на българския дух, който, понесен от художествената символика, преодолява гравитацията на миналото и заживява с непреходната стойност на настоящето и бъдещето. Преживяла бурните подеми на националния дух, трагедията на безпощадните народни погроми, тя отразява и онова велико надмогване на родината, което кристализира в заветите на поетическото слово, осъществено от най-големите художници на нацията.

ТРАГЕДИЯ И ВЪЗМОГВАНЕ

(Мотиви от „военната“ лирика
на Ив. Вазов, К. Христов, Т. Траянов, Хр. Ясенев)

Страхил Попов

Резюме

Студията представлява изследване върху едни от най-съдбоносните мигове на българския национален дух, интерпретирани от художественото слово на българските поети. Това е времето на двете национални катастрофи, следствие от Междусъюзническата и Първата световна война. Акцентувано е върху драматично-трагичните моменти на народните погроми и великото възмогване на родината. Включени са лирически текстове, които по-малко са били обект на задълбочени изследвания: стихотворения на Ив. Вазов, К. Христов, Т. Траянов, Хр. Ясенев. В този дух са проследени трите „съдби“: на народа, родината и твореца, които, взети вкупом, осъществяват „съдбата“ на българската поезия, посветена на двете посочени войни. В хода на анализа се подчертава ролята на народопсихологическата доминанта, която уплътнява лирическия изказ. Направен е опит за преодоляване на някои остарели концепции, които засягат художествената значимост на нашата литература, отразила грохотното време на Междусъюзническата и Първата световна война.

TRAGÉDIE ET RELEVEMENT

(„Thèmes dans la poésie „martiale“
de Vazov, C. Christov, Th. Trajanov et Chr. Jassenov)

Strahil Popov

R é s u m é

Dans l'étude on examine les moments cruciaux pour l'esprit national bulgare interprétés dans le langage versifié des poètes bulgares. C'est l'époque des deux guerres, la Guerre entre les alliés balkaniques et la Première guerre mondiale, dont les conséquences désastreuses constituent une tragédie nationale. On met l'accent sur les moments tragiques du débâcle des forces populaires et du relèvement magnanime de la patrie ravagée.

L'étude englobe des textes lyriques qui n'ont pas fait jusqu'à présent objet d'analyse approfondie: poèmes d'Ivan Vazov, de C. Christov, de Th. Trajanov et de Chr. Jassenov. On confronte les trois „destinées“ — celle du peuple, celle de la patrie et celle du poète. Prises ensemble elles forment la „destinée“ de la poésie bulgare dédiée à ces deux guerres.

Au cours de l'analyse on souligne le rôle du sujet principal dans ces poèmes, la psychologie du peuple, qui constitue le sens profond des vers. L'auteur de cette étude essaie de surmonter certaines conceptions vieillies qui sous-estiment la valeur artistique de la poésie bulgare dédiée aux temps tragiques de grandes épreuves pour l'esprit national.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXI, кн. 1

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Tome XXI, livre 1

Faculté philologique

Année 1985—1986

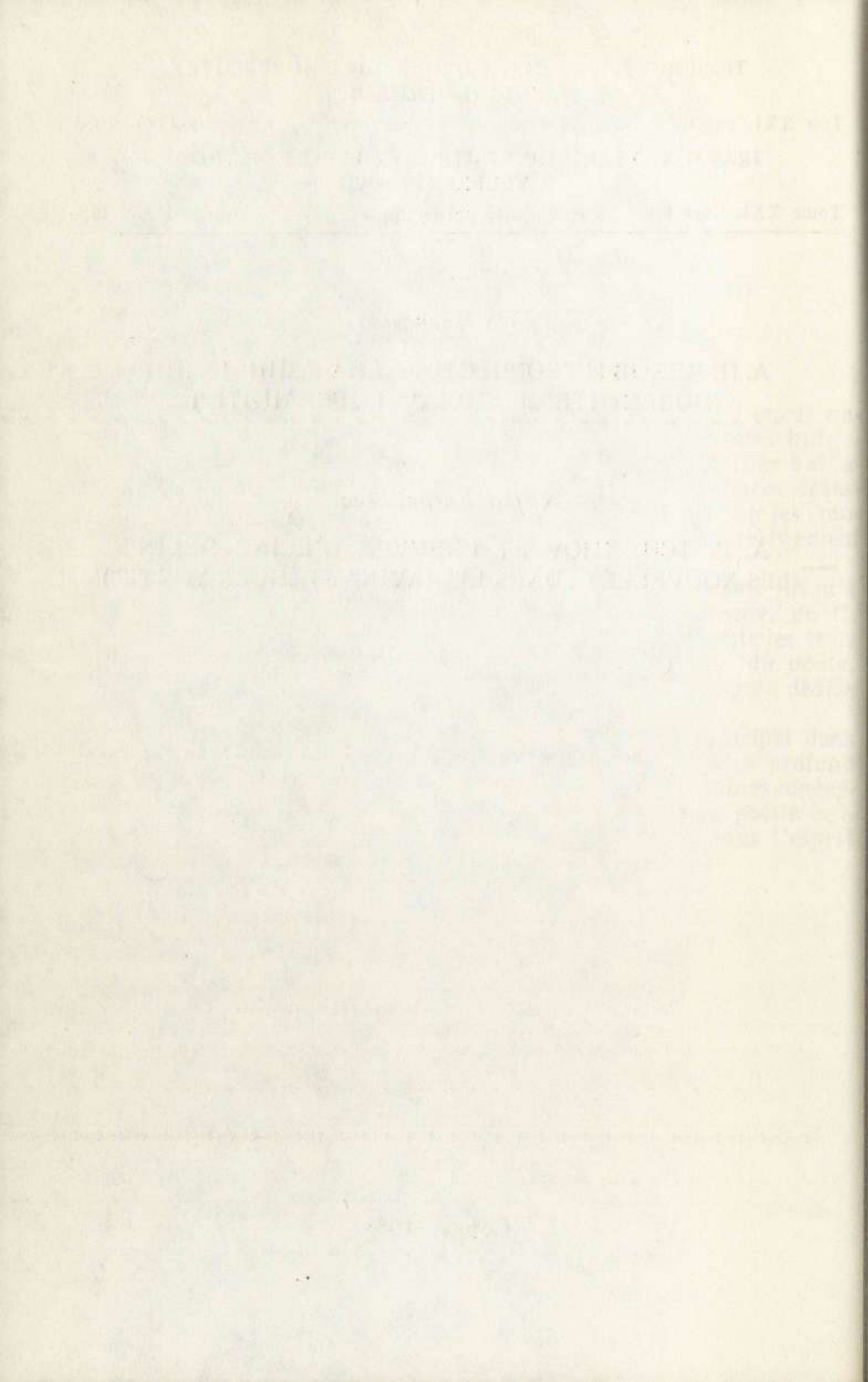
Радка Кърпачева

А. П. ЧЕХОВ И ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН
(ПОВЕСТИТЕ „В ДОЛА“ И „ГЕРАЦИТЕ“)

Radka Karpatcheva

A. P. TCHEKHOV ET L'ŒUVRE D'ELINE PELIN
(LES NOUVELLES „DANS LE RAVIN“ ET „GUERATZITE“)

София, 1986



Българският читател се запознава с творчеството на А. П. Чехов в края на 80-те и началото на 90-те години на миналия век, когато в печата се появяват първите преводи на негови произведения. В продължение на три години са публикувани повече от дванадесет превода на Чехови разкази и повести. Сред тях са такива шедьоври като „Врагове“ (сп. „Българска сбирка“, г. IV, № 81, 1897), „Селяни“ (сп. „Български преглед“, г. IV, № 10, 1898) и „Лекомислената“ (сп. „Български преглед“, г. IV, № 11, 1898). До 1905 г. в български превод излизат около сто и шестдесет Чехови произведения. Особено популярен става руският писател след 1904 г., когато Кръстю Митишев издава за пръв път на български език събраните му съчинения. Това е първото издание, което така широко представя творчеството на руския художник, приобщава непосредствено читателя към поетическия свят на Чехов, запознава го с нравствено-философското му виждане за света, с естетическите принципи и стил. Тогава се появяват и първите рецензии: „Първия том на изданието четем с особена наслада, той ни кара да се вгледаме в самите себе си, да анализираме собствения си живот. . . Като четем остроумните разкази на Чехов, ние неволно си задаваме въпроса: а не сме ли самите ние такива“¹?

С дълбочината на поставените проблеми, с актуалността и с оригиналната, своеобразна поетика творчеството на Чехов естествено привлича не само българския читател, но и българския писател. Почти няма белетрист и поет в България от онова време, който да не е изказвал мнение в печата, да не е дал оценка за майсторството на разказвача и драматурга Чехов. Особено осезаемо е въздействието на руския майстор върху нашите белетристи, то докосва почти всеки от тях. Под знака на Чеховото майсторство у нас се формират немалко прозаисти. „Без съмнение по-силно от всичко литературното влияние на Чехов у нас, както и в целия културен свят, се проявява при художниците от малкия разказ, създаден се в края на деветнадесетия и началото на нашия век“ — отбелязва Т. Боров². С това влияние ние свързваме творчеството на Елин Пелин, Георги Стаматов, Гьончо Белев, Емилиян Станев, Георги Караславов.

Близостта на Елин Пелин с Чехов е известна отдавна на изследователите на творчеството му, но като проблем на творческото развитие и формиране на писателя още не е напълно проучена във всичките ѝ прояви и аспекти. Изключение в това отношение прави сту-

¹ Ценов, Хр. Съчиненията на А. П. Чехов. Том първи. Превел Кръстю Митишев, под редакцията на Ана Карима. — „Ново време“, VII, № 10, 1904, 880—881.

² Боров, Т. Чехов в България. С., 1955, с. 72.

дията на покойния проф. Пеньо Русев, в която въпросът е разгледан по-определено³. Всъщност този въпрос — за преминатата от Елин Пелин школа у руските писатели, е поставен много отдавна, още с появата на първия му том разкази. Още тогава критиците говорят за влияние на А. П. Чехов, И. С. Тургенев и М. Горки върху младия автор. Някои от тях стигат до крайности в оценките и говорят за Елин Пелин като плагиат на Чехов, Тургенев и Доде. Такива оценки се промъкват често в печата. „След дълги упражнения той (Е. П. — б. м.) започва да прави. . . умни разкази, чиито тенденции, както по-късно разбрахме, е крал от Чехов, от Достоевски. . . и от други руски писатели“ — можем да прочетем в сп. „Родина“⁴. Но още тогава се появяват и верни съждения за въздействието на чеховската естетическа школа върху Елин Пелин като школа, открила твърде много в изкуството на художественото творчество за младия и талантлив автор. Ана Карима отбелязва: „Разкази, написани с такова съвършенство, намираме само у Чехов и А. Доде. . . и мислим, че няма да сгрешим, ако кажем за подозрението си, че Елин Пелин е могъл да създаде тези свои картини само след запознаването си с произведенията на споменатите автори“⁵.

При изучаването на Чеховото въздействие върху Елин Пелин изследователят е подпомогнат много от обстоятелството, че сам писателят го признава и високо цени. Нещо повече — българският писател има много изказвания, мнения и оценки за силата на влиянието на Чеховото майсторство върху неговото перо. Още в статията си „Малкият разказ“, написана през 1921 г., той пише за школуването си у Чехов⁶. А по-късно признава: „Аз много обичах, обичам и сега руската литература! Особено ми харесват разказите на Чехов. Знам ги наизуст! Който иска да стане добър разказвач, трябва да се учи по тях“⁷! За увлечението на Елин Пелин важна роля играе и едно исторически сложило се обстоятелство. Периодът на творческо формиране на писателя, на разцвета на младия му талант (1898—1904) съвпада с периода на най-интензивно разпространение на Чеховото творчество в България. При това Елин Пелин е сътрудник на списанията „Българска сбирка“ и „Български преглед“ — списания, на чиито страници за пръв път се печатат преводи на Чехови разкази. В „Българска сбирка“ само за времето от 1901 до 1905 г. са напечатани дванадесет разказа. Във в. „Съзнание“, сп. „Прос вета“ и „Учителска мисъл“ през същото време се появяват

³ Русев, П. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализъм и майсторство на Елин Пелин. — Известия на Института за българска литература, № 5, С., 169—201.

⁴ Завоев, П. Елин Пелин, неговите разкази и гладующите наши поети. — „Родина“, г. VI, № 11—12.

⁵ Самуров, А. Елин Пелин. — „Нова струя“, г. I, № 3—4, 132—142.

⁶ Елин Пелин. Малкият разказ. — „Развигор“, г. I, № 13, 2. IV. 1921.

⁷ Елин Пелин. Събрани съчинения. Т. 10. С., 1958, с. 131.

повече от двадесет разказа на А. П. Чехов. А Елин Пелин сътрудничи в тези списания и вестници и не би могъл да не обърне внимание на Чеховите преводи, печатани в тях. От друга страна, той е постоянен посетител на постановките на младия български театър и естествено познава спектаклите на Чехови пиеси в Работническия театър и театър „Сълза и смях“.

Има основания да се мисли, че Елин Пелин дори е преводач на някои Чехови разкази. През 1902 г. писателят постъпва на работа в редакцията на „Български търговски вестник“ като завеждащ литературния отдел. И тогава на страниците на вестника се появяват множество преводи на Чехови разкази: „Писател“ (№ 76), „Дъжд“ (№ 80—81), „Конска фамилия“ (№ 81—82), „Анюта“ (№ 82—84), „Лотариен билет“ (№ 86—88), „Тържество на победителя“ (№ 90—91) и други. Името на преводача не е отбелязано. Но всички тези разкази се превеждат за пръв път на български език, до този момент българският читател не ги познава. (Кр. Митишев издава събраните съчинения на Чехов едва в 1904 г.) Всички отпечатани в „Български търговски вестник“ разкази са взети от втория том на първото голямо издание на събраните съчинения на А. П. Чехов, десеттомното издание на А. Ф. Маркс (Спб., 1889/1901). Изследователите считат, че преводите са на Елин Пелин, направени по втория том на споменатото издание, притежаван от писателя⁸.

Основни теми в творчеството на Елин Пелин са темите на българското село, на „селското тегло“ и тези, свързани с проблемите на младата българска интелигенция. Същите теми са в центъра и на чеховото внимание и затова творчеството на руския майстор така силно привлича българския писател. Руският художник е близък на Елин Пелин и с отношението си към обкръжаващия го свят, към съвременната действителност и живота изобщо. Чеховската неудовлетвореност от настоящето и страстната мечта за друг, нов живот, стремежността в бъдещето импонират на Елин Пелин, те са му близки и скъпи. Запознаването му с Чеховото творчество, с опита и постиженията на забележителния художник на словото обогатяващия писател, прави го по-тънък наблюдател, по-проникновен психолог и познавач на живота на определени среди, навежда го на размисления за техните проблеми, тласка го към определени обобщения и изводи. Периодът 1898—1904 г. е време на голямото и залобчено навлизане на Елин Пелин в Чеховото творчество. Той е много, покорен е от поетическата красота на Чеховия художествен свят, от майсторството и мъдростта на разказвача, привлечен е от темите и конфликтите на произведенията.

За степенята на Чеховото въздействие върху Елин Пелин, за

⁸ Русев, П. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализъм. Цит. изд., с. 179; Творчеството на Елин Пелин до Балканската война. С., 1954, с. 129; Елин Пелин — художествено виждане и творческо своеобразие. С., 1980.

дълбоката близост на Елин-Пелиновото мислене с това на неговия учител красноречиво говори фактът за творческата преработка на някои разкази на руския писател от българския художник. В 1903г. в трета и четвърта книжка на сп. „Селска разговорка“ Елин Пелин печата разказа си „В съдилището“ с подзаглавие „По А. П. Чехов“. Това произведение е свързано с разказа на Чехов „Злоумишленик“. Наистина престъплението на героите е различно — Донко на Елин Пелин е скрил от данъци лека тютюн в градината си, за да има какво да лекува болните си овце, а мужикът на Чехов отвива гайки от релсите за риболовната си мрежа. Но разказите са изключително близки. Близки са и героите, особено с отношението си към извършеното престъпление. И двамата са изпълнени със съзнание за собствената невинност, и двамата не разбират за какво ги съдят. Що за престъпление са извършили. На думите на съдията, че е престъпил закона, Донко отговаря: „Как така съм престъпил, че аз не съм убил!“⁹, а Чеховият Денис учудено казва: „В затвора. . . Денис имаше защо, да отида, ама така. . . не съм крал, не съм се бил. . .“¹⁰

При цялата близост на разказите не можем обаче да отминем някои отлики, които въпреки всичко правят „В съдилището“ елин-пелиновски разказ. Не можем да не забележим, че заимствуваната сюжетна схема, а с нея и психологията на героя при българския писател получават друго звучене. В образа на Донко Елин Пелин въвежда типичната за българския селянин психология, обусловена от условията на българския живот. Нашият автор е и много по-кокетен в социалните изводи и обобщенията. Социалното съдържание на разказа у Чехов е в подтекста на произведението. У Елин Пелин то е по-осезаемо, често излиза на повърхността на повествованието. Тези особености на разказа „В съдилището“ го правят нов, различен от Чеховия „Злоумишленик“ независимо от безспорното присъствие на преки аналогии. Своеобразното отношение на Елин Пелин към взетата сюжетна схема особено релефно проличава в разказа „Андрешко“. Писателят използва ситуацията на Чеховия разказ „Пресолил“, но създава много различно, много плътно в социално отношение произведение. Социално мотивирано е и поведението на героя — Андрешко изоставя в затъналата сред блатото каруца бившия си син, за да спаси от разорение бедния си съселянин. Психологическото съдържание на Чеховия разказ за двамата страхливци у Елин Пелин се превръща в подчертано социално.

Но, разбира се, чеховската „школа“ на Елин Пелин не се очертава с примери на преки заимствувания и свободни преработки. Елин Пелин става забележителен майстор на разказа в немалко степен благодарение на това, че творчески възприема създадена

⁹ Елин Пелин. Събрани съчинения. Т. 2. Цит. издание, с. 51.

¹⁰ Чехов, А. П. Избрани съчинения. Т. 2. С., 1970, с. 107.

от Чехов традиция в този жанр. При това трябва да се подчертае, че Елин Пелин съвършено съзнателно и като зрял вече творец упорито продължава да се учи от Чехов. Той прекрасно познава цялото му творчество, знае наизуст някои разкази. Това разширява творческия му хоризонт, насочва вниманието му към важни проблеми на буржоазното българско общество. Но преди всичко творчеството на Чехов въздейства на Елин Пелин като цяло с идейната си атмосфера, своеобразното художествено виждане за света, с проблематиката и поетиката. И особено с поетиката на късия разказ. От Чехов българският разказвач се учи от незначителния, дребен делничен факт да се извиси до голямото обществено-социално, философско и нравствено обобщение. Обикновеният, делничен факт в очите на художника става носител на огромно социално и обществено съдържание — в него се оглежда епохата. У Елин Пелин, както и у Чехов, огромна роля играе подтекстът на произведенията, техният вътрешен заряд. В творчеството на Елин Пелин до 1904 г. можем да намерим редица разкази, пълни с рязка, разобличителна критика на господстващия строй. В тях той открито декларира отношението си към това, което става („Прошение от жителите на село Голяма Неволя до дядо Господ“). Но в същото време той създава и „На оня свят“, „Гост“ и „Един летен ден“ — разкази, написани с лаконично, немногословно перо, в които отрицанието не звучи декларативно, а дълбоко във вътрешния план, в подтекста на произведенията. И от това изводите стават по-определени и убеждаващи. Разобличителното начало, патосът на отрицанието са във втория пласт на позестованието и в разказите „Нане Стоичковата върба“, „Първи сняг“, „Невеста Нена“ и други.

Сложното отношение на привличане и отблъскване у Елин Пелин към традициите на Чеховата проза е, както вече отбелязахме, сфера, недостатъчно изследвана от нашата литературна наука. Тя се разглежда по-основно в едно изследване, и то редом с проблема за Горкиевото влияние¹¹. В монографиите, посветени на творчеството на Елин Пелин, обикновено се цитират собствените признания на писателя за отношението му към руските писатели, без да се уточнява за какво всъщност става дума, просто се споменава фактът¹². Но дори и това се прави винаги във връзка с разказа на Елин Пелин. Въпросът за типологичната близост, за съществуващата взаимовръзка и отликни между Елинпелиновата и Чеховата повест досега не е привличал вниманието на изследвачите. А сравнителният ана-

¹¹ Русев, П. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализъм. Цит. издание.

¹² Генов, Кр. Елин Пелин. Живот и творчество. С., 1956; Русев, П. Творчеството на Елин Пелин до Балканската война. С., 1954; Пондев, П. Елин Пелин. С., 1973; Богданов, Ив. Елин Пелин — художник на българското село. С., 1963; Драгостинова. За реализма в творчеството на Елин Пелин. С., 1964 и др.

лиз на повестите дава нов материал, който потвърждава мисълта за типологическото сходство, разкрива произведенията като проекция на сложната взаимовръзка между Елин Пелин и Чехов, като съществена типологическа близост в една нова жанрова територия — повестта. А. П. Чехов посвещава на руското село множество разкази и три крупни произведения: повестите „Моят живот“ (1896), „Селяни“ (1897) и „В дола“ (1900). Въпросите, поставени в първата повест, налагат задълбочаване, най-пълно развитие — получава се своеобразен чеховски цикъл от повести за селото. След около десет години Елин Пелин — „певец на българското село“, създава вече немалко разкази за неговия живот, пише своите селски повести „Нечиста сила“ (1909), „Гераците“ (1911) и „Земя“ (1922).

В идейното си развитие Чехов много рано се очертава като трезвомислещ и подчертано критично възприемащ действителността творец. Убеден материалист и демократ, той върви от идейната безпътница в края на 80-те години, от толстоизма и непротивене на насилието, от скептицизма към просветителския идеал на борец за „абсолютната свобода“, духовна и творческа независимост, към „предчувствието“ за близката „пречистваща буря“, към прозрението за нейната закономерност. За Чехов е много характерен настоячивият, постоянен стремеж да формулира своето обществено-политическо верую, да вмести възгледите си в рамката на стройна система. Можем да открием в кореспонденцията му своеобразни декларации за това, както е в прочутото писмо до А. Н. Плещеев от 1889 г., набелязало посоките, в които се движи напрегнатият размисъл на писателя, и истините, до които е достигнал: „Аз не съм нито либерал, нито консерватор, нито постепеновец, нито индиферентист. Аз бих искал да бъда свободен художник и нищо друго, и съжалявам, че бог не ми е дал сили да бъда такъв. Ненавиждам лъжата и насилието във всичките им прояви, еднакво ми са противни и секретарите на консисторията, и Нотович, и Градовски. Фарисейството, тъпоумието и произволът не само в търговските домове и участъците, аз ги виждам и в науката, и в литературата. . . Затова еднакво не изпитвам пристрастие нито към жандармите, нито месарите, нито учените, нито писателите. . . Фирмата и етиката смятам за предразсъдък. Моята свята светих е човешкото тяло, здравето, умът, талантът, вдъхновението, любовта и абсолютната свобода, свобода от сила и лъжа, в каквато форма и да се проявяват те“¹³. А по-късно окончателно ще формулира позицията си: „Ще се придържам към нормата, която е най-близко до сърцето ми и при това е изпитана от хора по-силни и по-умни от мене. Тази норма е: абсолютна свобода, свобода от насилие, от предразсъдъци, от невежество, от дявола, от страстите и прочие. . .“ Това всъщност е една просветителска позиция (в духа на руските просветители от 60-те години), много хуманна и

¹³ Чехов, А. П. Избрани произведения. Т. 6. Цит. издание, с. 69.

одчертано демократична. Човечността, правдата и демократизмът стават основните принципи на Чеховата обществена позиция. И когато през 90-те години писателят отново се обръща към темата за народа, той я осмисля не само в общочовешки нравствен и психологически план. В селските си повести от края на века Чехов донася социален анализ на народната психология у руския мужик и така дълбоко прониква в същността на социалното му битие като източник на всички злини, че осмисля в нов план демократичните традиции от 60-те години (просветителски и хуманни). Неговите повести, по-точно концепцията за капитализацията на руското село, се превръщат в художествена проекция на мислите на В. И. Ленин, които „преходът от крепостническият, феодалният начин на производство към капиталистическия в Русия пораждаше, а отчасти и сега поражда такова положение на трудещия се, при което селянинът не можеше да се изхранва от земята. . . и беше принуден да прибегва до „странични“ занятия. . . , които развитието на капитализма и превърна в средство за най-необуздана експлоатация на предлаганата в излишък работна „ръка“¹⁴.

Чехов пределно оголва в повестите си социалните противоречия на руското село и макар да не прави открити и преки политически изводи за тях като основа на бъдещите промени в социалния и политическия живот на Русия, мисълта за това се налага отчасти, от болезнено острия социален смисъл на произведенията. За Чехов допринася и онази топла вяра в народа като носител на светлост, на справедливостта и доброто: „... Какъвто и звяр да изглежда... мъжикът, вярва, че на земята главното е правдата, че спасението, неговото и на целия народ, е единствено в правдата, и затова най-важното от всички на света обича правдата и справедливостта“¹⁵. Откъдето водят началото си и образите на Чеховите селяни правдолюбци (Мадка, Костил, Липа и др.), които пренасят през повестите идеята за справедливостта, за тържеството на правдата, която не е просто мечта. Особено във „В дола“, където образите на Липа и Костил така убедено я осъществяват и утвърждават, и просветляват невероятната в голотата си истинна истина за реалността на руското село.

Елин Пелин като Чехов никъде в творчеството си не конкретизира, не декларира формулирани социалистически изводи и разбирания, които очевидно са му близки. („От младини клоня към социалистическата партия, без да членувам в нея“ — Е. П.) Той не стига и идеята за необходимост от политическа борба. И както Чехов е разочарован и отвратен от идеологическите борби на псевдопатриотичните и псевдохуманните лозунги и затова въстава срещу фирмата и етикета, така Елин Пелин е отвратен от партизанските борби на буржоазните партии, които в неговите очи са ново жестоко

¹⁴ Ленин, В. И. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1979, 230—231.

¹⁵ Чехов, А. П. Избрани съчинения. Т. 4. Цит. изд., с. 256.

бреме върху народа. Същата основа, която кара Чехов да издигне идеала за „абсолютна свобода“, от насилие и лъжа, Елин Пелин отблъсква от идеята за политическа борба изобщо. Макар че социалните симпатии на писателя са ясни и определени като позиция „Сиромаш ли си, приятелю, спукана ти е работата. Все ще те лъжат и на другите маша в ръцете ще си“¹⁶. Това особено ясно личи в материалите на издаваното от писателя списание „Селска разговорка“ (1902) и особено статията „За едни майка, за други машеха“, публикувана в първата книжка на списанието. Тя е социална декларация на твореца, синтез на най-силното в мирогледните му позиции от онова време, смела, последователна, поразяваща с конкретността на извода програма на отричане, оголване социалната същност на държавата като антинародна и дълбоко безчовечна: „Държавата държавата, все държавата. . . Тежко се живее. . . кръчмарят иска, лихварят иска, касата иска, бирникът иска, за къщата трябва. . . И затова, без да формулира социалистически идеи, революционни изводи, Елин Пелин успява в творчеството си убедително да покаже пределната изостреност на конфликтите в българската действителност, в селото в частност, и да изведе от народния живот картини извикващи нравствен, хуманистичен, но и социален протест срещу времето на капитализма. Проникновеният реализъм, познването на реалността го отвеждат към по-обобщени изводи за социалната същност на епохата, дават му възможност „да прави открития, изпреварващи с художествените си обобщения на действителността теоретическата мисъл на своето време“¹⁷.

Закономерен е интересът към селото. Неслучайно един от най-големите руски творци на XIX в. в средата на 90-те години се вгълбява в мрака на руския селски живот, в съдбата на селянина от времето на капитализма. Не е случайно и това, че Елин Пелин, „пеещът на българското село“, много скоро, само десет години след Чехов, тръгва по същия път, за да покаже с потресаваща сила и внушение гибелта на човечността и доброто, гибелта на извечната нравственост под ударите на алчността, хищничеството, капиталистическото натрупване. Елин Пелин, както и Чехов, се стреми най-пълно да изкаже насъбраното в душата, да сподели тревогата и болката и в същото време обективно и точно да покаже процеса, проекциите, в които той се осъществява. Така се раждат селските повести. Близостта на историко-политическата и социално-нравствената същност на епохата от края на XIX в. в Русия (90-те години) и първите десетилетия на XX в. в България е много ясно очертана. В българското село болезнено и остро протичат процесите, вече завършени в руското село през 90-те години.

Светът, създаден от Елин Пелин, е различен от Чеховия свят

¹⁶ Елин Пелин. Събрани съч. Т. 10. Цит. изд. с. 10.

¹⁷ Пондев, П. Елин Пелин. С., 1973, с. 69.

характерите и психологията на хората у него пресъздават облика на селянина в капиталистическото село. В повестта на Чехов „В дола“ не става дума за разрив, за отдалечаване от патриархално-начало, за разрушението му, както е у Елин Пелин. У Чехов патриархалното е минало, забравено. Като проявление на душевност, като етика и норма на поведение то е смазано, останало е някъде назад, в миналото за героите на повестта „Селяни“ (1897). Само в „Моят живот“ (1896) можем да открием последните гаснещи скрици на патриархалната хуманност. Във „В дола“ Чехов се глежда с дълбока и топла вяра в бъдещето и просветлява мрачната и поглед с поезията на Костил, на Липа и с тяхното очакване на правдата: „... Кolkото и грамадно да е злото. . . все пак има в ония свят правда, има и ще има, такава тиха и прекрасна, и всичко на земята само очаква да се слее с правдата. . .“¹⁸. В същото време в повестите на Елин Пелин (в „Гераците“) трагедията е абсолютна, тя е настояща, и бъдеще, тя продължава. Стихията на злото, на обществеността заглушава всичко, разяжда човешката душа, погубва оброто и любовта и не оставя светлинка на надежда. Елинпелиновското село (в „Гераците“) още не е преминало през всичките си страдания, руското у Чехов („В дола“) е достигнало предела им, узряло е за коренни промени.

Чеховите селски погести са написани в последното десетилетие на живота на писателя. Те са литературно събитие, спонтанно и спонтанно, но заедно с това и дълбоко промислен израз на интереса на писателя към проблемите на руското капиталистическо село. До това време Чехов е написал множество разкази, открили на читателя поезията, и красотата на селския живот, но и потресаващата трагедия, невероятните мащаби на кризата в края на XIX в. — гибелта на руското село в процеса на капитализация. Тази гибел има конкретни исторически и социално-нравствени корени и измерения, а най-страшното ѝ проявление според Чехов — това е опустошението, деформацията на селската душа от хищническата стихия, от алчността и студеното равнодушие към страданието, от аморалността и отчуждението, тоест от пълното разрушение на всички изглеждащи етични и непоклатими до това време патриархално-етични начала. Същностно присъщата му тънка и развълнувана наблюдателност на Чехов прониква в сърцевината на селския живот в капиталистическата Русия и извежда от него картини и образи, които карат читателя, желанието да потръпнат от отвращение и да се опитат да не повярват, да избягат в отрицанието от кошмара на истината, показана от писателя. Истината за живота в руското село има за писателя толкова важно значение, така ярко в него се проявяват характеристиките на руския капитализъм, че творецът му посвещава своеобразен цикъл от повести, последователно разкриващ корените на трагедията.

¹⁸ Чехов, А. П. Избрани произведения. Т. 5. Цит. изд., с. 256.

дията, потресаващата ѝ дълбочина, но и светлото прозрение в бъдещето. „Моят живот“ (1896), „Селяни“ (1897) и „В дола“ (1900) са етапите на познание, на навлизане на писателя в сложния възел на социални, политически и нравствени проблеми на руското село. Повестта „Селяни“ той засяга дотолкова остри и болезнено важни въпроси, че предизвиква ожесточена полемика. Възторжените рецензии, сравняващи таланта на Чехов с Шекспир, се редуват с жлъчни, стигащи до клевета. Повестта му оценяват като карикатурна, не отразяваща реалната действителност. Толкова горчива и неприемлива е истината, разкрита от писателя в това произведение¹⁹.

За пръв път с тази повест Чехов поставя проблема за живота и условията на капитализма не като външен, а като определящ живота на селянина вътрешен проблем, подчиняващ мисленето, морала и поведението му. Някои от съвременниците на Чехов са така стъписани от жестоката правда на повестта му, че наричат героите в хора, а „звероподобни същества“²⁰. Писателят обаче убеждава: това са хора, но хора, смазани от живота, от превърналата се в делни мизерия, угнетени, затъпели, но не и лишени от социално самосъзнание. Деликатно, но достатъчно ясно и категорично в произведението Чехов постига това, което Елин Пелин цени най-много в руската литература: показва човека „в звяра“, психологията на героите си като психология на човека, поставен в нечовешки условия, сложна, противоречива.

В тази връзка неговата повест „В дола“ е нов етап в утвърждаването на постигнатите в предишните две повести истини. В това произведение писателят показва завършека на процеса, размиването, изчезването на зримите граници между капиталистическото село и града, окончателната гибел на патриархалния ред и морала на патриархалните отношения в семейството и в последна сметка — гибелта на семейството като такова под силата на новия морал. Той носи отчуждение, разкъсва чисто човешките връзки у Цибукини. Парите и човечността са полярно отдалечени. Крахът на Григорий Цибукин, разпадането на рода е показано от Чехов като естествен, закономерен и неизбежен процес. Оттам и промените в дъшите на героите, рязко сменящи като че ли предначертаните дотогава посоки на съдбите, трагичното противопоставяне на стремението към натрупване на просто човешкото. Този процес достига върха си в разтърсващата с жестокостта си и равнодушното сцена на смъртта на детето, малкия Никифор — наследника. Тази смърт в повестта се превръща в дълбоко трагичен символ на гибелта на доброто, на че-

¹⁹ Бердников, Г. А. П. Чехов. Л., 1979, с. 415.

²⁰ Михайловский, Н. Литература и жизнь. — „Русское богатство“, 1897, № 6, с. 210; Novus. На разные темы. — „Новое слово“, 1897, кн. 8, с. 51.

вечността, в символ на времето, в което „любовта бяга от човешките сърца“²¹.

Когато пристъпва към работа над най-крупното си и значително произведение — повестта „Гераците“ (1911), Елин Пелин е вече утвърдил се художник, който добре познава селския живот, богатството и красотата на вътрешния мир на селянина и остротата на неговите проблеми. Темата за „селската неволя“, ясното съзнание за степента на напрегнатост на социалните и психологическите конфликти става основа на творчеството му, съсредоточие на поетическите му търсения. До това време Елин Пелин вече е публикувал два тома разкази и е признат майстор разказвач, певец на българското село. В произведенията му то живее с цялата непримиримост на класовите противоречия и социална безизходица, разсечено на две от полярни стремежи, морал и възможности за осъществяване, с характеристиките, родени от конкретната историко-социална и политическа действителност. Симпатиите и антипатиите в социален план у Елин Пелин по това време са ясно очертани, емоционално изразени в развълнуваното авторово присъствие. Хората на труда и тежките делници, жертвите на селските богаташи и лихвари са обрисувани със съчувствие и топлина, с жива човешка болка и негодувание. Те винаги са носители на положителното, високохуманното и нравствено начало, а богаташите, търговците и поповете са безкрайно далеко от него. За Елин Пелин те са класа на насилници и грабители, чужди на доброто и човечността и като такива са противопоставени на хората на труда, на нравствената им сила и красота. В този контраст ярко се проявява категоричността на социалния избор на писателя, мястото му в този полярно разединен свят.

От множеството отделни картини, отделни събития и зарисовки на частни проекции, социални и нравствени, Елин Пелин върви към обобщение, към разкриване закономерностите в развитието на българското село и смисъла на процесите, протичащи в живота на българите. От конкретното събитие, фиксирано в разказа, писателят върви към неговите корени, към сложния възел от причини, породили явлението, свързва го с историко-политическото и социалното съдържание на епохата. В края на миналия век — началото на нашия особено характерен белег на живота в страната ни става разпадането на старите патриархални селски „гнезда“, на патриархалния морал под влиянието на новите буржоазни отношения. Този процес привлича вниманието на Елин Пелин, поглъща го, изправя пред него ред въпроси. В него е събрана социално-нравствената същност на времето и именно нея се стреми да разкрие писателят, за да покаже трагическото ѝ въздействие върху човешката душа, съдбовните обрати в етическите представи, в човешките съдби. В

²¹ Елин Пелин. Събрани съч. Т. 5. Цит. изд., с. 41.

неговата повест всичко това е съсредоточено в семейството на Гераците, в разпадането му, в гибелта на рода, който „от доброденствие, от благоденствие, се разпада и поради причини социални, поради морални причини се разглобява и стига дотам, щото неговите последни потомци да отиват да търсят работа вече в града“²².

Изследвачите на Елин-Пелиновото творчество винаги отбелязват, че опора за писателя в художествените му търсения са тематически близките на „Гераците“ повести на Т. Влайков и Михаеки Георгиев („За чича Стайка“ и „Рада“), подчертават значението на съществуващите вече принципни решения на Д. Благоев, поточно неговата социално-икономическа концепция по проблема за капитализацията на българското село. Без съмнение художникът е имал предвид създаденото, вече съществуващото като литературно решение на проблема, но несъмнено е и това, че основното, същественото и трайното в неговата повест е обобщението, синтезът, постигнат от проникновеното навлизане в реалния свят на българското село, от непосредственото впечатление. За Елин Пелин е характерен настойчив стремеж към вяност на пресъздаваната реалност, към пределна близост с живота. В това отношение той има принципи, чийто смисъл е много сходен с Чеховото разбиране за художествената литература като правдива преди всичко. „Художествената литература затова именно се нарича художествена, защото рисува живота такъв, какъвто е в действителност. Нейното предназначение е правдата—безусловна и честна. Да се стесняват нейните функции до такава специалност като добиване на „зърна“, е така смъртоносно за нея, както ако накарате Левитан да рисува дърво, като му заповядате да не докосва калната кора и пожълтелите листа“²³. Това, че става дума за принцип, основен в творческата практика на руския писател, убедително доказват фактите за реалните извори, легнали в основата на неговите произведения — разкази, повести и пиеси. Много писма, документи и спомени на близки и съвременници подчертават реалните корени и на повестта „В дола“, непосредствените Мелиховски впечатления, от които писателят тръгва към голямото обобщение. Така от реалните, конкретни, но типични за руския живот впечатления Чехов постига обобщения с изключителен обхват и сила на внушение. „Печалната повест“ за руското „фабрично“ село, както Чехов нарича „В дола“ и с това още веднъж подчертава обобщеността ѝ, е написана с „безпощадна и зловеща правдивост, без нито намек, нито стремеж към ефект“ (Поссе). Тя с такава сила изправя пред читателя кошмара на руския селски живот, че авторът ѝ има основания, когато пише: „Обзема ме страх, че цензурата ще я пооскубе“ (писмо до Поссе, 19. XII. 1899).

Стремежът и на българския писател е от непосредственото, живо

²² Елин Пелин. Как пиша. Сбър. съч. Т. 10. Цит. изд., с. 171.

²³ Чехов, А. П. Размисли. С., 1975, с. 40.

впечатление от действителността на селото да се извиси до художествен синтез. Винаги в основата на големия обобщен размисъл ляга правдата на селския живот. Много са признанията, в които Елин Пелин споделя, че неговите герои са „хора от живота“. „Не. . . описвам фантастични същества. Аз описвам хора, които зная, но ги типизирам малко, за да ги направя интересни и подходящи да изиграт случката. . .“²⁴. Той е убеден, че: „ . . . Въображението помага, но трябва да знаеш действителността, да познаваш живите хора. И тъкмо по този начин, като познаваш хората и живота, можеш да пишеш за различни неща. . .“²⁵. Много факти от творческата история на повестта „Гераците“ показват широтата и задълбочеността на елинпелиновските наблюдения на реалния селски живот, стремежа му с пълнокръвни и силни образи обобщения да разкрие процеса на разложение в българското село в годините на първоначалното натрупване на капитала: крушението на патриархалното начало (Йордан Герака, баба Марга, Маргалака), деформацията на патриархалната душевност, отчуждението и егоцентризма (Павел), почти патологическата алчност (Божан), трагически предначертаната съдба на самотника бедняк, насила откъснат от селото (Захаринчо).

В изследването на този процес се сливат търсенията, оценките и прозренията на българския художник с тези на Чехов: в художественото възсъздаване на темата за времето, когато „любовта бяга от човешките сърца“, времето на „завистта, своещината, лошото сърце“, на „дявола, който е отворил бакалница в човешките души и търгува с доброто и злото“²⁶. И търсенията, и решенията на авторите са изключително близки. Няма признания, спомени за отношението на Елин Пелин именно към тази повест (не е назована), публикувана в изданието на Кръстю Митишев, но като имаме предвид трайния интерес, подчертаното предпочитание към Чеховата проза и като знаем, че българският писател притежава в оригинал произведенията на големия руски творец и учител, неизбежно се налага изводът, че той я знае. При това добре. Не трябва да забравяме, че това е третата, последната „селска повест“ на Чехов — след „Моят живот“ и „Селяни“, вече известни на българската четяща публика, извикали огромен интерес сред читатели и творци.

Сравнителното изследване на двете забележителни творби дава огромен материал, подкрепящ първоначалната теза за несъмнено типологическо сходство, за осезаема типологическа връзка. „Гераците“ са най-значителното произведение на Елин Пелин. „В дола“ — един от Чеховите шедьоври. Съвременниците на руския писател я поставят дори по-високо от „Селяни“, повестта, която потресе Русия. „В дола“ е страшно произведение. Нещо, много приличащо на

²⁴ Елин Пелин. Как пиша. Събр. съч. Т. 10, с. 171.

²⁵ Пак там.

²⁶ Елин Пелин. Събр. съч. Т. 5. Цит. изд., с. 43.

„Силата на мрака“ на Толстой. Тя стои много по-високо от „Селяни“ — отбелязва в дневника си Б. Лазаревский²⁷. Мнението на А. Кони е, че повестта е най-доброто, написано от Чехов, и едно от най-проникновените произведения в руската литература. С великолепно система от образи, като че ли откликващи един на друг, Чехов, а след него и Елин Пелин с цялата специфика на индивидуалния си творчески маниер, на виждането си за света и своеобразието на конкретно историческите очертания на руската действителност от края на ХІХ в. и българската от първото десетилетие на нашия навлизат и разкриват един и същ в сърцевината си конфликт: на човека и капитала, на вечната нравственост, доброто и човечността — с аморалното, безчовечното като конфликт социално-нравствен, дълбоко трагичен.

Проекциите на този конфликт Елин Пелин разкрива последователно в покоряващите с психологическата си дълбочина образи на Гераците, Чехов — със семейството на Цибукини.

Старият Герак, баба Марга и синовете, поели толкова различни пътища, покоряващият с трагизма си образ на Елка, Захаринчо — това са вариантите, посоките на философско-нравствена и социална реализация на конфликта у Елин Пелин. В едно от големите, сравнително ранни изследвания за писателя с право се отбелязва, че ако и да носи някои черти на „зеделската задруга“, патриархалното семейство на Йордан Герака не представлява типична, същинска задруга, а само запазило до определен момент патриархалната си същност семейство в условията на зараждащия се у нас капитализъм²⁸. Стожерът на рода в неговия все още патриархален в една или друга степен етап е Йордан Геракът, нарисуван с много топлота „най-заможен човек в селото“, трудолюбив, пълен с неизтощима енергия, човек и с „търговски способности“. Той неколкократно е умножил наследения имот. Геракът е изтъкан от трудолюбие и кръвна привързаност към земята и селския труд. Своеобразно преклонение пред труда излъчва този елинпелиновски старец, преклонение пред „майката земя“, която се „къпе в човешка пот“. И мъдро подчинение на строгия патриархален ред и морал. Това начало у стария Герак веднага печели симпатия и съчувствие. Но в така хармоничния духовен облик на героя писателят нахвърля щрихи, които преместват вътрешните акценти и нарушават чисто патриархалното звучене на образа. Дядо Йордан Герака има ратаи, кръчма, „върти търговия“, която носи доста пари. „Надарен с ум практичен и с търговски способности, той бе съумял да се издигне между съселяните си като пръв човек. . .“. Геракът не е само стопанин, патриархално обичащ земята и хората, той чувства новия дух на живота, новите пътища към богатство и сила: „ . . . Чрез кръчмата бе спечелил пари,

²⁷ Лазаревский, Б. А. Дневник. ГБЛ, тетрадь 1-я, запись 6. II. 1900.

²⁸ Генов, Кр. Цит. изд., с. 168.

в нея се чувствуваше господар и силен, в нея се радваше на почитта и страха, който му имаха селяните²⁹. Не са случайни и фразите: „той е малко скъперник“, „държи синовете си по-далеч от кръчмарската работа, на която сметките си знае и гледа сам“³⁰. Така се постига усещане за дисхармония на образа, която е отбелязана още от Г. Бакалов, който пише: „Не се мирят много практическият му ум и търговските способности с мекото му и добро сърце, нито пък малко скъперническият характер с подпомагане на хората и. . . само безметежността на неговия охолоен живот може да обясни съществуването на патриархалната доброта с кръчмарския източник на неговата заможност“³¹.

С тези качества дядо Йордан откликва на образа на Григорий Цибукин от повестта „В дола“, но главата на Чеховото селско семейство е отишъл много по-далеч от стария Герак в пътя си към парите. Той дори не е и селянин вече в същинския смисъл на думата, напълно е откъснат от земята. Неслучайно за него Чехов отбелязва: „Григорий Петро Цибукин, епифански еснаф. . . имаше малка бакалница, но това беше само тъй, за очи, всъщност търгуваше с водка, добитък, кожи, жито и свине, търгуваше с каквото му попадне. . . закупуваше гора за сечене, даваше пари под лихва, с една дума, *беше отракан старец*“³². И в отношението му към селяните няма и помен от радост, от усещането за внушените страх и почит, както е у Елин-Пелиновия герой — Григорий се е отчуждил напълно от тях: „ . . . Никак не обичаше да го пресрещат селяци с молбите и жалбите си; ненавиждаше ги и се гнусеше от тях и ако забележеше, че някой селяк го причаква пред вратата, викаше гъвно. . . Или крещеше на просяка: Бог да ти даде!“³³. Еднакво привързани са към семейството героите на руската и българската „селска повест“. Чехов пише за стария Цибукин: „Старият открай време имаше склонност към семейния живот и обичаше семейството си повече от всичко на света“³⁴.

Семейното добруване и за Герака, както и за Григорий, се крепи на жената. До дядо Йордан е излъчващата доброта и обаяние баба Марга, чиято „любогрейна топлина“ пази общото огнище, мира и единението в семейството. Патриархалната задушевност, обич и жизненост, вечният ѝ стремеж към доброто я превръщат в своеобразна нравствена преграда за злото в дома на Гераците. Нейна предшественица, но далеч не със същата нравствена сила в семейството на Цибукин е Варвара. Тя като че ли просветлява, по-точно освеща-

²⁹ Елин Пелин. Събр. съч. Т. 5. Цит. изд., 9—18.

³⁰ Пак там, с. 11.

³¹ Бакалов, Г. Български писатели и книги. Ч. II. С., 1925.

³² Чехов, А. П. Избрани произведения. Т. 5. Цит. изд., с. 235.

³³ Пак там, с. 237.

³⁴ Пак там, с. 235.

ва злото с милостините си, с просяците, странниците и богомолците. И нравственото ѝ присъствие има смисъл, коренно различен от видимостта. „В това, че тя раздаваше милостиня, имаше нещо ново, леко и леко, както в кандилката. . . Когато на заговезни или на престолни празник. . . гледаха да продадат на селяните гранясалата слянина с такъв тежък дъх, че едва се стоеше край качето. . . когато в калта се въргалиха. . . работници, замаяни от лошата водка. . . и грехът, сгъстен като облак вече надвисваше във въздуха, тогава. . . раздаваната от нея милостиня действуваше. . . като предпазна клапа в парен котел“³⁵. Към тази нравствена същност на образа — „освещаване на злото“, води по-късният шрих от разпадането вече на Цибукини, много лаконичен и съдържателен: „Варвара още повече напълня и побеля, все тъй прави благодеяния. . . имат толкова много сладко, че не успяват да го изядат. . . и Варвара едва не плаче.“³⁶.

Топлото, истински човечно излъчване на баба Марга, етиката на единство, на патриархален мир са естествени за действителността, в която капиталът навлиза, формира се. Той е все още угроза, ще се превърне в реалност и окончателно ще разруши крехкия свят на доброто едва у следващото поколение. И затова старият Герак може да обърне гръб на кръчмата и да остави търговията — неговата дълбока човешка същност не се проявява само в тях, както е у Григорий Цибукин. Но дори и у него живеят, макар и едва припламващи искрици човечност (към Липа, към внука Никифор). Човечност, от която са напълно лишени духовно уродливите Аксиния Цибукина и глухият, и Анисим — „ученият син“, завършил с картога. У тях патологичната алчност е изместила човешкото, заменила го е с антихуманното, жестокото. Затова старият Цибукин и Йордан Герака след него са изхвърлени край пътя, остават повече на милосърдието на чуждите, отколкото на грижите на своите. „Старият Цибукин вече не се меси в работата, . . . не носи в себе си пари, . . . ако не му дадат да яде, никога не поисква; вече бяха свикнали да обядват без него, . . . от сутрин до вечер седи на пейката при черковната врата, седи и не мърда, . . . в селото говорят, че снахата го е изпъдила от собствената му къща, че не му дава да яде, . . . някои се радват, други го съжаляват“³⁷. Почти буквално същият е краят на Елин-Пелиновия Герак: „Дядо Йордан влизаше рядко в къщи. . . понеже синовете му нарушиха стария обичай да ядат всички заедно на софрата, а се явяваха кой кога си ще или никак не се явяваха, то и старецът не сядаше редовно. . . старият Герак съвсем рухна. Той с мъка се извличаше на слънцето, печеше се като стара змия. . . лежеше по очите си на припек“³⁸.

³⁵ Пак там, с. 236.

³⁶ Пак там, с. 270.

³⁷ Пак там.

³⁸ *Елин Пелин*. Събр. съч. Т. 5. Цит. изд., 71—95.

Друга пресекия на гибелта на патриархалното у Чехов — деформация и гибел на душевността като човешка, отчуждение и егоизъм, е образът на Анисим („В дола“), и Павел у Елин Пелин. Надеждата за образования син, гордостта на Цибукин — „Дълбоко трогнат, черген от вълнение, казваше: . . . Тръгна да учи! Та що, нека! Кой за каквото си е отреден!“ — трагично се сгромолясва. Анисим напълно се е откъснал от селото, погълнат е от града³⁹. В този смисъл градът в Чеховата повест е съсредоточие на злото, символ на нравствено-гибелното у буржоазния свят с огромна притегателна сила на „културния“ живот в очите на Анисим (ресторанта), с отдалечеността си от тежкия селски труд: „ . . . Там да не ти е село. . . Отбиеш се в ресторант да похапнеш, събере се компания, пийнеш и гледаш — съмнало се. . .“⁴⁰. У него е жива жаждата, рогова вече, към натрупване. Тя го и отвежда до престъплението.

Павел, най-малкият син на Герака, е „пресметлив и очоваден“ и баща му възлага големи надежди на него, такива, каквито Цибукин очаква от Анисим. И макар, че те са не само изгубени, но и омърсени, стъпкани от пороците на Павел, старият „всякога, когато се спомене името му пред хората, не изпущаше да каже: Както и да е, Павел има образование“⁴¹. За малкия син на Герака градът има същата притегляща сила, която води и Чеховия Анисим към него, далеко от дома. Скъсал със селския живот, Павел скъсва и с патриархалното етично кредо, оттам естествено се чувствува „чужд в къщата“ на баща си, изстива към Елка и детето, и животът на братята му, на баща му, на всички тук му се вижда „прост и глупав“, „ръцете му се срамуват от ралото“⁴². Съдбата на Павел, потънал завинаги в града, на стремителната деградация на това дете на селото до калта на буржоазния град, разкрива един процес, особено характерен за 90-те години в България. Чехов не акцентува на него като процес именно защото в края на века за Русия той е завършен. Неговият Анисим е нравствено осакатен, духовно подготвен за срещата с града, защото и Чеховото село, наречено в писмата „фабрично“, не е китното елинпелиновско село. „Тук треската неспирно върлуваше, а клисава кал имаше дори през лятото. . . Всякога миршеше на фабрични отпадъци и на оцетна киселина. . . От кожарската фабрика водата в малката река често вонеше; отпадъците заразяваха пасището, селският добитък боледуваше от сибирска язва. . .“⁴³.

Гибелта на естественото човешко начало, патологията на алчността и непознаващият нравствени граници стремеж към парите за-

³⁹ Чехов, А. П. Избрани произведения. Т. 5. Цит. изд., с. 248.

⁴⁰ Пак там, с. 242.

⁴¹ Елин Пелин. Събр. съч. Т. 5. Цит. изд., с. 11.

⁴² Пак там, с. 21.

⁴³ Чехов, А. П. Избрани произведения. Т. 5, 234—235.

кономерно отвеждат личността към престъплението. То е най-ярката характеристика, неизбежна проява на натрупаните разрушителни сили, на властта на „златния дявол“. В образа на Аксиния от Чеховата повест (Божан от „Гераците“) са съсредоточени тези белези на психологията на новия човек на село, на капиталиста. Не е случайна фразата на правдолюбца Костил, казана и като нравствена оценка, и като обобщение: „... Старателна. В тяхната работа без това не може. . . тоест без грях“⁴⁴. Дори в трудовото семейството на Цибукини тя поражда със страстта си, с преклонението пред семейния бог — парите, натрупването. „Аксиния. . . ставаше рано, късно лягаше и цял ден, подпретнала поли и дрънчейки с ключовете, сновеше ту до хамбара, ту до мазето, ту до бакалницата. . . още щом се ожени за глухия, прояви необикновена деловитост и вече знаеше на кого може да даде на кредит и на кого не бива, държеше ключовете у себе си. . . тракаше на сметалото. . .“⁴⁵. Натрупването не носи радост, преклонението пред „златния дявол“, който преобръща душата на Елин. Пелиновия Божан, тласка нататък Аксиния, докато целта получи конкретен смисъл — „Сама да си търгувам“!

Сърцевината на хищника в този характер с невероятно майсторство е изведена в портрета. Чехов пише: „Аксиния имаше сиви очи, които рядко мигаха, а на лицето ѝ постоянно играеше наивна усмивка. И в тези наивни немигащи очи, и в мъничката ѝ глава върху дългата шия, и в кръшното ѝ тяло имаше нещо змийско; зелена, с жълт нагръдник, усмихната, тя гледаше също както напролет из младата ръж змия-усойница гледа минаващия, източила и вирнала глава“⁴⁶. По-нататък, след победата ѝ, отново се появява този образ: „Тя сама караше кабриолета и когато срещнеш познати, източваше шия като змия от млада ръж и се усмихваше наивно. . .“⁴⁷. Аксиния е опасен, вероятно опасен хищник, подчинена на своя бог — парите, натрупването. Всичко останало няма стойност, страстта към парите е всепоглъщаща. Чехов нито с един шрих не е показал у нея личното, жената Аксиния. Тя няма деца, чувството на майка, както и всички други човешки чувства, е чуждо, непознато за героинята. У нея няма и нравствено съзнание като такова. Затова Аксиния с лекота преминава недопустимите дори за Цибукини морални граници, потресена от мисълта, че частица от огромното богатство може да ѝ се изплъзне. Сблъсъкът ѝ със стария Цибукин е моментът, в който окончателно рухvat и видимите остатъци от семейното начало, оголват се егоизмът, отчуждението, отсъствието на естествените, чисто човешки връзки. „Старият нито веднъж в живота си не

⁴⁴ Пак там, с. 271.

⁴⁵ Пак там, с. 255.

⁴⁶ Пак там, с. 246.

⁴⁷ Пак там, с. 258.

беше гълчал и наказвал децата си и не си представяше дори, че някой от семейството му може да нагруби или да се държи непочтително; и сега много се изплаши. . . ⁴⁸. Аксиния не стига дотук, дълбокото съзнание за относителност на нравствените закони, отдалечеността на нравственото въобще, правят убийството естествено, разбираемо решение. Престъплението, смъртта на детето е нарисувана с ужасяващ лаконизъм и простота, като естествена проява на вътрешната природа на Аксиния: „ . . . Грабна черпака с врялата вода и я лисна върху Никифор. . . чу се вик, какъвто в Уклеево не бяха чували, и никой не можеше да повярва, че същество като. . . Липа може да крещи така. . . Аксиния влезе в къщата мълчешком, с предишната си наивна усмивка. . . ⁴⁹.

В Елин Пелиновата повест на този образ откликва Божан, труженикът, влюбен в земята, свързан с нея и духом, и тялом. „Всичките му грижи и мисли бяха там. Лицето му имаше прегорелия цвят на пшеничено зърно и душата му гледаше небето, облаци, слънцето с надеждите и тревогите на плодородната земя“—пие за него Елин Пелин⁵⁰. В страстта, с която работи Божан, има нещо от тази на Аксиния — всепоглъщаща, но и с много определено водещи нюанси: „ . . . Божан. . . се хвърляше на сноите като на скъпоценна плячка. . . повдигаше всеки свързан сноп, както скъперникът повдига торба със злато“⁵¹. И тези страсти го отвеждат към престъплението така, както и Чеховата героиня. Той, по думите на съселаните, наистина „хваща златния дявол за опашката“, посяга на скътаните от стареца пари и с тях утвърждава собственика в себе си. Парите рушат у него и последните остатъци живо чувство, додират по нов начин душата му, прегризват човешкото. Божан се превръща в патологичен скъперник, в алчен, бездушен егоист, опустошен човек. „ . . . Беше постигнал своите възжелания. . . търсеше и сипваше житото в хамбара с една трескава алчност и енаситност. Събираше класовете, закачени по плета, и зърната, аднали на земята. Гонеше с псувни врабците, които страхливо се астъпваха за своя мъничък дял. . . Пъдеше с викове и попържни алугерите и просяците, които идваха с благословия за шепа жито. . . Дълго не можеше да се успокои, като че бяха го нападнали разбойници. . . Седеше самичък в къщи и. . . правеше нескончаеми детки с голям дюлгерски молив. . . Неговото скъперничество вече станало пословично. . . ⁵². Страстта на собственика измества, омаловажава всички други чувства у него, откъсва героя от естествените му човешки връзки, отчуждава го, отрязва го от света. В този

⁴⁸ Пак там, с. 262.

⁴⁹ Пак там, с. 263.

⁵⁰ *Елин Пелин*. Събр. съч. Т. 5. Цит. изд., с. 11.

⁵¹ Пак там, с. 54.

⁵² Пак там, с. 76.

план мотивът за оградата неслучайно се появява в повестта „Гераците“: „Първата грижа на Божан беше да *отдели* с плет своя двор, да направи харман. . .“, в деня на Елжината смърт той *огражда* някаква нива вън от село. . . свали шапка като чужд и пак започна работа. . .“⁵³.

Такива са основните художествени проекции на темата за променящото се патриархално село у Елин Пелин, у Чехов вече „фабрично“, капиталистическо. Разрушението на личността, на естествено човешкото е съпроводено и от разрушение на хармоничния свят на селото. Красотата, поезията на селския живот е отстъпила пред егоизма, своещината. Заедно с патриархалната душевност се е разрушил и материалният свят на доброто и красотата. „ . . . От обширния двор на Гераците не остава нищо. Той бе разделен, преграден и по него безразборно се издигаха недоправени плевници, сайванти, купи сено. Навсякъде личаха локви и боклуци, . . . имаше мръсен трап, помийник, в който се валяха свине. . . Петър отсече големия бор, който пречеше на хармана му. Това свето дърво, обожавано от прадедите, рухна под брадвата на внуците. . .“⁵⁴. Дворът на Гераците е само частна проява на онова голямо разрушение, на унищожената красота на селския свят изобщо, с която се сблъскваме в чеховското Уклево. В него „треската неспирно върлуваше, кал имаше и през лятото, водата в малката река. . . вонеше. . . селото беше в дол, . . . виждаха се само камбанарията и комините на фабриките за щамповане на басма. . .“⁵⁵. И докато у Елин Пелин трагичните промени се осъществяват основно у Гераците, в техния свят, в двора им, то у Чехов действителността е проектирана много по-широко. Елин Пелин е все още тясно конкретен, когато извежда промените в героите си. Чехов за разлика от него обкръжава своите с множество проекции на злото. С намек, с лек шрих той рисува абсурда, ненормалността на света на парите, на руското село от края на века. Животът е толкова тежък и еднообразно жесток, че историята на „псалга, който изял всичкия хайвер“ съсредоточава в себе си историята на селото. „Дали животът тук толкова беден, или хората не могат да съзрат нищо по-важно от тази случка, . . . но за Уклево друго не се разказва“⁵⁶. В тази нелепа история се оглежда духовната бедност на света на злото, насилието и лъжата: „ . . . И духовенството, . . . управителите, . . . кметът писарят бяха тук. . . Не бяха подписали нито един документ, не бяха допуснали да излезе от общинското управление нито един човек, без да го измамят и ощетят, седяха сега един до друг, и двамата охранени и сити, и ти се струваше, че толкова са просмукани о

⁵³ Пак там, с. 77.

⁵⁴ Пак там, с. 95.

⁵⁵ Чехов, А. П. Избрани произведения. Т. 5, с. 234.

⁵⁶ Пак там, с. 234.

лъжи и измами, че дори кожата на лицето им е някаква особена, мюненическа. . .⁵⁷. Геронте на Чехов живеят в свят, който е и конкретен, и в същото време отворен — и като пространство, и като време. И миналото, и бъдещето са в него, макар и като намек, подтекст, като усещане за незавършеност, недоизказаност. Светът на Елин Пелин е по-камерен. Може би от това, че единствено трагедията е и настояще, и бъдеще. Чехов никога не завършва темата напълно и „в неговите произведения точката е само граматически знак. . . продиктуван от граматиката, не от смисъла на произведенията. Развръзка има, но темата остава незавършена, тя се развива във времето. . .⁵⁸. И това усещане за бъдещето просветлява „печалната“ повест на руския писател, създава атмосфера на очакване, на промяна. Този смисъл на противопоставяне на злото и очакване идва от образа на Костил, на Прасковя и Липа. Преминала през огъня на страданието, на мъката и мизерията, Липа пее във финала на Чеховата повест; пее въпреки всичко: „Селото потъваше във вечерния сумрак и слънцето блестеше само горе на пътя. . . Пееха. Най-напред вървеше Липа, пееше с тънкия си глас, звучно, гледайки към небето, сякаш тържествува и се възхищава. . .⁵⁹“.

В близкия и същевременно неповторимо индивидуалния прочит на темата за селото Елин Пелин откликва спонтанно и звучно на постигнатото от Чехов. „Гераците“ са най-дълбокото проникване на българския писател в този проблем. Без съмнение Чеховото естетическо присъствие, съзнанието за постигнатото в селските повести на руския писател тук са особено плодородни, традициите — продължени блестящо. Типологическите сходства се проявяват не само в разгледаната от нас посока на философско-нравствени и обществено-социални търсения и решения. Още по-ярко те се проявяват в плана на поетиката на повестта като своеобразно продължение на „школата“ на Чехов у Елин-Пелиновия разказ. Но това е предмет на друго, по-широко и многопосочно изследване на проблема.

⁵⁷ Пак там, с. 245.

⁵⁸ Сб. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 250.

⁵⁹ Чехов, А. П. Избрани произведения. Т. 5, с. 272.

А. П. ЧЕХОВ И ТВОРЧЕСТВО ЕЛИНА ПЕЛИНА
(ПОВЕСТИ „В ОВРАГЕ“ И „ГЕРАКОВЫ“)

Радка Кырпачева

Резюме

Представленная публикация является первой частью более крупного исследования проблемы об эстетическом присутствии А. П. Чехова в болгарской литературе и конкретнее — в творчестве Елина Пелина. Показана картина проникновения русского писателя в духовный мир болгарина, в литературу и театр, первые переводы и критические заметки. Подчеркнуто предпочтение, глубокий интерес Елина Пелина к творчеству Чехова как к своеобразной школе художественного мастерства, гуманизма и демократии. Отмечены сходные моменты в мироощущении болгарского и русского писателя, обуславливающие типологическую близость художественных решений, конфликтов и характеров.

Автор исследует проявления типологической близости на неразработанной нашей литературной наукой жанровой территории — повести „В овраге“ Чехова и „Гераковы“ Елина Пелина. Анализ повествовательной манеры, конфликтов и героев еще раз убеждает в несомненную близость в восприятии мира, в поэтике и эстетике жанра у обоих художников.

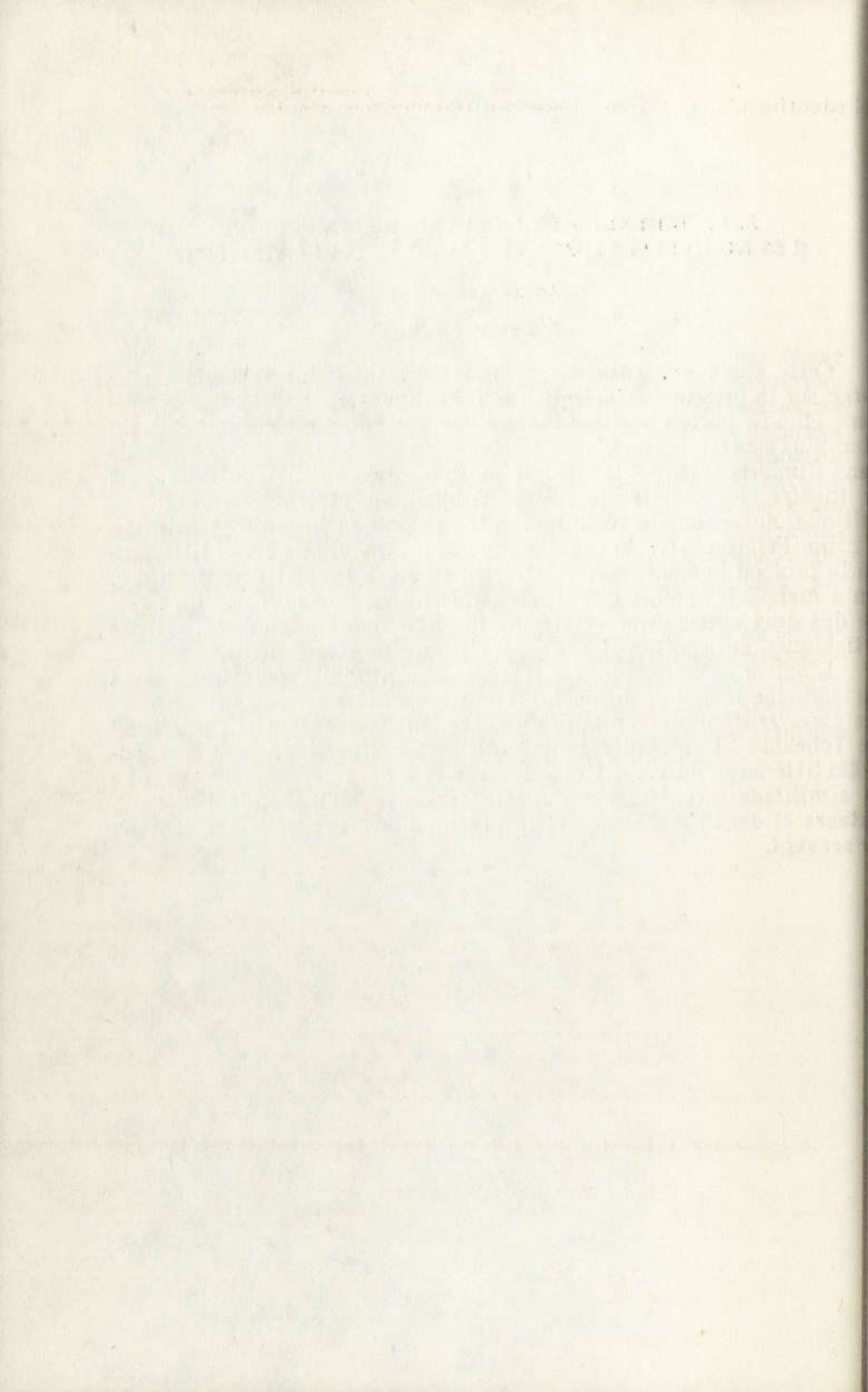
A. P. TCHEKHOV ET L'OEUVRE D'ELINE PELINE
(LES NOUVELLES „DANS LE RAVIN“ ET „GUÉRATZITÉS“)

Radka Karpatcheva

R é s u m é

Cette étude constitue la première partie d'une recherche plus large sur la présence esthétique de Tchekhov dans la littérature bulgare et plus particulièrement dans l'œuvre d'Eline Péline. Sur un plan plus général ici on étudie la réception de l'auteur russe: sa place dans l'univers spirituel du peuple bulgare, dans la littérature et dans le théâtre bulgares, les premières traductions et les interprétations critiques de son œuvre en Bulgarie. On examine l'intérêt et l'attitude d'Eline Péline envers Tchekhov comme maître d'une école littéraire où le profond humanisme est étroitement lié à l'esprit démocratique. On a marqué les points de rapprochement dans la conception du monde des deux auteurs qui détermine la similitude de leurs réalisations artistiques, des conflits et des caractères qu'ils représentent.

L'auteur de cette étude analyse les similitudes typologiques dans un domaine inexploré jusqu'à présent dans notre science littéraire — les caractéristiques communes du genre „nouvelle“ en „Dans le ravin“ de Tchekhov et en „Guératzités“ d'Eline Péline. L'analyse des procédés littéraires, du conflit et des caractères dans ces nouvelles prouve une similitude incontestable dans la conception du monde des deux auteurs et dans l'esthétique et la poésie du genre littéraire dont ils servent.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том. XXI, кн. I

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Тome XXI, livre 1

Faculté philologique

Année 1985—1986

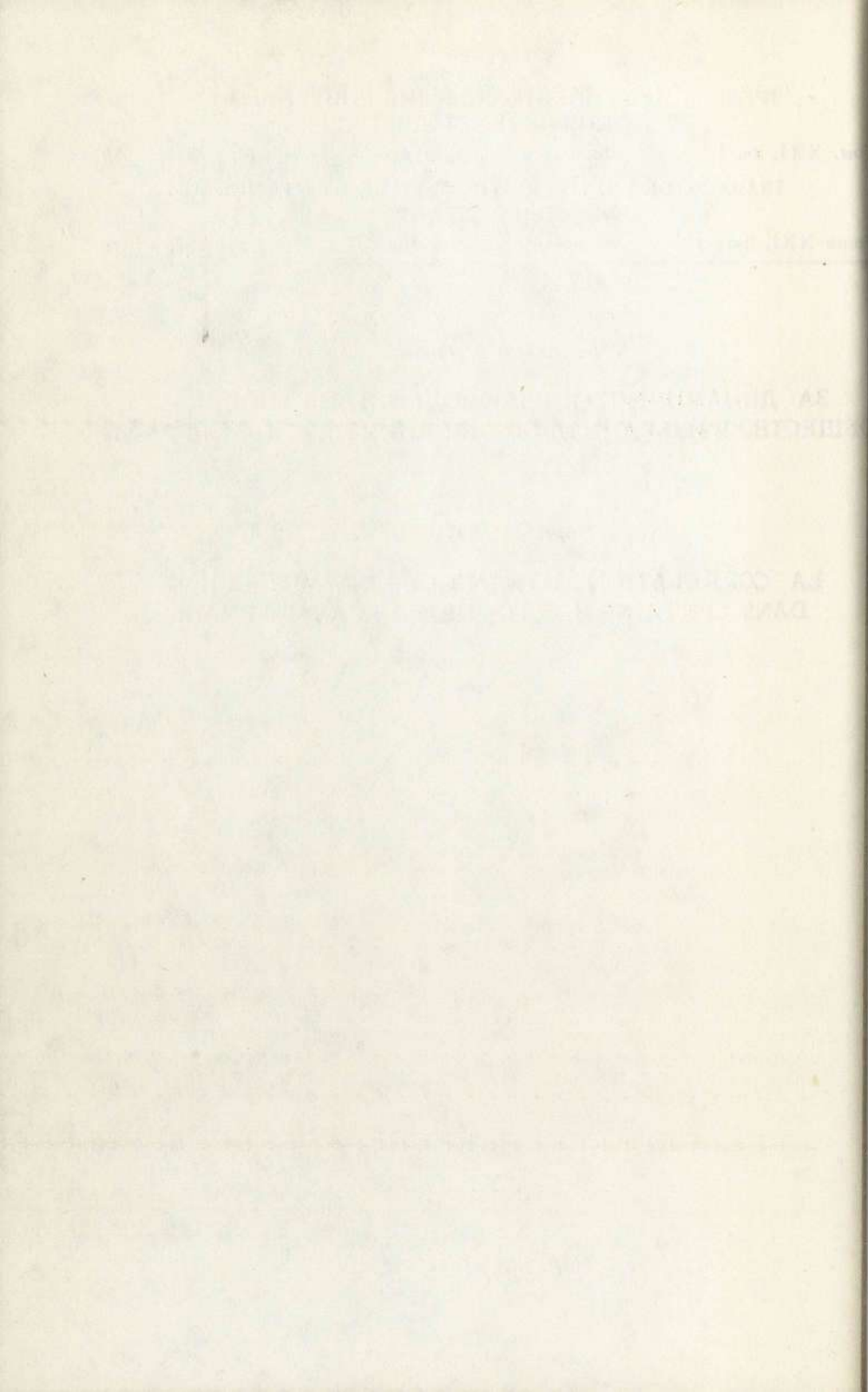
Багрелия Борисова

ЗА ДИНАМИЧНОТО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЧОВЕК —
ОБЩЕСТВО В ИЗБРАНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА Е. Т. А. ХОФМАН

Bagrelia Borissova

LA CORRELATION DYNAMIQUE HOMME / SOCIETE
DANS CERTAINS RECITS DE E. T. A. HOFFMANN

София, 1986



ZUM SPANNUNGSFELD KÜNSTLER—GESELLSCHAFT IN AUSGEWÄHLTEN POETISCHEN WERKEN E. T. A. HOFFMANNS

Überblickt man Hoffmanns Lebenslauf und literarisches Schaffen, so wird ersichtlich, daß die ideologisch-weltanschauliche und ästhetische Plattform des Dichters, die in den Künstlergestalten in entsprechender Form verkörpert wird, in engem Zusammenhang mit der gesellschaftlich-politischen Position Hoffmanns steht. Konkret biographische und historisch bedeutende Ereignisse finden Wiederhall in kunst-ästhetischer Gestalt. Beim vorliegenden Überblick über die unterschiedliche Akzentuierung bei der Schilderung des Wechselverhältnisses künstlerisches Subjekt—soziale Realität lassen wir uns also von folgender Behauptung H.-G. Werners leiten: „Daß die Künstlerproblematik im Werke Hoffmanns eine zentrale Stellung einnahm, war ein zeitsymptomatischer Vorgang. Die Übereinstimmung von sozialpolitischer Emanzipation und bürgerlichem Kunstschaffen, die sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte, begann in den letzten zwanzig Jahren des Jahrhunderts zu zerfallen, als sich die Hoffnung auf eine schnelle politisch-soziale Umwälzung in Deutschland als Illusion herausstellte. Das Verhältnis des Künstlers zu seinem Publikum wurde mehr und mehr zum Problem.“¹

Hoffmann als Künstler — da er sich als solcher bewähren und verwirklichen wollte — empfand am eigenen Leibe all die Schwierigkeiten und Hindernisse, die die soziale Gegenwart Deutschlands den Künstlern bereitete. Bereits die ersten Äußerungen in seiner frühen Jugend in bezug auf die Frage nach der gesellschaftlichen Position des Kunstschaffenden führt uns einen von der Umwelt nicht verstandenen, für sich einen eigenständigen Entwicklungsweg suchenden Mann vor Augen. „... Freund, ich möchte gern heute aus mir selbst heraus — ein erhebendes Gefühl trägt mich empor auf kühnen Fittichen — Freundschaft und Liebe pressen mein Herz, und ich möchte mich durch die Mückenkolonne, durch die Maschinenmenschen, die mich umlagern mit platten Gemeinplätzen, gern durchschlagen —“², schreibt er an Hippel 1796. Während er vom Bewußtsein seiner künstlerischen Begabung getragen wird, wird er durch äußere Zwänge zum Jurastudium getrieben, zu einem „braven“ und „nüchternen“ bürger-

¹ Werner, H.-G., *E. T. A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit*, 1971, S. 40.

² Günzel, Kl., *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Verlag der Nation, Berlin, 1976, S. 47.

lichen Beruf. „Wenn ich von mir selbst abhinge, würde ich Komponist und hätte die Hoffnung, in meinem Fache groß zu werden, da ich in dem jetzt gewählten ewig ein Stümper bleiben werde.“³ Sowie die fortschrittlichen Intellektuellen jener Epoche vertritt und verteidigt er schon in Königsberg die in eine Krise geratenen Interessen der aufsteigenden bürgerlichen Klasse. Doch als Träger dieser Ideen stößt er auf ein schwach entwickeltes Bürgertum, das sich nicht in krasser Klassenauseinandersetzung mit dem Adel formiert hat. Aus diesem Grunde ist das Bürgertum in Deutschland stark differenziert, und besonders die Intellektuellen werden mit einem zahlenmäßig starken Kleinbürgertum konfrontiert, das sich als Spießbürgertum entpuppt. Die Eigenart der deutschen ökonomischen und politischen Entwicklung führt auf diese Weise zu Komplikationen in der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers, der seine Ideale mit der Lebensrealität des Kleinbürgers unter den Bedingungen des Ancien regime konfrontiert sieht. In den folgenden Auslegungen ist deswegen mit dem Begriff „Bürger“ der Bürger in den spezifisch deutschen Verhältnissen gemeint, also vordergründig der Kleinbürger. Die ersten Erfahrungen aus der Königsberger Zeit finden ihren Niederschlag in seiner Erzählung „Ritter Gluck“, entstanden in Bamberg auf dem Hintergrund der ständigen Versuche, sich als Künstler erfolgreich zu betätigen. Die Berührung mit der Ideenwelt der deutschen Romantik (Brüder Schlegel, Novalis, Tieck, Brentano, Z. Werner) und der Kontakt mit Fichte mag auf seine eigenen Ansichten und Positionen einen gewissen Einfluß ausgeübt haben.

Ritter Gluck bleibt als Künstler außerhalb seiner gesellschaftlichen Umgebung, herausgerissen aus den für ein schöpferisches Individuum notwendigen Verbindungen und ist so praktisch isoliert in der Umwelt, in der er lebt. „Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühende Herz! Es brach nicht, da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen wie ein abgeschiedener Geist — gestaltlos, damit mich niemand erkenne“⁴, erklärt Gluck dem Ich-Erzähler. Die krasse Gegenüberstellung von Glucks Vorstellungswelt und der konkreten Wirklichkeit verdeutlicht, daß die Kunst, so wie sie der Komponist vertritt, von der neuen Umwelt nicht mehr nach dem ihr entsprechenden Wert ästhetisch rezipiert werden kann, da die sozialen Bedingungen infolge ihrer grundverschiedenen Spezifik die erforderliche ästhetische Reaktion nicht ermöglichen. Es erweist sich, daß das wahre Künstlerdasein in die objektive Welt nicht eingegliedert werden kann. Auf diese Weise bleibt die subjektive Welt der Kunst eine außerhalb der

³ Ebd., S. 46.

⁴ Hoffmann, E. T. A., Poetische Werke in 6 Bdn., Aufbau-Verlag Berlin, 1958, Bd. 1, S. 76.

objektiven Wirklichkeit stehende Kunst — als eine Ideenwelt. Die subjektive Evidenz der Ideenwelt Glucks verliert an Bedeutung vor den Werden einer neuformierten Ideenwelt, die sich mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit durchgesetzt hat. Die äußere Welt kommt unwandelbar bestimmt vor, so wie sich Gluck als ein Faktum, als eine Gewißheit selbst erweist und als Zustand der Umgebung entgentritt. So erhält die Anschauung der Realität — die bereits die Art des Anschauenden voraussetzt und in bedeutendem Maße bestimmt — den Stempel dieses Statischen. Diese Realität entbehrt einer näheren inneren Schichtung, was sie im allgemeinen schematisiert und vergrößert erscheinen läßt. Der Platz, den die Schilderung der konkreten sozialen Situation in der Erzählung einnimmt, ist verhältnismäßig klein, wenn man ihn mit den späteren Werken Hoffmanns vergleicht. Die Schilderung selbst ist im Zeichen des Antikünstlerischen, was auch die Konfrontation Künstler—soziales Milieu eher zwischen Kunst (Anspruch auf das Sichselbstrealisieren) und der Anti-Kunst bestimmt, worunter das allgemein dem Künstler entgentretende und entgegengesetzte Äußere zu verstehen sein soll. Im so gezeigten Verhältnis Künstler—Umwelt wird einzig die Wirkung der Ursache auf die Folge sichtbar (der gesellschaftlichen Bedingungen auf das Bewußtsein und dessen Äußerung), sowie das Ergebnis dieser Wirkung. Die Möglichkeit einer Rückwirkung auf die Ursache bleibt außerhalb des Blickpunktes. Sie wird auch im Künstler selbst nicht als Realgrund seiner Aktivität angesehen. Die unmittelbare Ursache entbehrt praktisch der unmittelbaren Reaktion auf sich. Ergebnis dieses spezifischen Verhältnisses ist der Verlust an Bindung — nicht zufällig wird das fremde Aussehen der Hauptfigur, sowie ihr sonderbares Verhalten betont, was dann ausdrücklich in Glucks Äußerung bestätigt wird „Ich kann und darf zu niemand gehen!“⁵ — der aber seinerseits zum Verlust an Kommunikationsmöglichkeiten führt. Dies illustriert die Aufführung der Gluckschen Werke, die er genauso ablehnt wie die gegenwärtige Kunst überhaupt. Die Gefahr jedoch, die dieser Verlust mit sich bringt, ist in der Art der künstlerischen Aktivität Glucks besonders deutlich veranschaulicht, nämlich der Verlust an Produktivität. Folgende Bemerkung des Ich-Erzählers bringt das zum Ausdruck: „Ein schärferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponieren überzeugte mich jedoch, daß seit langer Zeit nichts geschrieben sein mußte; denn ganz vergelbt war das Papier, und dickes Spinnengewebe überzog das Tintenfaß.“⁶ Glucks Künstlertum wird auf diese Weise als reduziert dargestellt in der Form nur eines Reproduktionsvermögens. Der Zusammenhang zwischen dem Verlust an Kommunikation und dem Verlust an Produktivität wird von Hoffmann bereits in seiner ersten Erzählung eingesehen und überzeugend künstlerisch zum Aus-

⁵ Ebd., S. 74.

⁶ Ebd., S. 75.

druck gebracht. Die soziale Isolation — das Unvermögen, in der konkreten Realität ihr gemessene, konkrete Haltepunkte zu finden — beraubt den Künstler letzten Endes der Möglichkeit, produktiv zu sein und sich als schöpferisches Individuum zu behaupten.

Die in der Erzählung vorhandene Potenz zur Überbrückung der Isolation (in der Gestalt des Ich-Erzählers) wird seitens Glucks nicht genutzt — es kommt zu keinem echt schöpferischen Kontakt zwischen beiden. Die rigoros ablehnende Haltung Glucks zu seiner Umgebung bezieht sich auch auf die Künstlerschicht, die sich durch Anpassung an die vorherrschenden Ansprüche eine gesicherte Existenz schaffen kann. „Über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn und was weiß ich — können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zu mute, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten, so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne — es ist lappländische Arbeit.“⁷ Der geistig-ästhetische Abstand zwischen Ritter Gluck und den in Berlin des Jahres 1809 lebenden Künstlern ist genauso beträchtlich, wie dieser zwischen ihm und der Rezipientenmasse.

In der Gestalt Glucks wird ein der bürgerlich-kapitalistischen Formation charakteristisches Entwicklungsgesetz verkörpert, das Hoffmann als Widerspiegelung der sozialen Veränderungen und Akzentverschiebungen, der Umorientierung in den ästhetischen Bedürfnissen dominierend faßt. Es handelt sich um die Konstituierung der vorrangigen Bedeutung des Bewußtseins, die zum Standesausgleich mit den ungenügenden Realisierungsmöglichkeiten im konkreten gesellschaftlichen Milieu dem Künstler als Notbehelf angeboten wird. Die Isolierung des kunstproduktiven Subjekts aus den allgemein vorherrschenden Existenzvorstellungen als Antwort auf die sich unwiederbringlich verbürgerlichenden Verhältnisse auf allen Gebieten des sozialen Lebens, einschließlich der Kunst, stellt die besondere gesellschaftliche Position des Künstlers unter den Bedingungen der kapitalistischen sozial-ökonomischen Gesetzmäßigkeiten dar. Daraus erfolgt auch die subjektiv-idealistische Position Glucks, die ihn kennzeichnet. In diesem Sinne erweist sich Ritter Gluck als ein Verwandter des Tonkünstlers Joseph Berglinger, der als tonangebend für die ganze weitere Reihe romantischer Künstler bis hin zur Spätromantik auftritt. Wie später Gluck, kapselt sich Berglinger ab, um sein Wesen als Künstler bewahren zu können. „So hält man ein Schatzkästlein verborgen, zu welchem man den Schlüssel niemandem in die Hände gibt“⁸, heißt es bei Wackenroder. Sich der eigenen Begabung bewußt geworden, fokussiert Berglingers Verlangen in einem: „Du mußt zeitlebens ohne Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben,

⁷ Ebd., S. 72.

⁸ Wackenroder, W. H., *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Reclam, Leipzig, 1981, S. 94.

und dein ganzes Leben muß eine Musik sein.“⁹ So zeichnet sich schon bei diesem Musiker eine Position ab, die sich absichtlich vom öffentlichen Leben distanziert und einen nur subjektgerichteten Entwicklungsweg bahnt. Das Herauslösen der eigenen Schaffensprinzipien aus dem gesellschaftlichen und ästhetischen Kontext soll eindeutig zur Verkenntung der Spezifik des Künstlers als eines widerspiegelnden Subjekts und Widerspiegelungsobjekts führen. Schon die Auffassung vom Künstler als widerspiegelndes oder -m Subjekt setzt das Vorhandensein eines Objekts voraus. Auch beim Künstler als Widerspiegelungsobjekt ist der Einfluß von Konstellationen vorausgesetzt, die die äußere Welt zusammenstellen und auf das Innere des Individuums wirken, es auf diese Weise bilden und verändern, was dann seine künstlerische Widerspiegelung findet. Das Modell des schöpferischen Subjekts — der Grad seiner sozialen Determiniertheit, die Aktivität der Beziehungen Individuum—Gesellschaft und die sich daraus ergebenden Folgen in der weltanschaulichen Position des Künstlers, in ästhetischem Gewand wiederkehrend, — erfährt in den späteren Werken Hoffmanns Akzentverschiebungen, wird modifiziert und ergänzt das Paradigma menschlicher Existenzmöglichkeiten unter den Bedingungen einer Wendeepoche, die von Individuum mehr Kräfteaufwand erfordert.

Der Bamberger Aufenthalt, die Zeit, wo sich Hoffmann so viel von der Kapellmeisterstelle und den Aussichten auf eine Musikerkarriere erhofft, kennzeichnet gleichzeitig auch seine tiefste Lebens- und Schaffenskrise. Die bereicherten, wenn auch bitteren Erfahrungen lassen ihn tiefer in die Gesellschaftsstruktur und den Mechanismus der sozialen Vorgänge eindringen. Die Mängel, auf die er stößt, entlarvt er in den Miniaturen der „Kreisleriana“. Obwohl unmittelbar nach Gluck entstanden, weist der Kapellmeister Johannes Kreisler eine wesentlich reichere Struktur auf. Auch ihm fehlt das entsprechende Milieu. „Soll man denn ehrliche Musiker so quälen mit Musik, wie ich heute gequält worden bin und so oft gequält werde?“¹⁰ fragt sich Kreisler. Der Bürger, an dem der Komponist leidet, erweist sich im Leben als ein rücksichtsloser Ausbeuter und Erpresser, der einzig und allein auf seinen Vorteil bedacht ist. Und indem er nur das Nützlichkeitsdenken und die Profitmacherei als Kriterien entwickelt, ist er zu allerlei Kompromissen bereit, vernichtet ehemalige Werte, die ihm jetzt im Wege stehen. Diese komplizierten und widersprüchlichen Modifikationen, denen der Mensch in der Epochenkonstellation des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus ausgesetzt ist, werden aufs genaueste vom Künstler registriert. Sehr geschickt, in ironischem Ton und aus der Sicht des Bürgers, liefert uns Hoffmann die neugewonnene Auffassung vom Künstler (dritte Miniature „Ge-

⁹ Ebd., S. 96.

¹⁰ Hoffmann, E. T. A., s. o., S. 85.

danken über den hohen Wert der Musik“ — 1812): „Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten. . . sind. . . Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hoch schätzen, als den wackern Kanzelisten, ja den Handwerksmann, der das Polster stopfte, worauf der Rat in der Schloßstube oder der Kaufmann im Comptoir sitzt, da hier das Notwendige, dort aber das Angenehme beabsichtigt wird.“¹¹ Es wird ersichtlich, daß infolge des schon genannten Strukturwandels innerhalb der Gesellschaft eine Umfunktionierung in der Kunst auftritt. Während einerseits die Volkspoesie ihre Bedeutung behält, blüht die Trivialkunst in einem solchen Maße, daß sie als notwendiges Bedürfnis Unterhaltung eines sich neu formierenden Kleinbürgertums erscheint. Die „echte“ Kunst, die mehr sein will als Unterhaltung, erweist sich als unbrauchbar und erscheint als ein oppositionelles Element, da ihre Programmatik auf eine Klasse ausgerichtet ist, die faktisch sich erst formieren muß. Auf Grund dieses Aneinandervorbeigehens von Individuum und Allgemeinem kommt es zu einer Nichtübereinstimmung auch in den Erwartungshaltungen und dargebotenen Vorstellungen. Das Problem des Verhältnisses von individuellem Schöpferertum und gesellschaftlicher Resonanz im Zusammenhang mit der künstlerischen Produktion bzw. Reproduktion wird in der Gestalt Kreislers unter dem Aspekt des Eingeeordnetseins des Einzelnen in der Realität betrachtet.

Durch Hoffmanns Experiment, die Künstlergestalt in die soziale Wirklichkeit der Zeit hineinzuprojizieren, wird ein mehrschichtigeres, differenzierteres und dadurch vollständigeres Gesellschaftsbild vermittelt. Kreislers künstlerische Laufbahn verläuft durch unterschiedliche soziale Schichten — vom höfischen Milieu, zur Welt des Bürgers, Kleinbürgers und des einfachen Volkes. Entsprechend der Distanz im sozialen Bereich erscheint auch die Distanz in den ästhetischen Auffassungen. Bei der genaueren Darstellung der sozialen Umwelt des Kapellmeisters werden einige Differenzen deutlich: die Entfernung des sich bereits ökonomisch einigermaßen gefestigten Bürgertums von den breiteren Volksschichten (die Familie Röderlein); die Spaltung in den niederen Schichten des Volkes, woher einerseits Vertreter echter ästhetischer Werte kommen, die aber andererseits von einer Massenkunst überflutet werden, die weit unter dem Kriterium der großen ästhetischen Anforderungen steht und nur zur Unterhaltung wird, was die Integration des Künstlers praktisch ausschließt. So z. B. wird bei der dritten Miniature vom Standpunkt des Bürgers aus, von Hoffmann ironisch gemeint, der Titel formuliert — „Ge-

¹¹ Ebd., S. 95.

danken über den hohen Wert der Musik“. Auch der Titel der fünften Miniature „Der Musikfeind“ bezeichnet einen Kunstbegabten und veranschaulicht gerade die gestörten Beziehungen zwischen den als Normen angenommenen Verhaltensweisen und Lebensansprüchen (dem Allgemeinen) und den individuellen Vorstellungen des Künstlers (dem Einzelnen). „Wenn ich oft nach der ersten Symphonie aus dem Konzertsaal eile, schreien sie mir nach: 'Da läuft er, der Musikfeind!' und bedauern mich, da jeder Gebildete jetzt mit Recht verlangt, das man nächst der Kunst, sich anständig zu verbeugen, und auch über das, was man nicht weiß, zu reden, auch die Musik liebe und treibe“¹², beklagt sich die Hauptfigur. „So habe ich nur zu oft bei dem Spiel anerkannter Virtuosen, wenn alles in jauchzende Bewunderung ausbrach, Langeweile, Ekel und Überdruß empfunden und mich noch dazu, da ich nicht unterlassen konnte, meine Meinung ehrlich herauszusagen, oder vielmehr mein inneres Gefühl deutlich aussprach, dem Gelächter der geschmackvollen, von der Musik begeisterten Menge preisgegeben“¹³. Die Anmaßung des Bürgertums über Bildung (auch Kunst) zu richten, muß unter antagonistischen Gesellschaftsverhältnissen notwendig auf Widerstand stoßen. In der Regel gilt als Norm das, was sich die herrschende Klasse als solche im Laufe ihrer Entwicklung angeeignet und erworben hat. Deshalb erhebt jede neue Gesellschaftsformation durch das Recht des Normgebenden ihre Klasseninteressen zu Kriterien und Maßstäben. Notwendig vorrangig werden jetzt die rein materiellen Interessen, während das Ästhetische-Geistige scheinbar an Bedeutung verliert. Das ist das Schicksal des Künstlers, der mit diesem Dilemma folgerichtig in Opposition kommen muß.

Es ist vielleicht auch nicht zufällig, daß gerade in dieser Zeit—1812—1814 — der ironische Ton und die satirische Darstellung des Bürgers überwiegen. Sehr viel aus den Erlebnissen Hoffmanns klingen in der Gestalt Kreislers an. In einem Brief an Hitzig charakterisiert er durch einen Kontrast treffend seine Tätigkeit als Komponist folgenderweise: „Was meine praktischen Arbeiten betrifft, d. h. Kompositionen, so soll das Wesen jetzt erst recht angehen, denn bis dahin habe ich fürs Theater nicht *komponieren*, sondern *Musik schmieren* müssen...“¹⁴.

Hoffman selbst veranschaulicht deutlich (wie er das auch in seinen Künstlerfiguren zum Ausdruck gebracht hat) die philosophisch-ästhetische Krise, die die entscheidende Umorientierung in der materiellen Sphäre auf dem Gebiet der geistigen Produktion hervorgerufen hat und die das mühevoll Irren und Suchen des Künstlers nach einem Ausweg begründet. Die verheerenden Folgen der kapitalistischen

¹² Ebd., S. 445.

¹³ Ebd., S. 442.

¹⁴ Gänzel, *Kl.*, s. o., S. 156.

Produktionsweise verändern die soziale Position des Künstlers und seinen Rang in der Hierarchie, und „er muß ein allgemeines Produkt produzieren — den Tauschwert... , d. h. ein Allgemeines, worin alle Individualität, Eigenheit negiert und ausgelöscht ist“¹⁵. Da der Künstler keine Produktion anzubieten vermag, die der materiellen gegenüber konkurrenzfähig sein könnte, steigt er von seiner bisherigen Stelle in der Hierarchie ab. Voran rücken gerade diese Berufe, die einen bedeutenden Anteil an der Vermehrung der materiellen Werte aufweisen können. Im Mittelpunkt der Darstellung in den Miniaturen steht die Hervorhebung des enormen Rangunterschiedes des Kunstschaffenden im Vergleich mit den Produzenten materieller Werte unter den sozial-ökonomischen Bedingungen des aufsteigenden Kapitalismus. Die Integriertheit des künstlerischen-Subjekts, die Hoffmann experimentiert, erscheint als eine Nichtintegrierbarkeit oder Negation seiner selbst. Indem sich der Künstler zu integrieren versucht, vernichtet er sich selbst durch den Zwang der äußeren Bedingungen. Es soll nicht außer Acht gelassen werden, daß solche ästhetische Bewußtseinsbildung, die zur Nichtintegrierbarkeit des Künstlers führt, sich nicht abgetrennt von den anderen gesellschaftlichen Vorgängen vollzieht, sondern gerade diese Basisvorgänge reflektiert. Die ausgesprochen materielle Orientiertheit, die das Bewußtsein des Menschen beim Kapitalisierungsprozeß beherrscht, führt dazu, daß Kunst zum Handwerk wird. Im Zusammenhang mit dieser neuen Stellung des Künstlers wird bei Kreisler eine besonders charakteristische Seite des schöpferischen Individuums im Kapitalismus deutlich. Infolge der ungenügenden ökonomischen Unabhängigkeit sieht es sich gezwungen, die Kunst als Existenzmittel zu betrachten. Daher kommt aber auch seine Rechtlosigkeit, die durch die vorherrschenden gesellschaftlichen Rechte geltend gemacht wird, gegründet auf der Priorität der materiellen Interessen und Zurückdrängung aller geistigen Werte. Der Künstler erscheint als ein entsubjektivierten Produzent niederer (weil geistiger) Qualität.

Kreisler veranschaulicht in seiner Art künstlerischer Aktivität — in der bestellten und immer bestellbaren Künstlertätigkeit — eine der neuen Produktionsweise eigene Tendenz, nämlich die Teilung des Individuums in zwei Sphären (öffentliche und individuelle). So wie diese Teilung erfolgt, entsteht eine doppelte Entfremdung. In der Art, in der sich Kreisler weltanschaulich und ästhetisch von der Umgebung (sowohl von der kleinbürgerlichen der Familie Röderlein, als auch von dieser der niederen Schichten) distanziert, erscheint er ihr im selben Grade entfremdet — es ist eine Entfremdung des Einzelnen dem Milieu gegenüber. Durch den objektiven, gesellschaftlich bedingten Zwang, sich gewissen Normen und Schranken unterzuor-

¹⁵ Marx, K., Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Dietz Verlag, Berlin, 1974, S. 74—75.

nen, entsteht eine Entfremdung des Einzelnen ihm selbst gegenüber, eine Selbstentfremdung. Durch diese Entfremdungen werden zwei Erscheinungsformen des Künstlers hervorgerufen — eine äußere und eine innere. Das Vorhandensein dieser Teilung beweist die Tatsache, daß der in sich geschlossene Kreis auf seine vermeinte soziale Unabhängigkeit verzichtet, also das Individuum aus sich selbst herausgeht. Die äußere Erscheinungsform entspricht der künstlerischen Betätigung, die z. T. die Eingliederung ins soziale Milieu sichert, während die innere das wahre Sein beinhaltet. Bei dieser Zweiteiligkeit wird jedoch die Identität des Künstlers beibehalten. Die Duplizität ist dadurch gekennzeichnet, daß sich das Subjekt in einem Bereich (das (Künstlerischen) äußert. Es kreist um das Künstlerdasein und leitet davon das ganze Sichdurchsetzen ab. Das Fehlen einer zur Verbürgerlichung neigenden Aktivität (z. B. eines bürgerlichen Berufs) unterstützt auf diese Weise die Identität Kreislers. So erscheint er einheitlich in dem bereits als Kunst vorausgesetzten und äußerlich bestimmten Sein, aber innerlich gespalten in zwei Sphären — eine für sich selbst (das Komponieren in seiner Dachstube) und eine für das Milieu (die Kapellmeister- und Hausmusikertätigkeit). Diese innere Gespaltenheit prägt den Charakter Kreislers, der als eine auf Grund der Identität innerlich gespaltenen Einheitlichkeit bezeichnet werden könnte.

Die bereits genannten Differenzen in der Kunst werden noch genauer illustriert durch zwei Gestalten in den Miniaturen — den Diener Gottlieb und die Nichte Röderleins. Zum Unterschied von Glucks völliger Isolation ist Kreisler als schöpferisches Individuum in einer relativen Geschlossenheit. Im Diener Gottlieb — auffallend ist die soziale Stellung dieser Gestalt, ein wichtiger Ansatzpunkt für die spätere Orientierung Hoffmanns zu den breiteren Schichten des Volkes — findet der Kapellmeister einen potenziellen Künstler und Gleichgesinnten. „Wirf ihn ab, den verhaßten Bedientenrock, ehrlicher Gottlieb, und laß mich nach Jahren dich als den wackern Künstler an dein Herz drücken, der du werden kannst mit deinem herrlichen Talent, mit deinem tiefen Kunstsinn! — Gottlieb stand hinter mir und wachte sich die Tränen aus den Augen, als ich diese Worte laut ausbrach. — Ich drückte ihm schweigend die Hand, wir gingen hinauf und spielten die Sonaten von Corelli.“¹⁶ In diesem Zusammenhang soll auch die Nichte genannt werden, die gerade deswegen von ihrer sozialen Umgebung abgestoßen, von Kreisler aber hoch geschätzt wird, weil sie sich trotz ihrer Herkunft zur echten Kunst bekennt. Es wird also deutlich, daß eine kleine Gruppe von Künstlern entsteht, die, an die Vorbilder der älteren Kunst anknüpfend, sich von den neuen Anforderungen der herrschenden Klasse bewußt abwendet und auf diese Weise eine künstlerische Tätigkeit nur für den Künstler —

¹⁶ Hoffmann, E. T. A., s. o., S. 87—88.

eine so zu sagen geschlossene Künstlertätigkeit — anzustreben scheint. Diese scheinbar geschlossene künstlerische Tätigkeit erweist sich aber als die für die Zeit angemessene Verhaltensweise, da sie dem Künstler die Möglichkeit bietet, sich wenigstens auf dem Gebiet der Kunst als Individualität zu verwirklichen, auch wenn seine Kunst auf die notwendige Realisierung, auf die entsprechend soziale Resonanz aus objektiven Gründen verzichten muß. Infolge der realen sozialen Isolation des Künstlers erscheint der aus „Ritter Gluck“ bekannte antikünstlerische Charakter der Realität als überwiegend antikünstlerisch, so wie sich Kreisler in einer überwiegenden Isolation befindet. Kreislers Dasein kann also als ein geschlossener Kreis der künstlerischen Individualität innerhalb der als überwiegend antikünstlerisch akzeptierten Realität bezeichnet werden, wobei dieser geschlossene Kreis — relativiert zum Unterschied von Gluck — als eine ihm bewußt gewordene begrenzte Künstlerexistenz im eigentlichen Sinne erscheint. Deswegen wären manche Behauptungen von M. Frey in Bezug auf das musikalische Erlebnis bei Wackenroder und Hoffmann zu befragen, so z. B. wo sie das Motiv der passiven Hingabe an die Kunst als Gefahr bei Berglinger und Kreisler betrachtet und daran zweifelt, ob die Kritik an einer solchen Haltung, die in den „Herzensergießungen“ immanent ist, in den Miniaturen noch erhalten ist¹⁷. In ihrer Beschaffenheit ähnelt die soziale Isolation Berglingers eher dieser von Gluck, wenn auch er in der Bestellbarkeit seiner künstlerischen Tätigkeit äußerlich mehr Kreisler nah zu stehen scheint. In den späteren Werken Hoffmanns gibt es keine Künstlergestalt mehr, die sich allein auf sich selbst verlassen muß wie der Ritter Gluck. Ist die zweite kunstbegabte Gestalt in den Miniaturen nur eine Nebenfigur und noch kein aktiver Künstler (also nur ein potenzieller Künstler), so enthalter „Der Artushof“ und „Signor Formica“ je zwei Künstlergestalten, wobei die Nebenfiguren — erfahrene und geprüfte Maler — die Hauptfiguren — werdende junge Künstler — unterstützen und leiten. Bleibt die Realisierung Gottliebs auf dem Gebiet der Kunst immer noch offen so werden Traugott und Antonio den Weg ihrer echten Berufung einschlagen und sich als Maler betätigen. Die Entwicklung von der intuitiv nur geahnten Begabung bis zur endgültigen Realisierung ist vollzogen. Durch die Herausbildung von Künstlergruppen wird noch folgende Differenzierung und Strukturierung der Kunst deutlich — es stehen nicht mehr nur Kunst und Wirklichkeit als Gegenwelten einander gegenüber, sondern auch „echte“ und Trivialkunst treten als entgegengesetzte Pole auf.

Auffällig in den Miniaturen ist die Art der Schilderung, die die Form der Selbstäußerung aufweist. So entsteht eine zweite Art Anschauung außer der der sozialen Realität im unmittelbaren Agieren

¹⁷ Frey, M., *Der Künstler und sein Werk bei Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*, Berlin, 1970, S. 76.

mit ihr und in ihr; es geht eher um eine intellektuelle Anschauung (ein Selbstobjektivieren) seiner selbst und der Realität im imaginären Aufleben des tatsächlichen Agierens als nochmals auftretende und erlebte Wirklichkeit.

Vergleicht man Hoffmanns Künstlergestalten in ihrem Betätigungsbereich, so wird das Musikalische als Behauptungsmöglichkeit für die früheren Figuren hervortreten. Dies könnte mit Wesen und Besonderheiten dieser Kunstart erklärt werden. Infolge des viel geringeren Anteils an Gegenständlichkeit in der Musik zum Unterschied von anderen Kunstarten ermöglicht sie eine größere Assoziationsbreite, wodurch der Rezipient unmittelbar ansprechbar ist. Als Realisierungsmöglichkeit und Entfaltungsmittel steht das Aufblühen der Musik in enger Verbindung mit der bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung. Dieser Prozeß hat Folgen in zweifacher Richtung: einerseits Betonung des Gefühlsmäßigen, andererseits Herabwürdigung der Musik zum Grade eines Vergnügungsmittels durch Emotion. Die Veränderungen in den ästhetischen Positionen können als Negation der Negation bezeichnet werden. (Diese besondere Bewegung sieht folgendermaßen aus: Die Negation jedes Gefühlsmäßigen in der Zeit des Feudalabsolutismus durch die strenge Schematisierung und Reglementierung auch auf dem Gebiet der Kunst ruft in der Epoche des sich konstituierenden Kapitalismus die Negation der ästhetischen Schranken in der Gestalt der Hervorhebung des subjektiven Gefühls hervor. Innerhalb dieses Interesses für die musikalische Kunst seitens des Bürgertums aber vollzieht sich eine Verschiebung in der Art einer Negation. Durch die extreme Betonung des Emotionellen kommt es zur Negation der eigentlichen Rolle der Musik, zur Herabwürdigung bis zur rein amüsierenden Kunst.) Da die Musik nach den Romantikern und auch nach Hoffmann ihren Ursprung in der intuitiv empfundenen Gemütsregung hat, im innigen Erlebnis, verlangt Musikproduktion mehr Isolation, sowie Musikrezeption mehr Isolation gewährt. Die „Vereinzelnung des Einzelnen“ erweist sich so als eine zweifache Erscheinung: im ökonomisch-politischen Bereich als eine antimenschliche Konsequenz des Kapitalismus und im ästhetischen Bereich als gerade die menschenbewahrende Tendenz. Diese menschenbewahrende Tendenz erscheint bei Hoffmann von besonderem Belang und trägt wesentlich dazu bei, die Musik als Sinnbild des Schöpferischen schlechthin zu definieren. Hoffmanns künstlerische Laufbahn und sein ganzer Lebensweg veranschaulichen, daß mit der Zunahme des konkreten sozialen Engagements die Dichtung an Bedeutung gewinnt, während die zunehmende soziale Isolation die Musik in den Vordergrund rückt. Eine Menge Briefe an Hippel und Hitzig zeugen davon, daß Hoffmann — besonders in der Zeit bis 1814 — die Begriffe „Künstler“ und „Mensch“ identifiziert. Auffällig ist die Ähnlichkeit in dieser

Auffassung zwischen Hoffmann und Brentano, der sich genauso in Briefen über das Künstlerische geäußert hat als über der Sinn des Menschlichen überhaupt; das Menschliche steht im Grunde des Künstlerischen und macht sein Spezifikum aus. Der Bürger wird von Brentano in diesem Sinne dem Künstler und dem Menschen gegenübergestellt, d. h. der Bürger als solcher verzichtet auf alles Menschliche, verliert im Prozeß seiner Verbürgerlichung gleichzeitig sein menschliches Antlitz. So ist für den Künstler der Prozeß der Verbürgerlichung dem Prozeß der Entmenschlichung gleich. Jedoch führt ihn Hoffmanns mißlungener Versuch, als Kapellmeister vorwärtszukommen (Berlin, Bamberg, Dresden) zur Einsicht, daß der Einzelne nicht imstande ist, sich aus dem Kreise der Gemeinschaft zu entreißen, auch wenn er an der Peripherie steht und die vom Zentrum herkommende Anziehungskraft nur begrenzte Wirkung auf ihn ausüben kann. Daher ist aber gerade sein großer Widerspruch abgeleitet — da er sich nicht im Innern dieses Kreises befindet, den die Gesellschaft als Ganzes bildet, sondern am Rande, wo außer der im Zentrum vorherrschenden Normen auch die von dieser Gesellschaft abgestoßenen und verschmähten Werte dem Individuum näher stehen und es sind den den Kreis zusammenhaltenden Kräften widersetzen kann. Resigniert aber ernüchert muß Hoffmann zu Berglingers Schlußfolgerung kommen: „Ich dachte in meiner Jugend dem irdischen Jammer zu entfliehen und bin nun erst recht in den Schlamm hineingeraten.“¹⁸ Wackenroders Künstler verzweifelt an der Unmöglichkeit, sich aus dieser Gesellschaft loszureißen, oder sich darin nach ihren Gesetzen einzurichten, findet keinen Halt, sieht keine Perspektive und fragt sich letzten Endes: „Und muß der Immerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will?“¹⁹ Diese für Wackenroder in einer früheren Zeit unbeantwortet gebliebene Frage versucht Hoffmann Jahre später zu beantworten.

Persönliche und historische Ereignisse um und nach 1814 finden ihren künstlerischen Niederschlag in den literarischen Werken Hoffmanns, die in diesen Jahren erscheinen — die Befreiungskriege, der Umzug nach Berlin und die juristische Tätigkeit dort, die Bekanntschaft mit der Naturphilosophie Schellings, sowie der nähere Umgang mit den Spätromantikern.

Das Märchen „Der goldne Topf“ untersucht genauer die Existenzmöglichkeiten des Künstlers unter den Bedingungen einer in hohem Grade etablierten Umwelt. Unter die Jupe wird vor allem der Durchschnittsbürger genommen, der über Rang und guten Ruf verfügend, sonst doch als Philister auftritt und sich in seinem begrenzten Weltanschauungs- und Entwicklungshorizont zurechtzufinden weiß. So

¹⁸ Wackenroder, W. H., s. o., S. 104.

¹⁹ Ebd., S. 108.

reicht z. B. Veronikas Lebensziel nur bis zum Hofrätinstand. In der fünften Vigilie wird ihr Schwärmen von der Zukunft folgendermaßen wiedergegeben: „Sie wird Frau Hofrätin, bewohnte ein schönes Logis in der Schloßgasse oder auf dem Neumarkt oder auf dem Moritzstraße — der moderne Hut, der neue türkische Shawl stand ihr vortrefflich — sie frühstückte im eleganten Neglige im Erker, der Köchin die nötigen Befehle für den Tag erteilend. 'Aber daß Sie mir die Schüssel nicht verdirbt, es ist des Herrn Hofrats Leibessen!' — Vorübergehende Elegants schielen herauf, sie hört deutlich: 'Es ist doch eine göttliche Frau, die Hofrätin, wie ihr das Spitzenhäubchen so allerliebste steht!'"²⁰ Durch die Figur Veronikas wird besonders prägnant verdeutlicht, wie unter den Bedingungen der kapitalistischen Produktionsweise sich die zwischenmenschlichen Beziehungen in solchem Maße deformieren und so verkümmern, daß die Individuen ihres wahren Wesens beraubt werden und nur in der Form von leeren Hüllen weiterexistieren. Der Mensch tritt vor der sozialen Stellung zurück. Beispiel dafür ist das Verhältnis Veronikas zu Anselmus und dem Registrator Heerbrand — sie wechselt leicht den einen gegen den anderen wegen des Hofrattitels. Der Mensch wird demzufolge entpersonalisiert, entsubjektiviert. So bildet sich eine neue Moral — Nützlichkeitsmoral — heraus, die zu solchen Bewußtseinsumschichtungen führt die das utilitäre Verhältnis des Bürgers nicht nur der Kunst, sondern auch der Umwelt gegenüber ans Licht bringen. In diesem Kontext konkret sozialer Schilderung wird der neue Akzent in der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit und Hoffmanns Schaffen relevant — Manipulation des Künstlers als Teil der Manipulation im gesamtgesellschaftlichen Maßstab. Der Künstler-Opfer der kapitalistischen Entwicklung wird als ein Sonderfall der Manipulation des Individuums im allgemeinen betrachtet.

Im Zusammenhang mit dem geschilderten Milieu steht die veränderte soziale Position der Hauptfigur. Anselmus vertritt weder eine echt bürgerliche Stellung noch die eines Künstlers. Serpentina charakterisiert ihn folgenderweise: „... man nennt das nämlich ein kindliches poetisches Gemüt. — Oft finde man dieses Gemüt bei Jünglingen, die der hohen Einfachheit ihrer Sitten wegen, und weil es ihnen ganz an der sogenannten Weltbildung fehle, von dem Pöbel verspöttet würden"²¹. Diese Position, die einerseits Anselmus' Übergang zum Künstlerischen erleichtert, sichert andererseits eine festere Bindung — zum Unterschied von den bisherigen Künstlergestalten — an das soziale Milieu. Sie könnte als ein potenzielles Sicheingliederkönnen bezeichnet werden, eine zur Verbürgerlichung neigende Stellung. Infolge des zur Verbürgerlichung neigenden Studenten erweist sich auch das Verhältnis der äußeren Welt zu ihm als zwei-

²⁰ Hoffmann, E. T. A., s. o., S. 309.

²¹ Ebd., S. 342.

fach. Einerseits tritt sie als ein Angleichungsmöglichkeiten darbietendes Milieu auf, das auf diese Weise sein Assimilationsstreben zu realisieren sucht. Andererseits wird ihr antikünstlerischer Charakter spürbar, sobald sich das wahre Wesen des Künstlers in Anselmus durchzusetzen versucht. Als künftiger Hofrat wird er von der Umwelt angezogen — das wohlwollende Verhalten der Familie Paulmann zu ihm veranschaulicht das. Äußert sich aber das Poetische in ihm, so stößt er auf das Nichtbegreifenwollen und -können der Bürger, da dies außerhalb ihres Vorstellungskreises liegt. „Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste!“ sagte eine ehrbare Bürgersfrau, die vom Spaziergange mit der Familie heimkehrend, still stand und mit übereinandergeschlagenen Armen dem tollen Treiben des Studenten Anselmus zusah²² — diese Illustration der Reaktion der nüchternen Alltagsmenschen auf die durch die Natur in Anselmus hervorgerufene Begeisterung werden die Nichtübereinstimmungen von Weltsicht und Verstellungswelt der Philister und künstlerisch Begabten bewußt gemacht.

Der Student gerät aber in Konflikte sowohl mit der bürgerlichen Welt als auch mit seinem eigenen Wesen, da er — und das erweist sich als besonders typisch für diese Gestalt — primär an der ungenügenden Herausbildung seiner eigenen Individualität leidet. Er trägt in sich die Polarität, die die innere Gespaltenheit mithervorrufft, Ausdruck im Unvermögen findend, sich seiner bewußt zu werden. Eigentlich umfaßt die Märchenhandlung die Suche nach der Identität des Individuums. Dies veranlaßt uns dazu, Anselmus einen Künstler im Werden zu nennen. Sein widersprüchliches Wesen unterscheidet sich von der Polarität Glucks, die in der Form der Gegenüberstellung seines Bewußtseins mit der konkreten Realität auftrat, sowie von der Kreislers, die auf der Grundlage einer äußeren Aktivität auf einheitlicher Basis mit dem eigentlichen Wesen des Individuums zum Ausdruck gebracht wurde. Diese Tatsache hängt mit dem Werdeprozeß des Studenten zusammen. Sein inneres Schwanken zwischen poetischer und konkret bürgerlicher Entwicklungs- und Bewährungsperspektive veranschaulichen deutlich diese Episoden, wo Veronika und Serpentina das Bewußtsein von Anselmus zu beherrschen versuchen. Den Gipfelpunkt dieses Schwankens bildet die Episode aus der neunten Vigilie, wo „der Student Anselmus zu einiger Vernunft gelangt(e)“²³: „Da war es dem Anselmus, als beginne ein Kampf in seinem Innern — Gedanken — Bilder — blitzten hervor und vergingen wieder — der Archivarius Lindhorst — Serpentina — die grüne Schlange — endlich wurde er ruhiger, und alles Verworrene fügte und gestaltete sich zum deutlichen Bewußtsein...“²⁴ Diese fehlende innere Einheit-

²² Ebd., S. 284.

²³ Ebd., S. 345.

²⁴ Ebd., S. 346.

lichkeit ist in gewisser Hinsicht Resultat der besonderen sozialen Stellung von Anselmus, die ihn, indem sie ihn beider Sphären — der poetischen und der bürgerlichen — teilhaftig werden läßt, die wahre Bewährung akuter entbehren läßt und dadurch die innere Entwicklung vorantreibt.

Die innere Gespaltenheit des Studenten erhält eine besondere künstlerische Darstellung. Er kann als Schnittpunkt entgegengesetzter Kräfte (des Philisterhaft - Bürgerlichen und Poetisch-Geistigen) innerer Natur betrachtet werden. Die Überlagerung von sozialen Schichten und Lebensbereichen (von der realen und phantastischen Welt) kann als Überlagerung von verschiedenen Sehweisen eines und desselben Subjekts bewertet werden. Das Heranwachsen des Selbstbewußtseins bei Anselmus ist begleitet von der Zunahme an sozialer Erfahrung einerseits (durch die Kontakte mit der Familie Paulmann und der Umgebung) und an Selbsterfahrung andererseits (durch die Kontakte mit dem Archivarius Lindhorst und seiner Welt), die letzten Endes zur Erweckung des eigentlichen Künstlers Anselmus führen. Für die Illustration der zwei Wahrnehmungsweisen ist sehr geeignet die Episode mit der verschiedenen Interpretation der Handschrift des Studenten vor und nach der Bekanntschaft mit dem Archivarius Lindhorst. „Anselmus wurde wie vom Blitz getroffen, als ihm seine Handschrift so höchst miserabel vorkam. Da war keine Ründe in den Zügen, kein Druck richtig, kein Verhältnis der großen und kleinen Buchstaben, ja! schülermäßige schnöde Hahnenfüße verdarben oft die sonst ziemlich geratene Zeile. 'Und dann', fuhr der Archivarius Lindhorst fort, 'ist Ihre Tusche auch nicht haltbar.' Er tunkte in ein mit Wasser gefülltes Glas, und indem er nur leicht auf die Buchstaben tupfte, war alles spurlos verschwunden. Dem Studenten Anselmus war alles, als schnüre ein Ungetüm ihm die Kehle zusammen er konnte kein Wort herausbringen.“²⁵ Bemerkenswert ist hier die Nichthaltbarkeit der Tusche — so wie seine bürgerlich geprägte Wahrnehmung (die ganze Welt um Familie Paulmann) sich als nichtig erweist in der Konfrontation mit der höheren geistigen Wahrnehmung, so erscheint auch seine bisherige Tusche nichtig aus der Sicht eines geistig erhobenen Individuums — Anselmus nimmt verschieden eine und dieselbe Gegebenheit wahr. Der im Prozeß der Bewußtwerdung von Anselmus auszutragene Kampf wird auch vom Archivarius im Gespräch mit ihm klar formuliert: „Aber nur dem Kampfe entspringt dein Glück im höheren Leben. Feindliche Prinzipien fallen dich an, und nur die innere Kraft, mit der du den Anfechtungen widerstehst, kann dich retten von Schmach und Verderben.“²⁶ Das Widersprüchliche in Anselmus ist gerade der Angelpunkt, an dem existenzielle Situationen experimentiert werden und die Kontamination von Lebensbereichen

²⁵ Ebd., S. 323.

²⁶ Ebd., S. 326.

eindeutig zu lösen versucht wird. Für die Realisierung dieses Zweckes hat Hoffmann ein höchst kunstvolles Mittel eingesetzt, das in der schon komplizierten Struktur des Märchens je nach dem Grad der bei der Rezeption engagierten Einbildungskraft und des Verstandes des Lesers mehrere Interpretationsmöglichkeiten zuläßt. Jedenfalls ist die Intention des Autors — die Schilderung der widersprüchlichen Kontinuität und Diskontinuität einer Persönlichkeitsentwicklung — von der Spezifik der gewählten Form treffend unterstützt.

Auf die oben beschriebene Weise wird Anselmus als der Knotenpunkt zweier entgegengesetzten, manchmal gleichen von Intensität, manchmal sich den Vorrang abtretenden Zentrifugalkräfte gestaltet. Dieser Prozeß ist unausgewogen und beruht auf der relativen Beständigkeit sowohl der einen als auch der anderen Zentrifugalkraft. Dies drückt sich in der Tatsache aus, daß einerseits das bürgerliche Milieu als eine unabdingbare Voraussetzung für die Existenz des Individuums da ist, andererseits aber auch die angeborene Veranlagung das Wesen des Künstlers zu bestimmen sucht. Gerade aus dieser Beständigkeit der beiden Kräfte kommen das ständige Gegenüberstellen und Gegenüberstehen, die die Widersprüchlichkeit im Individuum herbeiführen. Je deutlicher die Beständigkeit zum Ausdruck kommt, desto unerbittlicher ist das Gegenüberstehen der Kräfte. Je schärfer das Gegenüberstehen ist, desto schärfer wird das Gegenüberstellen der zwei Perspektiven.

Der Entfaltungsweg des Studentengipfels in der Erkenntnis seiner selbst, die in der Schlußvision des Ich - Erzählers in besonders verschlüsselter künstlerischer Form vermittelt wird. Der Erläuterung von Anselmus' Leben in Atlantis verhilft der Hinweis des Archivarius, mit dem er dem Ich-Erzähler (und auch dem Leser) das Wesen der Vision näher bringt. „Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meiershof als poetisches Besitztum Ihres innern Seins? — Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?“²⁷ Durch die zweite Erzählebene (des Ich - Erzählers), die eine Vermittlerfunktion erfüllt (des eigentlichen Erzählvorgangs zum Rezipienten), wird besonders am Ende des Märchens eine Interpretationsmöglichkeit dargeboten, die den Ideengehalt sowohl aus der Sicht des Autors erhellt als auch Anregung und Ansporn dem Rezipienten zur Überprüfung der eigenen Interpretation an der Autorenintention gibt. Anselmus' eigentliches Bewußtsein wird durch eine höhere Stufe der Bewußtheit gegenüber der antagonistischen Realität in der Form eines Künstlertums innerhalb einer in bürgerlichen Begriffen gefaßten Existenz erreicht — Imagination unabhängig und doch in der Realität — , dessen Realisierung einzig und

²⁷ Ebd., S. 373—374.

allein von ihm selbst abhängt. So wird deutlich, daß die subjektiv-idealistische Tendenz auch bei Anselmus überwiegt. Die Insel Atlantis hieße eine einheitliche Künstlersicht, die das Vorhandensein des Nicht- und Antikünstlerischen akzeptiert, aber ihm durch das Künstlerische zu widerstehen versucht. Die Intensivierung der inneren Kräfte bietet auch hier die Möglichkeit dazu. Das Zu-sich-selbst Finden endet mit der Errichtung der inneren Einheitlichkeit des Künstlers trotz der äußeren Ignorierung — mit der Herausbildung eines Künstlerbewußtseins. Die soziale Isolation des bereits herausgebildeten Künstlers bleibt wie bei den früheren Figuren beträchtlich. Das in der Schlußvision dargestellte eigentliche Künstlerdasein Anselmus' als sein eigentliches Bewußtsein wird, wie im Lauf der Handlung ersichtlich wird, durch die innere Spaltung im Bewußtsein erreicht, die die Identität ermöglicht, also durch das Vermögen des Künstlers, sich als solches ins ihn umgebende Milieu einzufügen, um sich davon distanzieren zu können — durch die Distanz die äußere, den sozialen Normen der Zeit entsprechende Betätigung zu berechtigen und durch diese äußere Betätigung die Distanz zu ermöglichen.

Mit der Einbeziehung der Natur als Überschneidungszone zwischen subjektiver Vorstellungswelt und objektiver Wirklichkeit (die Natur erscheint als Hintergrund und gleichzeitig Katalysator bei der Bewußtwerdung des Studenten von Anfang an mit dem Gespräch unter dem Holunderbaum bis zur letzten Vigilie, wo ihm das Innerste der Natur erschlossen wird) wird das Künstler-Modell bei Hoffmann modifiziert. Die Natur erscheint als alternative Perspektive: das in der bürgerlichen Welt gefährdete Individuum kann sich in seinem Auf-sich-selbst-Gestelltsein des Menschlichen, also seiner selbst besitzen nur als Teil der Natur, die der sozialen menschenfeindlichen Umwelt entgegentritt. Es wird die Notwendigkeit evident, die Natur als Ausgleich für die einseitig verlaufenden Prozesse sozial bedeutsam zu machen. Die Stufen der Naturerkenntnis kennzeichnen gleichzeitig Stufen der Selbsterkenntnis von Anselmus. Daß in dieser Naturauffassung Schellings Einfluß auf Hoffmann deutlich wird, bekräftigt auch Hoffmanns in künstlerischer Form dargebotene Meinung Schellings von Wechselverhältnis des Erkenntnisvorgangs der Natur und des Einzelnen. Ähnlich wie bei Chamisso's Gestalt Peter Schlemihl wird die Natur auch im „Goldnen Topf“ als Realisierungsmöglichkeit dem konkreten sozialen Milieu entgegengestellt, jedoch nicht im Dienste der Wissenschaft, sondern, da es sich um einen Künstler im Werden handelt, im Dienste der Kunst. Die Parallele zu Schlemihl verdeutlicht auch, wie ein und dasselbe Problem — die gestörten Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft bei unterschiedlicher Akzentuierung (bei Hoffmann ausschließlich unter dem Aspekt der Äußerungsperspektiven für den Künstler) — mit den gleichen künstlerischen Mitteln (diesen der Phantastik) anders gestaltet wird. Während Chamisso die Phantastik dazu verwendet,

die sich unwiederbringlich versachlichenden Beziehungen eindringlicher zu gestalten und dadurch das Phantastische selbst „verbürgerlicht“²⁸, beabsichtigt Hoffmann, den Rezipienten durch das Unwirkliche und Unwahrscheinliche vom Realen zu distanzieren, ihn in diesem Realen zu verunsichern und es so kritisch betrachten zu lassen²⁹. In beiden Fällen jedoch ist kein Entrücken vom Realen in der Art von Auflösen des Wirklichen im Poetischen festzustellen.

Bei einem Vergleich des „Goldnen Topf“ mit dem 5 Jahre später erschienenen Märchen „Klein Zaches“ lassen sich Veränderungen im sozial-psychologischen Rahmen des Künstlers erkennen, die als relevant für die ideologisch-weltanschauliche Entwicklung Hoffmanns auftreten.

In das Objekt der Kritik sind sowohl Bürgertum als auch Feudalabsolutismus einbezogen, wodurch ein breiteres und vollständigeres Gesellschaftsbild vermittelt wird, das genauso einen antikünstlerischen Charakter dem Künstler gegenüber aufweist. Die soziale Politik, die vordergründig darauf gerichtet ist, das Geistig-Emotionelle, Schöpferische durch offizielle Maßnahmen außer Kraft zu setzen, wird bereits im ersten Kapitel mit Hoffmannscher Ironie geschildert und erhält konkrete Gestalt im Fürsten Paphnutius und seinem Minister. „führen Sie die Aufklärung ein!“ schlägt Andres begeistert vor, und „Paphnutius fühlte sich durch und durch erschüttert vom dem erhabenen Gedanken seines Ministers.“³⁰ Da auch hier unter dem Begriff des Geistig-Schöpferischen das Menschliche schlechthin verstanden werden soll, erscheint wie in keinem anderen Werk vorher die Antihumanität als offizieller Kurs der Staatspolitik mit ihrer ganzen Schärfe und Aktualität.

Zum Unterschied von Anselmus stellt Balthasar ein einheitliches Ganzes dar; sein Standpunkt ist nur vom Poetisch-Schöpferischen bestimmt. Der Konflikt der zwei Sehweisen wird nicht in ihm konzentriert, sondern er vertritt die eine Seite dieses Konflikts, dessen zweite Seite — das Platt-Rationale — vom Zwerg getragen wird, indem es noch konkretisiert als das Oberflächlich- Repräsentative auftritt. Dies wird durch die ihm von der Fee zugewiesenen Gabe ermöglicht, daß „alles, was in seiner Gegenwart irgendein anderer Vortreffliches denkt, spricht oder tut, auf *seine* Rechnung kommen“³¹ soll.

Balthasars persönliches Eingreifen in sein eigenes Schicksal und in die ihn umgebende Welt (das Entreißen der Haare vom Kopf des Zwerges und dadurch das Lösen des Zaubers) ist nicht nur als ein Selbstbewährungsakt aufzufassen, sondern auch als Akt der Durchset-

²⁸ Feudel, W., Adelbert von Chamisso, Reclam, 1980, S. 80.

²⁹ Werner, H.-G., Text und Dichtung—Analyse und Interpretation, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1984, S. 214.

³⁰ Hoffmann, E. T. A., s. o., Bd. 5, S. 18—19.

³¹ Ebd., S. 95.

zung und Behauptung des Prinzips seiner eigenen Individualität im Rahmen der Allgemeinheit, indem sein subjektives Wissen um den in der Realität waltenden Mißstand zum Wissen der Allgemeinheit um denselben wird. Die Lösung des Konflikts individueller Realisierungsanspruch — soziale Möglichkeiten erfährt in diesem Märchen folgende Änderung: die reine Imagination als Wesensmerkmal des eigentlichen Bewußtseins wird relativiert zu einer an die reale Welt geknüpften Imaginationswelt, was eine Annäherung an die konkret sozial determinierte Wirklichkeit kennzeichnet. Balthasar wird Besitzer eines „eine Stunde von Kerepes entfernten Landhauses nebst Waldung, Äcker und Wiesen“³². Lag Atlantis als fernes Land — Sinnbild der ideologisch-ästhetischen Distanz des Dichters Anselmus von der Umwelt — praktisch weit vom konkreten bürgerlichen Leben (obwohl innerhalb dieser Realität erreichbar), so befindet sich Balthasars Landgut sozusagen am Rande dieses bürgerlichen Lebens. Noch überzeugender erscheint die Natur als Sinn- und Ebenbild des Künstlers. Sie sollte, ähnlich wie im „Goldnen Topf“, als das für die Realisierung des schöpferischen Subjekts notwendige Milieu aufgefaßt werden, indem das Dilemma entschieden zu 'soziale Welt — Imaginationswelt in der Natur' transformiert wird. Die realistische Tendenz des Märchens wird auch dadurch verstärkt, daß die poetische Begabung des Künstlers aus der Natur direkt entsprungen dargestellt wird. „Ei“, rief Fabian, 'ei, das ist nun wieder das alte ewige Lied von Wehmut und Wonne und sprechenden Bäumen und Waldbächen. Alle deine Verse strotzen von diesen artigen Dingen, . . .“³³, so bezeichnet Fabian Balthasars Dichtung, die auf diese Weise der realen Welt verpflichtet erscheint.

Die Kontinuität zwischen Gluck und Anselmus und Kreisler und Balthasar wird in der Art der Intensivierung der inneren Kräfte deutlich. Die soziale Position der Behauptung der eigenen Individualität zeichnet sich durch einen breiteren Rahmen aus, der die relativ selbständige Einheit mehrerer Individuen umfaßt. Durch Candida und Fabian erscheint Balthasars errungenes wahres Sein nicht als Einzelfall, erhoben in den Rang des Modellfalls schöpferischen Seins, sondern als Tendenz persönlicher Entwicklung poetisch begabter Individuen.

Entscheidend von der Atmosphäre in Berlin und von der Wende in Hoffmanns persönlich-amtlichem Leben ist die Erzählung „Signor Formica“ geprägt. Die Funktionsbestimmung der Kunst und des Künstlers, in diesem Werk Ausdruck gefunden, sind ein überzeugendes Beispiel dafür.

Der künstlerisch begabte aber als Arzt tätige Antonio verfügt über ein stärkeres soziales Bewußtsein, Ergebnis seiner festeren bür-

³² Ebd., S. 126.

³³ Ebd., S. 31.

gerlichen Stellung, das das Vorhandensein einer äußeren Aktivität voraussetzt, die dem wahren Wesen des Individuums nicht entspricht. Diese Nichtidentität wird aber durch die innere Einheit ergänzt. Er bewahrt diese innere Einheitlichkeit, die trotz des äußeren Aneinandervorbeigehens von Wesen und Äußerung als Grundlage für die Durchsetzung des wahren Seins dient. Der Spannungsbogen in dieser Figur ist im Vergleich mit den anderen Künstlergestalten sehr weit gezogen zwischen dem eigentlichen Künstlerwesen und der in bürgerlichen Begriffen gefaßten sozialen Aktivität. Einerseits bietet diese soziale Aktivität ein gut herausgebildetes, ans soziale Milieu gebundenes Betätigungsfeld, andererseits aber basiert das eigentliche Dasein auf erkannte eigene Individualität, was beide Seiten gleich stark auftreten läßt. Antonios Werdeprozeß ist bereits in beiden Sphären vollzogen — als Bürger und als Künstler. Die Differenz zwischen den zwei Existenzen ist beträchtlich, deshalb stellt der Übergang zum wahren Selbst eine wesentlich innere und äußere Umwandlung des Individuums dar.

Der bereits herausgebildete Künstler Rosa, der die ganze Skala der sozialen Verhältnisse kennt, kennzeichnet das dem werdenden künstlerischen Subjekt bevorstehende Dasein wie folgt: „Seid Ihr nicht darauf gefaßt, Kränkungen jeder Art zu erfahren, je höher Ihr in der Kunst steigt, desto mehr Hohn und Verachtung zu leiden, überall, sowie Euer Ruhm sich verbreitet, auf hämische Bösewichter zu stoßen, die mit freundlicher Miene sich an Euch drängen, um Euch desto sicherer zu verderben, seid Ihr, sage ich, auf alles das nicht gefaßt, so bleibt weg von der Malerei!“³⁴ In seinem Sichdurchsetzen auf das Mannigfaltigé der feindlichen Wirklichkeit gestoßen, charakterisiert Rosa, sowie auch die anderen Künstlergestalten Hoffmanns bis jetzt, die Realität als Anti-Kunst-Umwelt in Bezug auf den Künstler. Der Unterschied zwischen Rosa und den vorhergehenden Figuren besteht jedoch vordergründig darin, daß trotz der von ihm selbst geschilderten Konfrontation eine teilweise Anerkennung im antikünstlerischen Milieu als erreichbar dargestellt wird, was also eine teilweise Eingliederung als potenzielle Möglichkeit aus der Realisierungsperspektive des Künstlergestalts nicht völlig ausschließt. Auf diese Weise wird das Künstlerdasein logisch als ein ständiges Sichbehaupten und Sichdurchsetzen erscheinen, was in der Novelle durch die Gestalt Antonios veranschaulicht wird. Sowohl Antonio als auch Rosa finden am Ende Anerkennung als Künstler, indem sie es wußten, durch die Kunst auf die äußere Welt zu wirken. Die Novelle endet mit der inneren Wandlung Capuzzis, des durch die besondere künstlerische Darstellung sich seiner Fehler bewußt wird. „Ich bin geheilt, ganz geheilt von meiner Torheit“ — Aber wo ist Signor Formica, wo ist mein würdiger Arzt, daß ich ihm tausendmal für meine Heilung danke, die nur er vollbracht. Das Entsetzen, das er über

³⁴ Ebd., Bd. 4, S. 343.

mich zu bringen wußte, hat mein ganzes Inneres umgewandelt!“^{3*} Die Relativität des isolierten Künstlerdaseins, die sich als Tendenz bei Hoffmanns Künstlergestalten den Weg anbahnt, wird hier verstärkt erstens durch die Annahme einer teilweise möglichen Eingliederung als potenzieller Variante der Realisierungsperspektive und zweitens durch die beträchtliche ästhetisch verhältnismäßig einheitliche Künstlerschicht (gemeint ist hier die Theatertruppe Formicas). Rosas Position ist ein Eingegliedertsein in einer dem Künstler entsprechenden relativen Einheit, aber ein Ausgegliedertsein aus dem allgemein angenommenen äußeren Milieu. Die Ansicht von der Wandelbarkeit der realen Welt, die in der Gestalt Capuzzis Ausdruck findet, bestimmt das soziale Engagement des Künstlers. Das Verhältnis Künstler-Gesellschaft wird als ein Wechselverhältnis dargestellt. Rosas Kunst wird in dem Maße gesellschaftlich relevant und wirksam, in welchem sie in der entsprechenden Erscheinungsform in der Flut von Massenkunst die beabsichtigte Sichbarmachung und Wirkungsstrategie des Ideengehalts realisieren kann. Es ist aber eine Annahme dieser Form ohne die Anpassung an dieselbe. Das aktive, nach außen gerichtete Werk Rosas weist auf die Realisierungsperspektive der schöpferischen Persönlichkeit in der feindlichen Umwelt hin. Das Ersetzen der inneren Geschlossenheit durch offene Anfechtbarkeit wird als potenzielle Möglichkeit des Sichdurchsetzens von Hoffmann angesehen. Dies führt auch zu einer wesentlichen Modifizierung der subjektiv-idealistischen Tendenz des Künstler-Modells, indem die Existenzbedingung und -bestimmung des Künstlers in der Form der Extensivierung der inneren Kräfte dargestellt wird. Die innere Einheitlichkeit erhält eine weitere Dimension — Durchsetzung dieser Einheitlichkeit trotz der äußeren Ignorierung. So wird das Modell durch die Einbeziehung der objektiven sozialen Wirklichkeit in die subjektive Vorstellungswelt des Künstlers ergänzt, was auch die starke subjektive Tendenz des bisherigen Modells wesentlich überwindet. Im Sinne Schellings vollzieht sich der grundlegende Objektwandel, der von der Überwindung der Ich-Zentriertheit des Individuums und seines Produkts zeugt. In diesem Zusammenhang lassen sich gewisse Ähnlichkeiten mit Balthasar feststellen (das subjektive Eingreifen als Durchsetzungsmöglichkeit), aber die Differenz in der Art der äußeren Legalisierung des wahren Wesens des Individuums ist dabei nicht zu übersehen.

Wie sich die Weltanschauung und die ästhetische Plattform Hoffmanns in den letzten Lebensjahren im Vergleich mit dem Künstler-Modell der Bamberger und Dresdener Zeit gewandelt haben und wie die umrissene soziale Position des Künstlers in der letztgenannten Novelle konsequent weitergeführt wird, veranschaulicht die letzte Erzählung des Dichters, „Des Veters Eckfenster“.

^{3*} Ebd., S. 416—417.

Der Vetter zeichnet sich durch ein einheitliches Künstlerdasein aus, es basiert auf der inneren Einheitlichkeit, die in der auf derselben Grundlage bauenden äußeren Aktualität resultiert. Er ist nur als Künstler tätig — das erreichte eigentliche Bewußtsein schließt andere Seinsmöglichkeiten aus der Existenzperspektive aus.

Die bei Hoffmann immer wieder auftauchende Frage nach der Rezeption künstlerischer Werke findet hier ihren Niederschlag in der Erinnerung des Dichters an die Begegnung mit dem Blumenmädchen. Die Äußerung des Mädchens bringt prägnant ans Licht, wie weit sich Erwartungswerte des Einzelnen und Realisierung in der sozialen Umgebung entfernen können, was für die Zeit von brennender Aktualität zu sein scheint. Dieses Aneinandervorbeigehen ist im Dilemma entweder völliges Ignorieren jeglicher Künstlerexistenz (die Verkäuferin ahnt nicht das Vorhandensein eines Autors) oder kapitalistische Verwertbarkeit aller Tätigkeiten — einschließlich der künstlerischen — in der Form eines Handwerkerseins (sie setzt Dichter gleich Handwerker) beschlossen.

Obwohl also die Rezeptionsfrage genauso akut steht wie früher, läßt ein verändertes soziales Bild erkennen, dessen antikünstlerischer Charakter relativiert wird. Die aufschlußreichste Stelle im Gespräch in Bezug auf das Verhältnis des Künstlers zur Umwelt zeugt von dieser in der Entwicklungslinie von Salvator Rosa stehenden Position des Vettters: „Vetter! Vetter! nun sehe ich wohl, daß auch nicht das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent in dir glüht. Das erste Erfordernis fehlt dir dazu, um jemals in die Fußstapfen deines würdigen lahmen Vettters zu treten; nämlich ein Auge, welches wirklich schaut. Jener Markt bietet dir nichts dar als den Anblick eines schekkichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes. Hoho, mein Freund, mir entwickelt sich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens, und mein Geist, ..., entwirft eine Szene nach der andern, deren Umrisse oft keck genug sind.“⁹⁶ Die Vorstellungen- und Gedankenwelt dieses Künstlers wird wie ersichtlich von der Realität schlechthin als Quelle der treibenden Kräfte seines eigentlichen Daseins beherrscht. In jedem Einzelnen erkennt er die Welt und diese Welt betrachtet er als Gesamtheit der Mikrowelten aller Individuen. So erkennt er auch die Autonomie des Einzelnen im allgemeinen Sein der Gemeinschaft, und so tritt der Künstler als ein offenes System auf, das das Vorhandensein der äußeren Welt als objektive Gegebenheit annimmt und sich selbst darin zu finden sucht. Gerade diese Offenheit ist ihrerseits Voraussetzung und Grundlage für die Extensivierung der inneren Kräfte, die der Selbstbehauptung des Künstlers Realisierungsmöglichkeit anbietet. Durch die Extensivierung wird das Freiseinwollen im Künstler durch eine freie (im Sinne freiwillige) Existenz in einer bewußtgewordenen

⁹⁶ Ebd., Bd. 6, S. 746.

sozial akzeptablen Existenz ersetzt. Die Eingliederung ist eine objektiv notwendige, subjektbildende und -bestimmende Existenz im allgemeinen Sein der Umwelt, die nicht als ein Anti- sondern Teilsein in Bezug aufs Ganze aufzufassen ist. Die bewußtgewordene sozial akzeptable Existenz ist Ergebnis der Überwindung der Isolation und läßt seinen Wandel zum Sichstellen erkennen, was den Künstler sich auch als Subjekt betrachten läßt, das die Welt im Prozeß des künstlerischen Gestaltens schon selbst in gewissem Sinne umbildet, umgestaltet.

Die so geschilderte Position des Künstler zur Umwelt erbringt Beweis dafür, daß der Subjektivismus der früheren Figuren wesentlich überwunden wird, was aber keinesfalls bedeutet, die schöpferische Persönlichkeit könne in ihre Umwelt reintegriert werden. Eine Integration in den Regelmechanismus der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsformation hieße Negation des Künstlerischen schlechthin. Es geht um das Bewußtsein der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, ohne den Gesetzen des Kapitalmarktes zu unterliegen. Das Dichterdasein ist ein Austragen des Kampfes zwischen beiden Zentrifugalkräften, was unter Bedingung des objektiven Vorhandenseins der einen die Existenz der anderen bestätigen und bewähren kann. Der Künstler findet sich selbst, wenn er die äußere Welt erfaßt und widerspiegelt, wenn er also die Welt bewältigt. Die Bewältigung der objektiven Realität erweist sich als Bewältigung der eigenen Individualität. Das künstlerische Produkt wird auf diese Weise nicht als Antwort-Aufhebung, sondern Antwort-Widerspiegelung der Wirklichkeit erscheinen. Die neugewonnene gesellschaftliche Position der späten Künstlergestalten Hoffmanns unterscheidet sich wesentlich von den frühromantischen Figuren. So wie sich Fr. Sternbald z. B. im Laufe der Handlung entwickelt, entbehrt er das Bewußtsein eines objektiv determinierten sozialen Engagements. Die zunehmende subjektivistische Tendenz, die Sternbalds Weltansicht charakterisiert, läßt sich natürlich auch mit der konkreten politisch-ökonomischen Situation erklären. Sternbald verfällt gegen Ende des Fragments den Schwächen und Widersprüchlichkeiten seiner Epoche; dadurch wird dem schöpferischen Individuum keine Entwicklungs- und Entfaltungsperspektive vermittelt, und die aufgeworfenen Probleme, die sich der Unvereinbarkeit von individuellem Anspruch und sozialer Realität ergeben, bleiben offen. Die Jahre nach den Befreiungskriegen zeichneten sich durch von der Restauration verschärfte Gegensätze aus, was sich ja auch auf Hoffmann als Zeitgenosse auswirkte. Es war gerade die Zeit, so, wie H. - G. Werner hervorhebt, Hoffmann „in den Strudel der politischen Ereignisse hineingezogen wurde“³⁷. Diese Tatsache findet ihren künstlerischen Niederschlag in den literarischen Werken

³⁷ Werner, H.-G., *E. T. A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit*, 1971, S. 36.

der letzten Schaffensperiode des Dichters. Durch die Erkenntnis der bestimmenden Rolle des Volkes bei der Prägung des Antlitzes einer Nation erfährt das Künstler-Modell infolge der Einbeziehung in die Skala der Existenzmöglichkeiten einer bewußtgewordenen demokratischen Tendenz eine endgültige Wandlung, die Ergebnis der Vergesellschaftung und politischen Aktivierung der Weltsicht des Künstlers ist. Einen Beweis dafür bietet uns die Äußerung des Vettters: „Überhaupt, mein lieber Vetter, haben mich meine Beobachtungen des Marktes in der Meinung bestärkt, daß mit dem Berliner Volk seit jener Unglücksperiode, als ein frecher, übermütiger Feind das Land überschwemmte und sich vergebens mühte, den Geist zu unterdrücken, der bald wie eine gewaltsam zusammengedrückte Spiralfeder mit erneuter Kraft emporprang, eine merkwürdige Veränderung vorgegangen ist. Mit *einem* Wort: das Volk hat an äußerer Sittlichkeit gewonnen.“³⁸ Der der Objektivität verpflichtete Bestandteil der sich entwickelnden Welt- und Kunstkonzeption Hoffmans vermittelt die Gesellschaftlichkeit, die als gesteigerter Erlebnis- und Darstellungswert in der letzten Erzählung besondere Bedeutung gewinnt.

Die kurze Übersicht über die soziale Position des Künstlers in ausgewählten kurzen epischen Werken Hoffmanns (Erzählungen und Märchen) sollte verdeutlichen, wie sich der Reifeprozess des Dichters auf sein Künstler-Modell auswirkt, was das beeinflußt haben soll und welche Konsequenzen daraus zu ziehen sind. Was er in seiner Verteidigungsschrift als bürgerliche Freiheiten und Rechte für den Dichter fordert, wie er mit der beruflichen Geschicklichkeit eines Juristen die Berliner Behörden an den Pranger stellt, hat er bereits in seinen literarischen Arbeiten in künstlerischer Form formuliert. Während zeitgenössische Dichter (z. B. Adam Müller) sich bewußt in den Dienst der restaurativen feudalabsolutistischen Regierung stellen, gibt Hoffmann mit seinen letzten Werken, sowie mit seinem öffentlichen Auftreten das Modell eines Künstlers ab, der sich der sozialen, seitlich determinierten Existenz des schöpferischen Individuums bewußt ist und sein Recht auf Bewährungsmöglichkeit verteidigt.

³⁸ Hoffmann, E. T. A., s. o., Bd. 6, S. 770.

ЗА ДИНАМИЧНОТО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЧОВЕК — ОБЩЕСТВО
В ИЗБРАНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА Е. Т. А. ХОФМАН

Багредия Борисова

Резюме

Някои от основните изводи, до които се стига в студията, са следните:

Първите творби („Рицарят Глук“, първите миниатюри от „Крайслериана“) са белязани от убеждението за несъвместимостта на твореца с конкретно съществуващото немско общество. В следващите образи-творци се забелязват съществени промени. Социалната и естетическа изолираност на Глук се релативира при Крайслер — това илюстрира обществената му позиция, както и включването в структурата на образа на втора фигура с подобна естетическа платформа. Загатнато е и вътрешното деление на буржоазното общество, предадено в по-късните творби с голяма прецизност.

1814 г. е цезура в живота на писателя. Събитията от времето на освободителните войни и преминаването му отново на работа като юрист се оказват решаващи за идейно-естетическите му възгледи. Проблемът за заплашената творческа продуктивност все още се решава чрез дистанциране от буржоазния живот, но в периода между 1815 и 1819 г. реалността вече е по-точно диференцирана в действителност на буржоазната среда и природата, при което героите не игнорират реалността като цяло, а противопоставят на социалните недъзи хармонията на природата („Златната делва“, „Малкият Цахес“).

В „Синьор Формика“ под формата на ясна и трезва констатация е фиксирано убеждението за обективната необходимост от принадлежността на твореца към общността. Връх в художествения израз на осъзнатото съществуване в обективността на претворяващия тази обективност субект като предпоставка за творческа продуктивност е „Ъгловият прозорец на братовчеда“.

Преминал и изстрадал пътя на всички препятствия за твореца в буржоазното общество, Хофман художествено пресъздава в героите си творци собственото си идейно-естетическо израстване — от идеята за пълната изолация на твореца (Глук), през опитите да се осигури полезност на индивида в рамките на художествената дейност (Крайслер), през откриването на природата като алтернатива (Анзелмус, Балтазар) и трезвата оценка на обективните дадености (Салватор Роза) до новоизвоюваната позиция на осъзнал необходимостта от интеграция в обществото творец.

О ДИНАМИЧЕСКОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЧЕЛОВЕК — ОБЩЕСТВО
В ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Е. Т. А. ХОФМАНА

Багрелия Борисова

Резюме

Наши наблюдения в этой студии привели к следующим выводам:

Первые произведения („Рыцарь Глук“, первые миниатюры „Крейслериана“) проникнуты убеждением о несовместимости творческого субъекта и существующего немецкого общества. В следующих образах-творцах замечаются существенные изменения. Конкретно-социальная и эстетическая изолированность Глука превращается в относительную у Крейсlera. Этот переход иллюстрируется общественной позицией Крейсlera, как и подключением в структуру образа второй фигуры с подобными эстетическими взглядами. Затрагивается и вопрос о внутреннем делении слоев буржуазного общества, что и передано в более поздних произведениях с большей точностью.

1814-ый год, события времени освободительных войн, юридическая деятельность в Берлине оказываются решающими моментами для оформления его идейно-эстетических взглядов. Проблема ограничения творческой продуктивности все еще решается посредством дистанцирования от буржуазной жизни, но в период между 1815 и 1819 годами действительность уже точнее дифференцирована как действительность буржуазной среды и действительность природной среды, причем герои не игнорируют реальность в ее целостности, а противопоставляют бюргерскому миру мир гармонии в природе („Золотой кувшин“, „Маленький Цахес“).

В „Сеньор Формика“ в виде ясной и трезвой констатации зафиксирован взгляд на объективную необходимость в принадлежности индивида к общности. „Угловое окно двоюродного брата“ является вершиной в выражении осознанного существования в объективности претворяющего эту объективность субъекта как предпосылка для творческой продуктивности.

Исстрадавший все препятствия творца в буржуазном обществе, Гофман художественно воссоздает в героях-творцах свой собственный идейно-эстетический рост — начиная с идеи о полной изоляции творческого субъекта (Глук), проходя через попытки обеспечить полезность индивида в рамках художественной деятельности (Крейслер), через природу как альтернативу (Ансельм, Балтазар) и трезвую оценку объективных реальностей (Сальватор Роса) с новозавоеванной позиции интегрирующегося индивида.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том. XXI, кн. I

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Tome XXI, livre I

Faculté philologique

Année 1985—1986

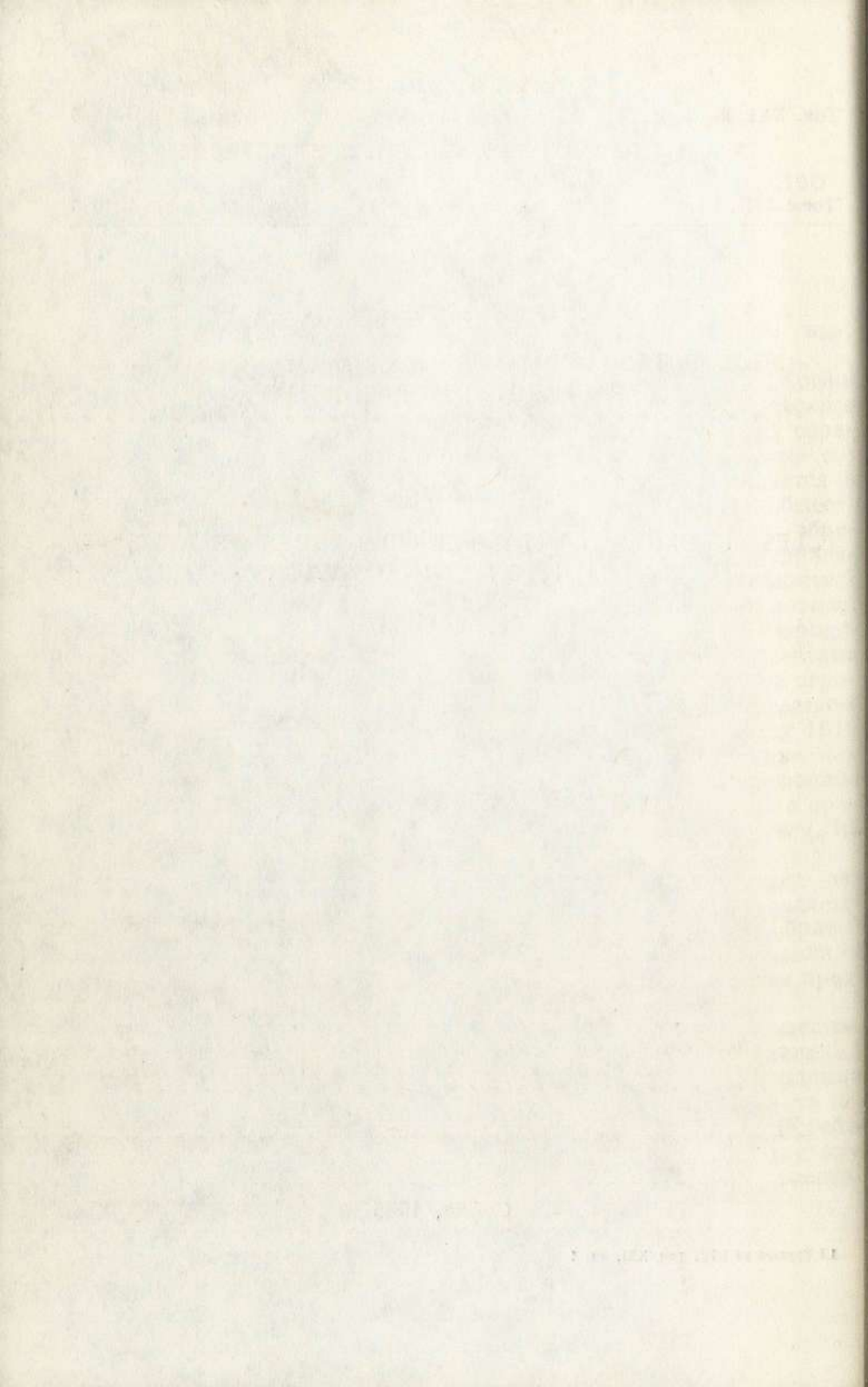
Радослав Радев

„БЪЛГАРИ СТ СТАРО ВРЕМЕ“ И „ЧИЧОВЦИ“ —
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Radoslav Radev

„LES BULGARES D'ANTAN“ ET „LES PERES DE JADIS“ —
TRADITION ET INNOVATIONS

София, 1986



Повестите „Българи от старо време“ на Любен Каравелов и „Чичовци“ от Иван Вазов са свързани с различни моменти от развитието на нацията ни. Те не отразяват революционния характер на епохата, а само неговия отглас и еволюционното развитие на българското общество, в което патриархалността, закостенялостта и невежеството са едва докоснати от новите измерения на времето, за да съжителствуват заедно в съзнанието на героите в една наивно-смешна форма. Старовремските българи и чичовците не притежават качествата на ренесансовия човек, нито на просветителя патриот или революционера, но в произведението на Л. Каравелов се чувства полъхът на просветата през 40-те години, икономическото замогване на българина, а в творбата на Ив. Вазов в комичните претенции на героите се оглеждат просветителските и революционните настроения през 60-те години на XIX в. Макар и създадени в различна обществена и литературна ситуация, двете повести отразяват и сходни тенденции в историческото развитие на нацията ни. За да определим в каква степен народният поет възприема традицията, утвърдена от Каравелов в областта на художествения хумор, и да открием новаторския характер на повестта му, трябва да изясним на какво се дължат близостта и различията — дали те са обусловени от типологически сходства, или се дължат на пряко влияние.

Всички изследвачи, които са се занимавали с повестите съзнават и близостта им. Според М. Арnaudов „колкото се отнася до рисунъка на българския патриархален бит или на българската емиграция в Румъния“, народният поет е възпитаник на Каравелов¹. Д-р К. Кръстев смята, че Вазов е отишъл твърде напред в сравнение с предшественика си по отношение на езика и техниката на писане. „Каква гъвкавост, лекост, краткост, изразителност, подвижност и пластичност у Вазова — пише той — в сравнение с оная бърливост и многоглаголие, които удавят у Каравелова всичко и пречат на неговата естествена и голяма способност за пластика“²! Разбира се, отношението на д-р Кръстев към Вазовото творчество е противоречиво, но той долавя много точно някои особености на неговата бележитост, с които творецът е заслужил името „създател на сегашната, модерната българска проза“.

М. Николов разглежда „Чичовци“ като продължение на „Българи от старо време“ с патриотичните си тенденции, проявени в отношението към нашата природа, и в идеализацията на всичко

¹ Михаил Арnaudов. Иван Вазов — живот и дело. С., 1939, с. 94.

² Д-р К. Кръстев. Иван Вазов. Беседа казана в Елена на 17. VIII. т. г. — Мисъл, 1905, г. XV, с. 393.

българско³. Г. Константинов обобщава, че с „еволуцията на българската белетристика в явна зависимост от тая Каравелова повест са Вазовите „Чичовци“ и Алековият „Бай Ганьо“⁴.

За възможно влияние на Каравелов върху Вазов при написването на „Чичовци“ споменава и М. Цанева, която смята, че в „дългите и малко словоохотливи описания на детайлите от битовата обстановка се чувствава донякъде влиянието на знаменития автор на „Българи от старо време“. Но още тук битовата описателност е подчинена на една основна художествена задача — характеристиката на един жизнен тип, а заедно с него и на оная обществена атмосфера, която го е създала“⁵.

Някои автори се спират на близостта между отделни образи в двете повести Б. Пенев търси връзката между Хаджи Генчо и Иванчо Йотата преди всичко като тип наивен граматик и „самомнителен даскал, на човек, който се смята книжовен, призван да разрешава големите въпроси на просветата и правописа“⁶. П. Пондев правилно посочва, че когато Вазов пише с усмивка на уста своята повест, той е знаел, че неговите герои са запазили някои черти от стария българин и „една неизживяна битова типичност, съхранявана в пазвите на еснафската затвореност на малкото прибалканско градче“⁷. Ето защо са се запазили някои исторически предпоставки за близост преди всичко в психиката на героите. Според Д. Леков „Българи от старо време“ е любима повест на Вазов. Той се спира на връзката между Хаджи Генчо и Варлаам Копринарката преди всичко по отношение на тяхната ученост, която може да смае хора като кадията и Коно Крилатия; на връзката между Хаджи Генчо и Иван Селямсъза по отношение на навика им да обясняват надълго и нашироко⁸.

Други автори, като Г. Марков, Л. Георгиев, Е. Кнудсен и Ив. Спасов, посочват повторимостта на някои творчески похвати у Каравелов и Вазов. Използуването „като средство за комическо разкриване на героите трансформирация се в онзи момент книжовен език на нашия народ“⁹, въвеждането на гротеската¹⁰, на портретната характеристика, която и двамата писатели схващат като „съ-

³ Малчо Николов. Л. Каравелов и неговата повест „Българи от старо време“. — Училищен преглед, 1929, кн. 2, с. 25.

⁴ Георги Константинов. Любен Каравелов. С., 1949, с. 136.

⁵ Милена Цанева. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 298.

⁶ Боян Пенев. История на новата българска литература. Т. IV. С., 1978, с. 560.

⁷ Петър Пондев. Каравелов — бащата на новата българска литература. Вж. Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1965, с. 32.

⁸ Дочо Леков. Любен Каравелов. С., 1977, с. 41.

⁹ Любомир Георгиев. Любен Каравелов и неговата повест „Българи от старо време“. С., 1965, с. 128.

¹⁰ Георги Марков. Предговор към „Чичовци“ на Ив. Вазов. С., 1962, с. 16.

ществен и резултатен момент от композирането на образа¹¹, близост на алогизмите по форма и функция¹².

От посочените мнения на литературоведи, занимаващи се с творчеството на двамата писатели, става ясно, че се търси връзка преди всичко по посока на: възможно влияние на Каравелов върху Вазов при написването на „Чичовци“, наличие на исторически предпоставки за близост между отделните герои, повтораемост на някои похвати при изграждането на образите. Тези мнения очертават насоката на по-нататъшните търсения в осмисляне на връзката между двамата автори и доказват важноста на проблема. „И че Каравелов — пише М. Арнаудов — прави истинска школа у нас, увличайки Вазов, Влайков, Захари Стоянов и по-млади от тях белетристи и публицисти за подражание, е факт, който заслужава внимание в очите на литературния историк, загрижен да хване влиянието на един от родоначалниците на българския разказ, да проследи потеклото от мотиви, стил и тенденции в новата ни книжнина“¹³.

Иван Вазов не крие преклонението си пред личността на Любен Каравелов — посвещава му едни от най-проникновените си спомени, но съзнателно разграничава своето творчество от неговото. Той дори подтиква К. Величков да напише критически етюд, за да се прекрати това сляпо благоговение пред бележития възрожденец. Вазов е съзнавал художествените достойнства и слабости на Каравеловото творчество. В едно свое писмо до В. В. Уманов-Каплуновски народният поет отбелязва, че Каравелов е „жертвувал на тенденцията реалната правда на живота“. Но в същото време той смята, че в творчеството му се срещат и („превъзходно нарисувани портрети на някои от героите — онези именно, които лично са му били познати (например дядо Либен в разказа „Българи от старо време“). По мое мнение само тези пасажии оживяват и освежават до известна степен неговите повести, иначе крайно монотонни и тежки. . . Либен подражаваше в повестите Марко Вовчок, но несполучливо. Но какъв стил има той, каква изразителност на езика, каква сила и оригиналност на мисълта, блясък на ума и бойност на похватите“¹⁴. В това писмо Вазов прави извода, че не се забелязва влияние на Каравеловото творчество върху следосвобожденската литература. Следователно той оценява историческото значение на писателя, но не цени неговите художествени постижения и се опитва да се разграничи от тях. Ще бъдем далеч от истината, ако приемем това твър-

¹¹ Иван Спасов. Поглед към повестта „Чичовци“. — Родна реч, 1961, кн. 2, с. 3.

¹² Ерика Кнудсен. За характера на Гоголевото влияние върху творчеството на Каравелов — Вазов. — Литературна мисъл, 1981, кн. 1.

¹³ Михаил Арнаудов. Любен Каравелов — живот, дело, епоха. С., 1972, с. 198.

¹⁴ Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 21. С., 1981, с. 99.

дение. А. С. Бушмин подчертава, че както „положителните отзиви не винаги могат да служат като доводи в полза на творческата приемственост, така и отрицателните отзиви не трябва да се разглеждат в качеството си на абсолютно противопоказание за възможно влияние“¹⁵. Опитът на Вазов да разграничи идейно-естетическите си позиции от тези на предшественика си всъщност съпровождат въздействието на Каравеловата проза върху него.

Историческите условия, при които са писани двете повести, са различни. Л. Каравелов създава своята творба, когато е далеч от родината си, с едно пораснало съзнание и патриархалният живот в Копривщица му се струва достоен за осмиване. Но няма друго произведение в нашата литература, в което иронията и сатирата да са съчетани по такъв начин с носталгията по родината. Усмивката и тъгата, сатирата и идеализацията са така преплетени в повестта, че независимо от отрицанието се запазва ценността на този бит, неговите български измерения. Ив. Вазов пише своята повест през 1885 г. с Сопот, след като е осмял вече следосвобожденския живот в произведението си „Митрофан и Дормидолски“. Писателят е „виждал особено ясно живелите в съседство първообрази на своите герои — долавял е техните кавги и реплики — гневни и комични, техните отличителни черти, мимики и движения. Някои от тях той е рисувал от натура, тъй като част от първообразите са живи“¹⁶. Оттук идва и тази пълнота и лекога на изображението, стремежът на писателя да създава характеристики на героите си, а не биография.

Независимо че действието в „Българи от старо време“ се развива през 1855 г., времето, в което живеят героите, е с много по-стара дата. Ако писателят не беше посочил годината, логиката на изградените характери, както и събитията, които са ангажирали съзнанието на Хаджи Генчо и дядо Либен (Отечествената война на Русия през 1812 г., Руско-турската война от 1828 г. и др.), връщат героите в началото и първата четвърт на XIX в. Кримската война от 1853—1856 г. е оказала изключително влияние върху живота в Копривщица. Според М. Маджаров нито сръбското и гръцкото въстание, нито походът на Дибич Забалкански са оказали такова въздействие върху градчето, както Кримската война. Копривщица от „скотовъдно село става един цъфтящ град“¹⁷. А в повестта единствената промяна, която подсказва за този преход, са стъклените прозорци на Хаджи Генчо и желанието му да купува фабрично сукно, защото е по-евтино от домашния шаяк. Това обаче предизвиква протеста на копривщеници срещу него и последицата е разтурването на годежа.

¹⁵ А. С. Бушмин. Литературная приемственность как проблема исследования. Вж. Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Москва, 1960, с. 248.

¹⁶ Величко Вълчев. Иван Вазов. С., 1968, с. 258.

¹⁷ Михаил Маджаров. Спомени. С., 1968, с. 44.

От друга страна, през 1846—1850 г. в градчето е бил учител Найден Геров, синът на прототипа на Хаджи Генчо, който идва с нови изисквания към образователното дело. Л. Каравелов го споменава само веднъж, но не се спира на неговата дейност като учител. Това е така, защото писателят не се интересува от промените — неговата задача е да покаже не новото, а старото у българина. Затова споменатата година е условна, тя указва само времето на действието, а не характерите, които са следствие от друго време. Авторът е избрал заможни хора с утвърдени нрави, с определено място в обществото. Той обрисова героите си в домовете им и дори действието се води най-вече там, докато Вазов е взел своя персонаж от Джаковото кафене, където най-ясно се изразяват претенциите и мненията, където се водят политическите борби. Оттам писателят се насочва към домашния бит.

Действието в повестта „Чичовци“ се развива през 1868 г. и тази година няма условен характер. Тя указва точно кога протичат събитията. Постъпките на героите, разсъжденията и поведението им са свързани с промените, които настъпват по това време в обществения и политическия живот — навлизането в българските земи на Филип-Тотювата чета, църковните борби, учителствването на руски възпитаници и др. Героите са заети с настоящето и бъдещето, а миналото тежее върху тях с изградената психика, с елементарността на получената култура и образование. Но те ангажират всичките си познания, за да изразят мнение за политическите събития. Комичното при Каравелов идва от утвърдените в миналото нрави на героите, а при Вазов то е в желанието на „чичовците“ да участвуват активно в настоящето.

Интересно е осмислено влиянието на руската култура върху българския обществен живот и в двете повести. При Каравелов обаче то се свързва с проникването на църковна книжнина у нас, чрез което авторът изтъква ограничеността на Хаджи Генчо, защото той възприема не съдържанието, а само формата на книгите. В повестта на Вазов героите са ориентирани трайно към руската култура и макар че по различно време се запознават с нея и не винаги със специфичното и най-същественото, за тях това, което са възприели, е винаги актуално и значимо. Така става възможна комичната ситуация с рецитала на Мичо Бейзадето с откъси от популярната брошура на Мартин Задека, издадена на руски, и на учителя Климент, който декламира стихове от Хомяков. Възприемането на двете творби по различен начин и на различни културни нива не пречи на двамата герои да изразяват патриотичното си въодушевление съвместно и допълващо се. Нека си припомним, че в романа „Под игото“ въздействието върху съзнанието на българина за участие в националноосвободителните движения е съчетано също на две нива — от една страна, революционното слово на Огнянов и Каблешков, а, от друга — наивното предсказание за падането на Турция,

през 1876 с. Още в „Чичовци“ Вазов е отразил способността на българското общество да възприема и задържа в себе си различни страни на руската култура, като придава на някои несъществени неща нов и изключителен смисъл.

Като имаме предвид тези особености на двете повести, сходствата и различията между тях ще търсим на равнището на композицията и сюжета и най-вече на равнището на персонажа.

1. Сходства и различия на равнището на композицията и сюжета:

Прави впечатление, че за сюжетноорганизиращи центрове са използвани почти еднакви средища: църквата, манастирът, домовете на героите, конакът, а при Вазов и кафенето. Каравелов споменава, че в Копривщица мъжете прекарват времето си в кръчмата, но не я използва като място за развитие на действието. Това е продиктувано от целите на автора — да разкрива бита на българите, за което най-подходящи са домовете им. Двете повести започват по различен начин, но действието се съсредоточава в църквата. Още тук става ясно своеобразието в подхода на писателя. Л. Каравелов прави не само характеристика на Хаджи Генчо, но описва подробно какво представлява църквата. Иван Вазов не обрисова, а следи поведението на героите си, търси реакциите им, проявите. Това определя и различията в композицията на двете повести. В първа глава Любен Каравелов изгражда портрета на Хаджи Генчо и чрез него разкрива копривщенското общество. Втора глава по своята същност е характеристика на другия главен герой. Двата подробни и детайлни портрета със задълбочеността си могат да се възприемат като биографии за разлика от кратките характеристики в повестта на Вазов. В „Чичовци“ писателят води сюжетното действие, като редува събитията, в които участвуват всички герои, с портретни характеристики, докато Л. Каравелов чак след като разказва за Хаджи Генчо и дядо Либен, дава ясна представа за развитието на основното действие. Но и двете повести имат забавена развръзка. В „Българи от старо време“ тя е предизвикана от осуетяването на сватбата поради суеверието на копривщенци и на дядо Либен, който вярва, че Хаджи Генчо общува с дяволите и чифутите. Това поражда нови трудности за героите. Забавянето на развръзката няма отношение към комичното — напротив, то се свързва повече с подсилването на драматизма, предизвикан от непризнатото право на младите да избират другар в живота си и сами да градят своето щастие. Комичното в повестта е предизвикано не от ситуациите, ако изключим анекдотичното, а възниква при описанието на портрета на героите. Докато Вазов постига комичното не само чрез характеристиките, а преди всичко чрез участието на героите в събитията, където те проявяват своите претенции. Развръзката в „Чичовци“ е забавена не само поради това, че помирителни на Селямсъза и Копринарката стават Хаджи Смион и Иванчо Йотата, но и поради патриотичните

претенции на „чичовците“, чрез които се проявява истинската им същност. Забавянето също води до драматизиране на действието, но то е мнимо и цели преди всичко комичен ефект.

И двете повести завършват с епилог. Събитията, които ни насочват към комично снизяване на образите, не довеждат до създаване на ново качество у героите. Отношенията между Хаджи Генчо и дядо Либен са изградени на две нива: като участници в сватбения ритуал — там те са традиционни и задължителни, и като индивидуални характери. Дядо Либен е принуден да се съобразява с общественото мнение, според което килийният учител общува с таласъми, и разтурва годежа. Породените конфликти между него и Хаджи Генчо, между него и Павлин, са на битова основа и разрешаването им довежда до ново равновесие в бита. Епилогът разкрива именно възстановяването му. Подобна е ролята на епилога и в „Чичовци“. Делничното битие на героите е нарушено от стремежа им към обществена изява с патриотичен характер. Запалени от родолюбива искра, те „реализират в комичен план“ своите национални претенции. Господин Фратьо говори за свободата, но на дело показва, че още не е дорасъл за нея, Хаджи Смион и Иванчо Йотата бягат, защото се страхуват от последиците на „революционната“ си дейност. По този начин комическото объркване довежда до мнимо нарушаване на равновесието. Героите се страхуват от това, което са извършили или го вършат на думи в затворения кръг на своето общество, далеч от поробителя. И тъй като нарушаването на делничността е мнимо, възстановяването става бързо. За читателя обаче е ясна нестабилността на патриотичните претенции на героите.

И при „Българи от старо време“, и при „Чичовци“ в основата на сюжетното развитие е мотивът за скарването. В Каравеловата повест той е определен както от характерите на героите, така и от външни обстоятелства. Скарването предизвиква комичен ефект, защото не е породено от дълбоки противоречия, а от въздействието на виното, развързало езиците на героите в спора им за дребни неща, в които всеки от тях се смята за сведущ. Наблюдаваме един повтарящ се цикъл на техните срещи — хапване, пийване, хвалби по адрес на дядо Либеновата ракийка, намиране на тема за разговор: конете, пушките, виното, московците. Следва скарването, раздялата, нерешителното стоене на дядо Либен пред портата на Хаджи Генчо. Надеждата за сватосването е причината отношенията им да не се прекъсват.

В повестта „Чичовци“ скарването между Иван Селямсъза и Варлаам Копринарката е също на лична основа. Комизмът е породен от дребния повод — спора за капчуците, наследен от техните родители, и отзвукът, който предизвиква чрез непрекъснатите подигравки и обиди. Обществото не взема отношение към този спор до момента, в който двамата герои са избрани за епитропи. Поражда се необходимост от помиряване, за да вървят работите в училището, защото

без „согласието“ не може да се постигне нищо. По този начин се разширява сферата на комичното. „Мотивът за скарването — пише С. Петкова — е разположен в центъра на повествованието, като функционално той е и сюжетна рамка, и катализатор на комичното действие“¹⁸. Това е валидно и за повестта „Българи от старо време“. Интересно е, че Вазов не използва за скарването дейността на Селямъза и Копринарката като епитропи, нещо, което се е срещало през Възраждането често¹⁹. Той тръгва от личния конфликт и прониква в бита на героите, за да постигне по-голяма плътност на изображението и да засили комизма.

При изграждане на пространствено-временните отношения на творбата си Вазов е близък до концепцията на Каравелов за изразяване на комичното чрез незначителни битови детайли и събития, но той се стреми да повествува не чрез два централни образа, а чрез „галерия от типове“. Тази представа за изображение на низ от хора добиваме и при „Българи от старо време“, но в повестта на Вазов тя се откроява по-ярко. След написването на „Митрофан и Дормидолски“, където при изграждането на композицията е под влияние на Гогол и Каравелов, в „Чичовци“ Вазов достига до свое оригинално решение, в максимална степен съобразено с особеностите на епохата. В произведението си Каравелов е отразил нравите на българите през първата половина на XIX в., когато в патриархалното общество са оформени вече типове на бегликчията и килийния учител със свой неповторим колорит. Затова Каравелов не само под въздействието на Гогол, но съобразявайки се с характера на времето, ги извежда на преден план в повествованието като типове, готови за осмиване. В еснафското общество през 60-те години се изявяват различни негови представители, всеки от които има свой дял в неповторимия облик на градчето. От средния еснаф са отделени крайно богатите, които имат туркофилски убеждения и затова сатирата при обрисването им е засилена. В „Чичовци“ не могат да изпъкнат един или два типа за комично изображение, които да станат основни и чрез тях авторът да изведе концепцията си. Тук всички са герои на времето, защото яркото у тях идва не от изразяването на водещата идея на епохата, а от опита им да прекратят от всекидневното към националнореволуционната стихия, която е засегнала и тях. По-късно, през 90-те години, отново ще се открие един герой, готов за сатирично изображение — буржоата от първоначалното натрупване на капитала, така гениално уловен от Алеко Константинов.

Сходствата в отделните моменти на композицията и сюжета се дължат повече на запазени исторически ситуации през 40-те и 60-те год. на XIX в. Така и при Каравелов е заложен дребният конфликт

¹⁸ Снежана Петкова. Хуморът на Вазовите „Чичовци“. — Септември, 1978, кн. 4, с. 229.

¹⁹ Вж. в. „Турция“, бр. 17 от 9. VII. 1872.

за скарване между съседи, свързан с пристройките на Хаджи Генчо: „Рядко се минува година, през която той да не направи помещене; а още по-рядко се случва, щото някой от съседите му да го не повика на съд пред кадията, затова, че тоя „нечестив човек“ е надвесил своите стрехи над чуждите дворове“²⁰. Но чрез този конфликт Каравелов само характеризира героя си, докато при Вазов това е едно от основните събития, около което се организира сюжетното действие.

При избора на сюжет и определяне на пространствено-временните отношения Вазов има предвид „Българи от старо време“, но избира свой път, напълно различен от този на Каравелов. Влиянието, което изпитва, е по-голямо при използването на портретната характеристика и начина на изграждане на образа, на което ще обърнем повече внимание.

II. Сходства и различия на равнището на персонажа:

В литературната наука все повече се утвърждава мнението за ясно разграничаване на Хаджи Генчо и дядо Либен като напълно противоположни характери, единият — представител на консервативното, другият — естет, с усет към новото в живота. „В цялостната характеристика на българите от старо време — пише П. Тотев — това различие е един от основните и най-съществените водораздели, проучван с изключително художествено проникновение, извънредно подробно и щателно“²¹. Според П. Тотев дядо Либен е възплъщение на „вечно обновяващото се начало в традицията“ и на способността ѝ да поеме опита на нови поколения. Стига се дотам, че старото време се сочи като време на Хаджи Генчо и време на дядо Либен. В случая трябва да се изясни доколко могат да се отделят двамата герои не като характери, защото те са противоположни, а като исторически сложили се личности.

В повестта „Чичовци“ Вазов не проявява стремеж към разграничаване на своите герои — той търси неповторимото в тях, верен е на историческата правда, но в по-голяма степен определя общото — като настроение, атмосфера, мислене и действия. Индивидуално изградените, запомнящи се образи са свързани — в някои случаи комичното идва от това, че един от героите се присмива на друг за проява — страх, незнание и др., която се среща и у него. По този начин той се надсмива и над себе си.

Чрез дядо Либен и Хаджи Генчо Каравелов си поставя за цел да осмее два типа в копривщенското общество — бегликчията, стария хайдутин, който отива в гората, воден само от лични интереси, и килийния учител. Като патриот и революционер в публицистиката

²⁰ Любен Каравелов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1965, с. 193.

²¹ Петко Тотев. Каравеловият анализ на старото време. Вж. Творци и проблеми. Литературни анализи. Т. I. С., 1979, с. 78.

си писателят неведнъж се спира на необходимостта от ново образование за българите, от нов тип учител, който да не потиска природните заложби на ученика, за да се достигне до неговото развитие и до промяна в облика на нацията ни. В своето творчество обаче Каравелов отправя само критика към стария ред в училищата („Главчо“, „Мъченик“, „Хаджи Ничо“ и др.) и не създава образ на прогресивен български учител.

В повестта на Вазов типът на килийния учител е вече оживелица, но последиците от неговата педагогика и познания все още тежат върху героите. Поп Ставри е „верен съхранител на традициите на школата на Гърбата: той още пишеше с оксии и вари...“²², Варлаам Копринарката също знае „едно-що от учение (той някога се беше готвил за дякон в Гложенския манастир)“²³. Най-смешното съчетание на старото и новото е Иванчо Йотата — при него „солидните познания“ се изразяват в преливане на книжовен и народен говор, с което той подчертава учеността си.

Следователно не можем да говорим за някаква връзка между двете произведения на основата на пресъздаването на типа килиен учител. Вече посочихме, че при „чичовците“ той е една оживелица, но тези, които са учили при него и са възприели ограничените му познания, са все още живи. Това ги прави по-комични, защото в епохата на националноосвободителните движения се изисква едно съзряване, до което те не са достигнали. Вълната на новото познание есе пак ги е докоснала, раздвижила е духовете им. Новото училище има отношение и към тях: вечер на трапезата децата разказват за всичко, което са учили. Това се превръща в традиция и познанието, макар и приемано скептично, отваря очите на бащите за нови неща. Коно Крилатия споделя пред Варлаам Копринарката: „А ти вярваш ли, че тя е звезда? Нашият копелак това го учат в школото, протестантин цял“²⁴. Всъщност невежеството на родителите и съблазънта на новото, което учат децата им, е причина за създаване на тази традиция, която в семейството на чорбаджи Марко от романа „Под игото“ се е превърнала в тържествен ритуал. Епохата е активизирала връзката бащи — деца преди всичко по посока на повишаване ролята на децата в семейния живот като носители на новото. Все още обаче господства деспотичният характер на бащата. На тази основа връзката между героите от двете произведения е ясно изразена. Хаджи Генчо се храни отделно от децата си и единствената форма на общуване с тях е боят. Дядо Либен проявява господарските си навици в отношението към домашните си — когато Павлин говори с него, трябва да му се кланя, да целува ръцете му. Иван Селямсъзът като „добър баща“ вечер обича да бие по-гласови-

²² Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1976, с. 238.

²³ Пак там, с. 209.

²⁴ Пак там, с. 210.

тите си деца, за да дръзни самолюбието на съседа си Варлаам, а когато си пийне, ги кара да му пеят „Отде да начена, о любезна моя“, „Пристанете невинни“ и др. — патриотични за времето си песни.

Другият герой, който Каравелов създава в повестта си, е дядо Либен — тип на бегликчия и хайдутин. Той не намира развитие в творчеството на Вазов и в литературата след Освобождението. Срещаме го единствено в комедията на Тодор Шишков „Не-ще-може или глезен Мирчо“, но там образът е схематичен, липсва пълнота на характера. Революционните идеи на Каравелов са насочили творческите му търсения за създаване образа на новия хайдутин, който се отличава с будно национално съзнание. Това писателят вече е направил в своите първи повести и разкази — „Войвода“, „Дончо“ и др., и в същото време открива комичния образ на дядо Либен, общественото положение на когото се е менило в следния ред: „Той е бил и хайдутин, и чорбаджия, и капасъзин, и мирен и справедлив гражданин“²⁵. Характерът на героя се е оформил в смутно и неопределено време на размирици, при което у него слабо проблясва връзката с отечеството, представата, за което се ограничава само с Копривщица. Дядо Либен предупреждава жителите на селото, че ще бъдат нападнати от кърджалии, и в това се състои цялата му патриотична дейност. „И така — пише авторът — ту с обири, ту с хайдутлук, ту с бегликчилик — с последния занаят той се занимавал малко по-късно — той печелил големи богатства. . .“²⁶.

В повестта, както и в „На чужд гроб без сълзи плачат“, Л. Каравелов изразява отрицателното си отношение към бегликчиите. „В цяла Копривщица — пише той — съществува само една къща, в която се намират столове и столици, а тая къща е на едного от бегликчиите, който хиляди пъти е разплаквал сиромасите“²⁷. Подобно мнение за тях писателят изказва и в мемоара си „Записки за България и за българите“. Естествено той представя дядо Либен и с някои положителни черти, но не трябва да забравяме, че „неговото внимание е насочено преди всичко към разкриване на отрицателното в образите на тия българи от старо време“²⁸. Типът бегликчия по всяка вероятност липсва през 60-те години на XIX в. в живота на подбалканските градчета, но независимо от това някои негови прояви са се запазили и в „Чичовци“.

Героите и в двете повести са състоятелни хора. За произведението на Вазов М. Цанева пише, че авторът се „движи в кръга на заможните средни слоеве на населението — здрави и жизнени, достатъчно замогнали се, за да могат да живеят добре дори и под тежкото бреме на робството, добили вече известно самочувствие на хо-

²⁵ Любен Каравелов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1965, с. 210.

²⁶ Пак там.

²⁷ Пак там, с. 250.

²⁸ Петър Диневков. Литературни образи. С., 1963, с. 104.

ра с „положение“ в обществото, но не изгубили още способността си да отекват по своему на възрожденския просветителски и патриотичен патос²⁹. В повестта Вазов изобличава и най-богатия консервативен слой — чорбаджиите, членове на меджлиса — гротеската в изображението им показва крайно отрицателното му отношение към тях.

Част от комичното в двете повести е породено от несъстоятелността на претенциите на героите. Повторението им в творбата на Вазов се дължи не на влияние на Каравелов, а е следствие от близостта на изобразяваните явления от живота. Това се доказва и от внимателното им анализиране.

1. Проява на претенцията за ученост

При Хаджи Генчо все още е запазен авторитетът му на учен човек и това е признание от страна на дядо Либен и на други копривщенци. По време на годежа той говори за поклонението си на Божи гроб и всеки, който дръзне да му противоречи и да го улови в незнание, поглежда „кръвнишката“. „— Не, дядо Хаджия, не! Хиляди пъти ти казвам — не! — казал Никита Вапцилката. — Не Мойсей, а Христос е направил от водата вино.

— А ако Христос е можел да направи от водата вино, то защо и Мойсей да не може да направи? — попитал Хаджи Генчо. . .³⁰. С това героят смята спора за приключен, без да подлага на съмнение собственото си незнание. Той се опива от красноречието си, когато вижда, че другите го слушат. Християнският мотив в случая придобива своеобразна трансформация. В него е включено нещо от делничното, от конкретните измерения на живота на копривщенци и с това Хаджи Генчо успява да задържи вниманието на околните. В съзнанието му са преплетени езически представи, образи от народното творчество, християнски мотиви, конкретно исторически случки — това е едно неразчленено познание за света, в което истината и измислицата се смесват. И едното, и другото за него са достоверни. „Когато Хаджи Генчо видял, че го слушат, то останал твърде доволен и добил желание да помеша в тая история и св. Георги, и змейовете, и ламите и „болен Дойчин“, и Сульо биялюк-баши. . .³¹.

Християнски мотиви и случки героите в „Чичовци“ не разказват — те се занимават изцяло с граждански и патристични проблеми, с политически въпроси. Не правни изключения дори и поп Ставри. „Па кога седнеш да си пие кафето, нито думица казваше за божовни работи, ами все туй — или попаднията пак ще си има нещичко, ако рече господ, или за по-ланското му вино, че се е вки-снало. . .³².

²⁹ Милена Цанева. Вазовите „Чичовци“. — Лит. мисъл, 1964, кн. 2, с. 25.

³⁰ Любен Каравелов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1965, с. 262.

³¹ Пак там, с. 263.

³² Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1976, с. 263.

В „Българи от старо време“ авторитетът на Хаджи Генчо не е нарушен и по отношение на познанията му по правопис. Никой не влиза в спор с него по този въпрос. Изобличавайки го в незнание за виното и конете, дядо Либен заявява: „Аз мисля, че ти хилядо пъти по-добре би направил, ако би гледал своите слова; буки а ба, веци а ва, глаголи а га и да нагледваш децата си в школото си, а конете и виното да оставиш мене“³³. А в повестта „Чичовци“ всеки от героите се смята за сведущ по въпросите на правописа. Мнението на учител Гатю вече не е достатъчно, за да бъде нужното единство. Спорът за устройството на езика ни е един от основните моменти в произведението. Това отговаря на конкретно историческата действителност. Вестник „Право“ в писмо до българските читатели приканва към общи правописни норми. Това обръщение е имало широк отзвук сред българската общественост и е предизвикало оживени спорове³⁴. В тях са участвували и хора като дядо Нистор, който „ако и безграмотен, занимаваше първо място в редовете на борбата“. В случая са били важни не познанията по този въпрос, а заемането на определена гражданска позиция.

Трябва да се отбележи, че в двете повести отношението към дейността на учителя е различно. Хаджи Генчо е пълновластен господар в училището и не работата му като учител става причина копирившеници да се отдръпнат от него, а общественото мнение, което го обвинява в общуване с дяволите и чифутите. В повестта „Чичовци“ положението на поддидаскал Мироновски е друго. Той е зависим от приза на чорбаджиите и затова редовно посещава с учениците си домовете им, за да честити празниците. „Прочее, първенците го много обичаха едно затова, а друго, защото всякога им ставаше на крака и ако пушеше, скриваше тогчас цигарото в джоба си.“ Спорът за правописа Мироновски е неутрален, защото се страхува да не си навреди. До известна степен това умение да се нагажда приеждава и Хаджи Генчо. Показателен пример за зависимостта на учителя от чорбаджиите е случаят с Мичо Бейзадето — готов да рогони всеки учител заради източния въпрос. Като „учени глави“ а осмени Варлаам Копринарката и Харжи Смион — „вещ в българската история, с която се беше запознал само чрез песента „Поисал гордий Никифор“. Осмян е стремежът на героите чрез своята нима ученост да се приобщят към ренесансовото движение на времето. При „чичовците“ тази претенция е по-засилена поради желанието им да вземат участие в решаването на най-важните проблеми на българското общество.

³³ Любен Каравелов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1965, с. 221.

³⁴ Вж. в. „Право“, бр. 32 от 4. X. 1869; бр. 38 от 15. X. 1869 и бр. 40 от 29. XI. 1869.

2. Проява на претенцията им за „видян свят“

Геронте и в двете повести са представени в сравнително ограничено пространство на патриархалния бит, но вече е един определен стремеж към неговото разширяване. Това е обусловено от новите икономически промени в подбалканските градчета — търговците и занаятчиите търсят пазари не само в пределите на Османската империя, но и вън от нея. Търговията разширява кръгозора им, укрепва националното им самочувствие. Комичното при геронте от „Българин от старо време“ и „Чичовци“ е породено от това, че всичко, което са видели, е пречупено през ограничения им кръгозор и се е получило не обогатяване на представата им за света, а неговото окарикатуряване. Тази е причината те да търсят не значителното във всичко видно, а възможната прилика с живота в родното им село или градче. Претенцията за „видян свят“ е основна в разговорите между Каравеловите герои. Хаджи Генчо започва спора за това, коя земя е по-хубава, само за да покаже, че е ходил по Сърбия и Влашко. Дядо Либен също представя солидни аргументи за своите бродения по света. „Моя милост всичко знае и от всичко отбира, защото аз съм обиколил всичката турска земя: аз съм ходил и в Сърбия, и в Босна, и в Арнаутлукът, и в Измит, и в Енишеер, и дяволът ме знае де съм още ходил и по кои страни ме е носил вятърът — и затова мога да кажа, че ти нищо не знаеш“³⁵. Представата им за света се е обогатила дотолкова, че те са станали специалисти по вината — нищо повече. За дядо Либен, който е бил в Цариград, англичаните са глупаци, „каквито светът не е видял“. Глупостта им героят обяснява с това, че щом англичанинът дойде пред дюкяна да иска нещо, „ти не можеш да го разбереш. . . Той ти говори едно, а ти му даваш друго!“. И веднага след това прави дълбокомислено заключение: „А знаете ли и това, че повечето ингилизи са неми като немците?“ Светът за дядо Либен е родното му село и измеренията за живота в него са общовалидни за всички ситуации, в които изпада по време на странствованията си. Окарикатуряването на света е пълно и при Хаджи Генчо. Той е преживял едно от най-вълнуващите пътешествия за българина през тези години — поклонението на Божи гроб. Затова живее със самочувствието на човек, който е видял много. По време на годежа героят решава да покаже дълбочината на своите наблюдения от видяните градове. Задават му въпроса: „— Хубав ли е град Ерусалим? — Хубав е, много е хубав — отговорил той, — в Ерусалим има твърде добри вина!“³⁶. Това е всичко, което Хаджи Генчо може да каже за своето пътешествие. При него претенцията за ученост е в неразривна връзка с претенцията му за „видян свят“ — така писателят засилва иронията. Някои от героите са

³⁵ Любен Каравелов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1965, с. 221.

³⁶ Любен Каравелов, Цит. съч., с. 261.

характеризирани само с това, че са посетили други страни — такъв е дядо Филчо, „който беше ходил в Русията“.

Тази претенция в повестта „Чичовци“ е изразена най-ярко чрез образа на Хаджи Смион. Животът в Молдавия за него се превръща във „велика дата“. При подходящ случай той не пропуска да го изтъкне. Показателен в това отношение е разговорът му със студента, започнат именно с тази цел. Един от любимите изрази на героя е: „Аз едно време в Молдовата. . .“ Хаджи Смион дори прави опит да се отдели от другите по това, че е ходил в Молдовата, и затова с Мирончо говори на влашки. При него претенцията за „видян свят“ предизвиква комичното преди всичко със стремежа за себеизтъкване. Пространството на битието при „чичовците“ е по-широко, но представата им за света не е отишла много напред в сравнение с героите от Каравеловата повест. Ето защо се е запазило комическото снизяване на образите. Традицията за осмиване чрез претенцията за „видян свят“ е продължена и осмислена по нов начин от А. Константинов в „Бай Ганьо“.

3. Прояви на претенцията за политическа осведоменост

И в двете произведения героите изглеждат смешни и наивни, щом заговорят за политика. Достигналото до съзнанието им събитие е така трансформирано, че всяко споменаване за него показва тяхната ограниченост. Смешни са и при разпаления спор за качествата от отделните народи. Дядо Либен обича московците, защото са поумни от другите и като „хванат нещо, то во веки веков не го пушат“. Тончо Славей признава „френците“ за най-умни и за „дяволски унуки“, защото някакъв „фронец искал с една плесница веднъж да махне, веднъж да удари със саблята си и всичкият свят да очисти от светът“. Хаджи Генчо е на страната на англичаните, защото правят игли, а „иглата е умно и разумно нещо“. Всеки от героите от свои позиции, а отчасти и като изхожда от своя занаят, обяснява света. За да предадат характера на определено политическо събитие, героите включват цялото си познание. Дядо Либен е чул за Отечествената война на руснаците от 1812 г., но със своята ограниченост я възприема като лична разправа между няколко човека: „Ех, Генчо, ти, да ти кажа право, щеш да ми покъсаш червата от смях — истина ти казвам! Името на тоя фронец беше Панапарт и ако той и да имаше три сърца, но московския цар Кутузин и Саваров се не уплашили от него, а хванали го, заковали го в седемдесет и седем вериги и пратили го в пъкълът да прави плочки на дяволите. Видиш ли сега каква е работата“³⁷. Политическото събитие присъствува в съзнанието на старовремските българи само в своя трансформиран вариант, елементарността при изграждането на който предизвиква комичен ефект.

³⁷ Любен Каравелов. Цит. съч., с. 253.

Претенцията за политическа осведоменост е особено засилена при „чичовците“. В споровете им се запазва противопоставянето на руснаци и англичани — чорбаджи Николаки е туркофил и възхвалява Англия, а Мичо Бейзадето, също като дядо Либен, е изключителен привърженик на всичко руско. Двамата герои си приличат по детския възторг, с който изразяват преклонението си пред „московците“. Увлечени в защита на руската сила, те не признават историческата правда. Мичо Бейзадето не иска да се съгласи, че Русия е победена в Кримската война 1853—1856 г. На ученика, който твърди това, отвърща: „Грешиш, синко, грешиш! Иди си вземи парите от даскала, който те е учил: нивга не е било руско побеждение!“³⁸.

Като „страшен политик“ се проявява и Хаджи Смион. Показателен е спорът му с Лилка Алтъпармака за смъртта на Максимилиана. Но за разлика от героите в Каравеловата повест „чичовците“ говорят за политическите събития, като проявяват ярко изразено национално съзнание. Това определя и тематичния кръг на споровете им, най-характерен от които е този между Мичо Бейзадето и чорбаджи Николаки. Политическите събития при тях се свързват с възможната промяна в историческото битие на народа, докато при Хаджи Генчо и дядо Либен са само форма за изява на „учеността“ им. Това доказва политическото израстване на Вазовите герои, макар че кръгът им е все още ограничен и се получава комично разминаване между претенция и действителност.

4. Проява на претенцията за достъпност на недействителното

Тя е особено характерна за героите на двете повести. В стремението си да разширят затвореното пространство, в което съществуват, те доизмислят, досътворяват събитията, които протичат извън техния свят. При дядо Либен чрез тази претенция е осмян естественият му стремеж да се покаже свързан с известни политически дейци. Най-голямо доказателство за качествата на неговата ракийка са похвалите на руснаците: „Когато дохождаха московците, то аз ги почерпих с такава ракия, щото тия, когато се върнали назад в своята Московия, разказали за нея даже на самия московски цар, и на Суворина, и на Тьомкина, и Тьомкин рекъл: „Ех, ракийка! Трябва голям юнак да е тоя дядо ви Либен, когато той пие такава ракия!“ „Всичкото това ми разказва един московски калугерин. . .“³⁹. Героят вярва в илюзията, която сам създава. Подобна претенция проявява и Хаджи Генчо по време на сватосването. Обичат да послъгват, за да изтъкнат себе си, и Хаджи Смион, и Иванчо Йотата. За своите срещи с Копринарката и Селямсъза те разказват по различен начин и така искат да покажат последователността и упоритостта в миротворческото дело, с което са се заели. Така че с

³⁸ Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1976, с. 266.

³⁹ Любен Каравелов. Цит. съч., с. 220.

проявата на тази претенция Хаджи Генчо и дядо Либен разширяват условно пространството на патриархалното си битие, докато „чичовците“ преиначават действителните събития, за да изтъкнат значимостта си в обществото.

При Вазовите герои вече можем да говорим за наличие на национално съзнание, което определя и проявата на друга претенция, нехарактерна за българите от „старо време“—претенцията за патриотизъм и съпричастие към националноосвободителното движение. Комическото снизяване на образите е най-силно изразено именно в тази насока за разлика от Каравеловата повест, където героите все още не са обхванати от всеобщия патриотизъм.

На сходство в изобразяваните явления от живота се дължи и повторемостта на типа свещеник в двете повести. Поп Ерчо и поп Ставри са изразители на една и съща философия и имат едно и също отношение към религиозните въпроси. Най-голямата им слабост са виното и ракията. Поп Ерчо е винаги пийнал, дори когато е на служба, поради което търпи постоянни укори от Хаджи Генчо. Невежеството и неграмотността са характерни и за двамата. Поп Ставри се отнася към божията служба като към обикновен занаят, каквито са били за него семерджийството и тюфекчийството. Той се старее в службата само когато се случва „чорбаджии да имат ден“. Угодничеството към богатите не е чуждо и на поп Ерчо. Това делнично-формално отношение към божии работи е причина поповете да бъдат подложени на критика и присмех от своето паство, на което не са в състояние да вдъхнат преклонение пред бога, защото се прекланят първо на земните радости. Ненапрасно през Възраждането, след решаването на църковния въпрос, в периодичния печат започва да се пише за достойнствата и нравствеността на българското духовенство и за необходимостта да бъде по-различно от гръцкото⁴⁰. Вазов утвърждава Каравеловата традиция да се показва епикурейското, жизненото и греховното в образите на божините служители. Тази традиция се продължава и от Елин Пелин, Г. Караславов, Ив. Петров и др.

Доказателство за близостта между двете повести като творби, отразяващи сходните условия на живот, може да потърсим и в опозицията поробен — поробител. Всички произведения във възрожденската литература, които отразяват добродетелите на българския народ, герончния му характер, имат за център действителното отношение между поробени и поробители. Това е съвсем естествено, като се има предвид, че народният характер се е създавал именно в противовес на поробителя и чрез съхраняване нравствеността на патриархалния начин на живот. При произведенията с комично съдържание не е така. В тях сюжетното действие е насочено преди

⁴⁰ Вж. в. „Турция“, бр. 9 от 14. IV. 1873, бр. 20 от 3. VII. 1871, бр. 21 от 10. VII. 1871, бр. 16 от 3. VI. 1873.

всичко към пороците и чуждите влияния в народния ни живот, които по своята същност са последица от робството. Изключение не правят и комедиите през Възраждането. В повечето от тях не присъствува образът на поробителя или той е представен съвсем схематично. Разкрита е преди всичко робската психика на героите. При повестите на Каравелов и Вазов това е обусловено от начина на живот в подбалканските градчета. В Копривщица османската власт е била представена само от мюдюрината, често зависим от всесилните местни чорбаджии. Не е било по-различно и положението в Сопот. В „Българи от старо време“ образът на агата не е представен с отвратителните нравствени и физически черти на турците от другите разкази и повести на Каравелов. Той е носител на справедливото, състрадателното за разлика от бащите на Лида и Павлин, които не се съобразяват с чувствата на децата си. Не е лишен от положителни качества и агата във Вазовата творба. По своята същност той е част от „чичовците“ с тази разлика, че е носител на господарска психика. Взаимоотношенията между него и останалите герои не определят основния конфликт в произведението. Османският управител, онбашията и заптието помагат на писателя да разкрие робското съзнание на „чичовците“. Това, че образът на поробителя отсъства или присъствува формално в комедийните творби през Възраждането, а по-късно и при Вазов, се обяснява до известна степен и с различията в начина на живот на турци и българи. Във връзка със „Сломени от цариградските тъмници“ на Светослав Миларов народният поет отбелязва: „Посред турците ние сме живели живот, отделен от тях. Различнето на нравите, народността, на вярата, съединено с омразата, която дели угнетения от угнетителя, ни е държало всякога на едно разстояние от турците много голямо, за да можем да проникнем във вътрешния им живот и да се запознаем добре с него“⁴¹. С тази мисъл на Вазов може да се обясни отчасти и подходът му към обществения живот преди Освобождението. Но писателят безспорно продължава и традицията, създадена през Възраждането — комичното да се търси не в отношенията между поробен и поробител, а преди всичко в психиката и нравите на героите, в които са отразени последиците от робството.

Вече посочихме, че в повестта си Вазов характеризира повече героя, като се стреми да обхване по-цялостно обществото. Но и при него се срещат „служебни образи, които уплътняват атмосферата и усилват усещането за автентичност“⁴². При Вазов, както и при Каравелов, те служат за доразкриване на основните герои. Раздвижената характеристика на Хаджи Генчо е осъществена именно с помощта на „служебни лица“: дядо Филчо, Хаджи Славчо, Пейчо

⁴¹ Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 19. С., 1979, с. 410.

⁴² Снежана Петкова. Хуморът на Вазовите „Чичовци.“ — Септември, 1978, кн. 4, с. 240.

Слепия и др. Почти всяка негова черта се илюстрира със събитие, в което участва и „служебно“ лице. По този начин писателят не само обрисова отделния герой, но и определя мястото му в обществото. При изграждане портрета на дядо Либен са използвани по-малко такива лица, тъй като той се разкрива в контакта си с Хаджи Генчо. Чрез тях Л. Каравелов придава колорит и раздвиженост на масовите сцени — сватосването, годежа и пр.⁴³ Вазов развива този похват на Каравелов и при него броят на „служебните“ герои е извънредно голям, „тъй като сюжетната структура на произведението е по-аморфна. Самата изначална идея тук изисква безспорно по-колективен подход при осветляването на персонажа“⁴⁴.

Определено може да се каже, че влиянието на Каравелов върху Вазов се забелязва най-ясно в начините на изграждане на образа, който е създаден на две нива: чрез събитие илюстрация при портретна характеристика и чрез общо повествование. Според Ж. Николова-Гълъбова портретът на героя оживява „чрез някоя случка или комична ситуация, така че се запълва със сюжетно или битово-характероложко съдържание“⁴⁵.

Изграждане на образа чрез събитие илюстрация. Това е често срещан похват при Л. Каравелов, който създава образа чрез твърдени и отричащо същността му събитие. Цялата първа глава на „Българи от старо време“ е портретна характеристика на Хаджи Генчо — писателят го представя с някоя определена черта, например като „добрейшо същество“, която подкрепя със събитие илюстрация, показващо героя в друга светлина. По нов начин е изграден образът на дядо Либен. Събитията илюстрация са потвърждение на качествата, с които го характеризира авторът. Осмиването му се постига чрез контраста на претенция и действителност, на минало и настояще. Така са изградени почти всички портрети на Вазовите герои, които са раздвижени от събитията илюстрация, а в някои случаи писателят сам указва за тях. В главата за Варлаам е отбелязано: „Той беше много умен човек и имаше обичай да се изразява с притчи и издълбоко, щото дядо Постол мислеше, че Варлаам е чел Соломонията. Например срещне ли го касапинът Колю. . .“⁴⁶ — и следва събитието илюстрация.

Доизграждане на образа в общото повествование. И двамата писатели утвърждават една представа за героя чрез портретната харак-

⁴³ Ю. Лотман ги причислява към неподвижния персонаж, който е подчинен на структурата на основния безсюжетен тип текст и не може да преминава границата на този тип текст и да участва като подвижния персонаж в движението на сюжета (вж. Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. Москва, 1970, с. 288.).

⁴⁴ Снежана Петкова. Цит. съч., с. 240.

⁴⁵ Жана Николова-Гълъбова. „Чичовци“ на Вазов. Същина на хумористичния похват. — Литературна мисъл. 1971, кн. 6, с. 63.

⁴⁶ Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1976, с. 209.

теристика и събитието илюстрация, която при включването му в основното действие на произведението не се изменя. Той не променя характера си, не ни изненадва с нова мисъл, с пораснало съзнание или с непозната за нас черта — проявява се точно така, както авторът го е обрисувал в отделната глава, посветена на него. Следователно общото повествование се оказва нова възможност за илюстриране на проявите на вече изградените характери. При Вазов забелязваме и друго решение — в някои случаи той представя своя герой първо като участник в основното действие, а след това му прави портретна характеристика. Това придава по-голяма раздвиженост на повествованието и определя основната роля на портрета за първоначалното възприемане на героя, за изграждане на образа. В портретуването двамата писатели използват сравнението, гротеската, повтарящото се движение, типичния детайл. По този начин те се стремят да опредметят, да „материализират“ жизнената философия и състояние на героите.

Л. Каравелов придава особено значение на мимиката и жеста. Чрез тях образът придобива естественост и правдивост. У Хаджи Генчо те показват притворство и скрито лукавство. Когато предусеща удоволствие от хапването и пийването, той си щипе „гушата с два пръста“. При дядо Либен те разкриват чистосърдечен и първичен характер. Когато се замисли, героят поставя палеца на устата си, успее ли да надприказва Хаджи Генчо, му се плези, а когато разкрива невежеството на Тончо Славей по въпроса на руско-френските отношения, скача от радост. Каравелов използва мимиката и жеста пестеливо, но чрез тях успява да представи вярно психиката на героите си. Авторът прибегва до този похват и когато обрисова нравите в копривщенското общество. Чрез него постига колорит в описанието на събралите се да празнуват копривщеници: „Гостите седнали и възцарило се мълчание. Дядо Либен пъшкал и сукал мустаките си. Хаджи Генчо държал коремът си и с двете ръце и говорил или, по-правилно да кажа, мукал своето любимо хъ-хъ-хъ, Тончо чистил ухото си с една чешширена ушечистка, Тодор Радин приводил в движение своята устна с помощта на указателният си пръст и гледал към таванът, а Янаки си чесъл вратът“⁴⁷.

Иван Вазов също използва в масовите сцени мимиката и жеста, за да отличи някои от своите герои. Ето как са представени те в кафенето по време на спора си за качествата на епитропите: „Дядо Нистор се сбърка и взе да чисти чибучката, доде да намисли какво да отговори. Иван Бухалът се изкашля няколко пъти и забърка из всичките си джобове. Иван Головратът хвана да надува силно наргилето, а Иван Капзамалинът нищо не стори“⁴⁸. Чрез това поведение авторът показва елементарността на спора им, в който няма

⁴⁷ Любен Каравелов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1965, с. 251.

⁴⁸ Иван Вазов. Цит. съч., с. 206.

никаква дълбочина, а само външен израз на една привидна ангажираност към проблемите. „И в това „материализиране“ на душевните движения — пише М. Цанева, — в това безпогрешно намиране на точен израз и жест е струва ми се едно от най-големите постижения на Вазовия белетристичен талант, една от тайните на неговия убедителен и пластичен художествен рисунък“⁴⁹. Вазов пръв в нашата литература открива повествователните възможности на мимиката и жеста. За разлика от Каравелов той го използва и в разказа. Това е похват, който се среща рядко в литературата, особено като се има предвид майсторството, което постига Вазов, и изключително пестеливите изразни средства, които употребява, за да предаде някои черти на героя. Например приказливостта на Селямсъза е представена чрез жестове: „Селямсъзът наистина се зададе отгоре с риба в ръка, но срещна Неча Райчинчин и запря го да му каже нещо, вероятно колко е купил рибата, която повдигаше нагоре; после срещна Марина хаджи Цаков и каза му, види се, добрутро, защото погледна към слънцето; а като зърна дядо Постола, застигна го и взе да му разправя нещо твърде важно, защото не видя Иван Разпопа, приятел, който замина покрай него, за да го здрави-са...“⁵⁰. Ив. Вазов доразвива традицията, създадена от Л. Каравелов, като не само индивидуализира героите чрез мимиката и жеста, но се стреми да разнообрази разказа, да рисува образа от далечина през погледа на други.

Характерен похват, който използват и двамата писатели, е оприличаването на героя по време на разговор с отличителен елемент от обекта му или с предметите, които го заобикалят. При Каравелов една от чорбаджийките е характеризирана само с това, че „носи голяма чифутска чалма“ и с тази си определеност участва в разговорите: „Щото е истина, то е истина—казала голямата чалма“⁵¹. Подобен похват за комично снизяване на героя срещаме и у Вазов в началото на неговата повест при разговора между Котю Джамбазът и Хаджи Христо Молдава. На одумванията по адрес на мъжа на Гина Махмудката Хаджи Христо отговаря, а авторът го отъждествява с трона, на който седи. Така се достига до по-пълна социална и физическа определеност на героя.

Л. Каравелов е един от първите в нашата литература, който използва в повестите си различни форми и изрази от площадно-фамилярната реч⁵². В „Българи от старо време“ писателят си служи с тази реч при скарването между Хаджи Генчо и дядо Либен. Чрез нея героите се характеризират сами:

„ — Прахандакосай се ти, богопродавец! Потъни в земята

⁴⁹ Милена Цанева. В търсене на героя. С., 1979, с. 136.

⁵⁰ Иван Вазов. Цит. съч., с. 207—208.

⁵¹ Любен Каравелов. Цит. съч., с. 243.

⁵² Вж. М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната смехова култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, с. 16.

заедно със своята дъщеря; аз и сами не ще да жена синът си за твоята дъщеря. . .

— Аз съм богопродавец, аз? Ех, лъжеш ти, Либене, лъжеш като брадат циганин!

— Да задуши дяволът всинца ви: всичките клеветници и всичките богохулители!

И захванали се цели купове проклетия и пеувни⁵³.

Така Каравелов подсилва конфликта и комическото снизяване на героите си, придава национален колорит на повествованието. Вазов също използва площадно-фамилиарната реч, за да засили комизма при скарването между Копринарката и Селямсъза. В този случай писателят проследява фазата на едно кълнене с цялата живописна сила на думите. И тъй като кълненето е било по-присъщо за жените, участие в него вземат съпругите на двамата герои:

„— Гърнясала сланино! Дано да се въвонейш — викаше булката Варлаамица от крушата.

— Дървенице, кървопийке! Дано да пукнеш — викаше булката Селямсъзка от покрива при комина.

— Да те поразни господ!

— Да те убие чумата!

— Да те прекъсне!

— Да се въмпирясаш!

— Огън да изгори тебе и децата ти!

— Живеница да ви изяде и двама ви!

— Гиди свиньо, дванайсеткиньо!

— Гиди ялова кукувице!⁵⁴

Чрез кълненето, което в случая има комичен ефект, Вазов разкрива най-страшните беди, които могат да сполетят българката в реалния и задгробния свят. Осмисляйки опита на Каравелов, Вазов използва по-целенасочено площадно-фамилиарната реч и както посочихме вече, разкрива цялата фаза на кълненето, докато авторът на „Българи от старо време“ го съкращава. При него забелязваме първоначално освобождаване на езика от патриархалната му затвореност и от турцизмите, а героите използват изрази, заети от други езици или от книги. Повестта на Вазов отразява по-напреднал етап в употребата на чужди и книжовни думи, чрез които писателят не само индивидуализира, но и осмива „чичовците“. Такъв е Иванчо Йотата, с когото се пародира увлечението на някои българи да демонстрират мнимата си ученост с неуместната употреба на книжни изрази. Това явление е по-характерно за героите на Вазов, поради това, че в общественния живот през 60-те години то е по-ярко изразено.

В живота на всяко селище през Възраждането са се запазили и

⁵³ Любен Каравелов. Цит. съч., с. 271.

⁵⁴ Иван Вазов. Цит. съч., с. 225.

се предават от поколение на поколение местни комични случки, шегги и анекдоти. Те остават трайно в съзнанието на хората. Иван Хаджийски посочва един повтарящ се цикъл на тези веселия. Чрез тях българинът разкрива своята жизненост, склонността си да се надсмее незлобливо, да подеме шегата. В повестта „Българи от старо време“ богатството от комични форми е изключително голямо: случките с магарето на Хаджи Генчо, с гювеча на Петко Ослеков, с циганина Мено, с дядо Хвърго, дядо Костадин и кобилата, разказът за цедилника и др. Още по-задълбочено е слял битието на своите герои с подобни случки Вазов. Той разкрива не само крайния резултат — готовия анекдот, а и начина, обстановката, в която се създава. Двете карикатури, които прави Иванчо Йотата на новоизбраните епитропи, са също така характерни комични форми през втората половина на XIX в. Такива сатири са се използвали в градовете за осмиване на безнравствени прояви и злоупотреби⁵⁵.

От разсъжденията върху „Българи от старо време“ и „Чичовци“ могат да се направят следните изводи.

Тъй като и двамата писатели се доверяват повече на наблюдението, на преживяното, на спомена от родните градчета, които изобразяват, по-голяма част от сходствата се дължат на близостта, която съществува между пресъздадените явления от действителността — някои композиционни решения, претенциите на героите, типа на свещеника, опозицията поробен — поробител. Вазов се ориентира по повестта на Каравелов при определяне на пространствено-времените отношения, в които поставя героите си. Влиянието на бележития възрожденец най-ярко се откроява при изграждане на образите — използването на портретната характеристика, на събитието илюстрация, на мимиката и жеста и др. Но това влияние говори не за зависимост на твореца от предходното литературно произведение, а за творческия му подход при възприемане на възрожденската традиция. „Художественият хумор е присъщ на дарованието — пише А. С. Бушмин. — Възможно е стимулиране на хумористичния талант от съответните литературни образци, възможно е взаимодействие на отделни комически прийоми, но ако способността за хумор не е характерна за собственото дарование на писателя, то никакви литературни въздействия няма да помогнат“⁵⁶. Изключителният талант на Вазов, умението му да открие смешното в предозобожденския ни живот, да осмисли по свой начин яркото в творбата на Каравелов правят „Чичовци“ едно от най-забележителните хумористични произведения в литературата ни.

⁵⁵ Вж. в. „България“, бр. 34 от 3. XII. 1862. Чрез карикатура е осмянът Леонид, който се жени за четвърти път. Народът „баялдисал“ от смях, сато я гледал; в. „Македония“, бр. 24 от 15. VI. 1871. Споменава се за появата на сатири в Плевен по адрес на учители и настоятели.

⁵⁶ А. С. Бушмин. Приемственност и развитие литературы. Ленинград, 1975, с. 88.

Осъщественият паралел между двете повести показва и в каква степен възрожденската проза достига своето цялостно развитие в творчеството на Вазов през 80-те години. Това важи както по отношение на комичното, така и при разширяване на епическия обхват и разкриване на героичното. Повестта „Чичовци“ продължава тенденциите на възрожденската белетристика, а романът „Под игото“ е нейният гениален завършек. В тази връзка е и наблюдението на Ив. Радев: „Вазов, след като създава „Под игото“ (1890), не се връща вече към темата за националнореволуционните борби и с това като че ли поставя граничния камък между два периода на литературния ни развой“⁵⁷. За разлика от възрожденската поезия, която достига най-яркия си връх през 70-те години в творчеството на Христо Ботев, прозата постига епическата си пълнота, тематична завършеност и обхватност едва през 80-те години в изключителните художествени постижения на Иван Вазов.

⁵⁷ *Иван Радев*. Българската възрожденска литература до 40-те години на XIX век. В. Търново, 1982, с. 13.

„БОЛГАРЫ СТАРОГО ВРЕМЕНИ“ И „ДЯДЕНЬКИ“ —
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Радослав Радев

Резюме

В исследовании рассматриваются в сравнительном плане повести „Болгары старого времени“ Л. Каравелова и „Дяденьки“ Ив. Вазова. Тщательный анализ обоих произведений дает возможность выявить характерные черты некоторых процессов в нашей литературе после Освобождения, а также исключительную роль Вазова в осмыслении возрожденской повествовательной традиции. Мы считаем, что Вазов, создавая „Дяденьки“ находился под влиянием Каравеловской повести.

Сходство и различия между этими произведениями, отражающими жизнь нашего народа в 40-ые и 60-ые гг. XIX в., намечены в выборе тематики и сюжета, в характеристике персонажей. Разные исторические условия, которые отражают повести, не дают нам основания осуществить связь между выведенными социальными типами, но герои Вазова сохранили ряд черт болгарина „старого времени“, поэтому ряд проявлений комического в обеих повестях повторяется. В целях комического снижения образов авторы используют их претензии на ученость, на людей „видавших виды“, на их политическую осведомленность и т. д. Обращается внимание на умение, с которым Каравелов и Вазов описали смех как компонент культуры подбалканских городов и сел.

В заключении уточняется, что опыт Вазова осмыслить возрожденскую традицию и продолжить ее критико-реалистический характер имеет существенное значение для дальнейшего художественного осмысления нашей национальной действительности.

„BULGAREN AUS ALTER ZEIT“ UND „GEVATTERN“ —
ZU ADDITIONEN UND NEUERERTUM

Radoslav Radev

Resümee

In der Forschung werden vergleichend die Kurzromane „Bulgaren aus alter Zeit“ von L. Karawelow und „Gevattern“ von Iw. Vasov untersucht. Die analytische Einsicht in die beiden Werke ermöglicht die Entdeckung des Wesens mancher Prozesse unserer Literatur nach der Befreiung und Vasovs außerordentlich große Rolle für die Sinngebung der erzählenden Tradition aus der Epoche der bulgarischen Wiedergeburt. Wir vertreten die Ansicht, daß Karawelovs Kurzroman auf Vasov Einfluß ausübte, als er sein Werk schrieb.

Die Ähnlichkeit und die Unterschiede zwischen den beiden Werken, die das Leben des Volkes in den 40-er und 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts darstellen, werden bei der Wahl der Thematik und des Sujets, beim Aufbau der handelnden Personen markiert. Die verschiedenen historischen Bedingungen, die die Kurzromane darstellen, geben keinen Grund zur Feststellung, daß die geschilderten sozialen Typen miteinander in Verbindung stehen, aber Vasovs Helden haben eine Reihe der Charakterzüge des Bulgaren „aus alter Zeit“ bewahrt, weswegen sich verschiedene Anzeichen des Komischen in den beiden Werken wiederholen. Die Ansprüche der Helden darauf, daß sie sich in der Welt umgeschaut haben, sowie deren Ansprüche auf Belesenheit und auf politische Beschlagenheit zeigen sie in komischem Licht. Man legt Wert auf das Geschick, wie Karawelow und Vasov das Chumorgefühl der Leute aus den an der südlichen Hängen des Balkengebirges gelegenen Ortschaften darstellen.

Zum Schluß wird präzisiert, daß Vasovs Versuch der Wiedergeburtstradition einen Sinn zu geben, und ihren kritisch-realistischen Charakter fortzusetzen, eine wesentliche Bedeutung für die weitere künstlerische Umgestaltung unserer nationalen Wirklichkeit hat.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XXI, кн. 1

Филологически факултет

Година 1985—1986

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

Tome XXI, livre 1

Faculté philologique

Année 1985—1986

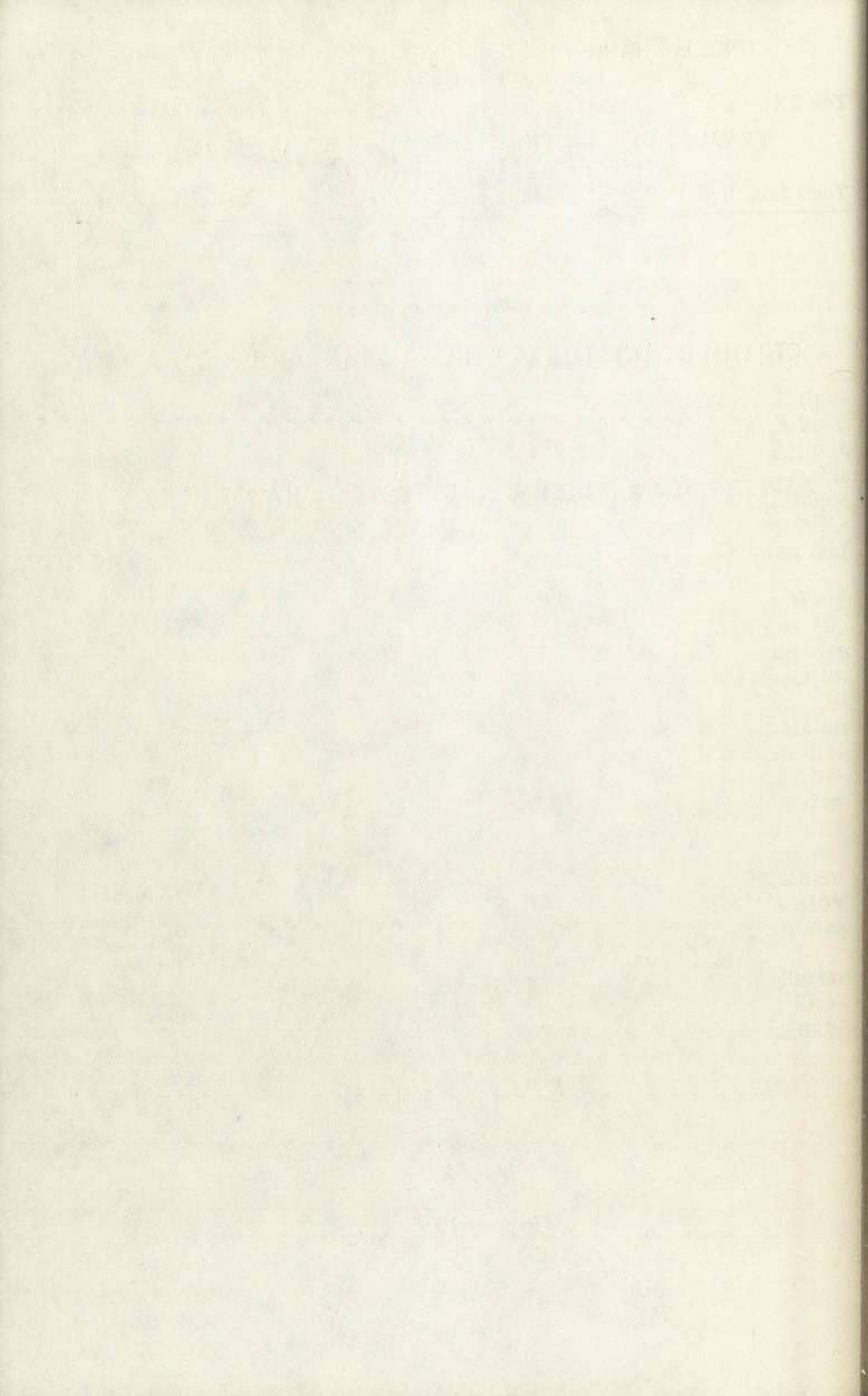
Емилия Анастасова

СТРАНИ ОТ ПОЕТИКАТА НА РАДИЧКОВИЯ РАЗКАЗ

Emilia Anastassova

ASPECTS DE LA POETIQUE DU RECIT DE RADITCH KOV

София, 1986



Върху особеностите на Радичковия разказ е писано вече доста. Допреди десетина години все още се срещаха ярко противоположни мнения по въпроса за неговия необичаен маниер на писане. Срещаха се както възторжени, така и отрицателни критики. Появата на сборника „Барутен буквар“ като че сложи край на тази полемика между критиците. Междувременно от разказвач (т. е. автор на разкази) Радичков стана романист, после драматичен автор; постепенно от национално се превърна в оригинално международно явление.

Но въпреки всичко мнозина все още се учудват на някои явления в неговия поетичен свят. Макар и писани доста отдавна, в началото на 70-те години, критичните бележки на Стоян Каролев¹ будят недоумение с нежеланието, а може би (поне за дадения момент) и с неумението да бъде разбран Радичков. Най-вероятно е през тези първи години на засилен интерес към творчеството на Радичков все още да се е подхождало към него с установените, традиционни критерии за анализ и най-важното — с определен стереотип на възприемане на творбите. Често през 60-те и началото на 70-те години можеше да се чуе от устата на по-претенциозните читатели, тремящи се да бъдат авангардни, следното, споделено между приятели: „Увличащо разказва, но какво всъщност казва?“

По повод писаното от Каролев бихме казали следното: не е ли задача на литературния критик да анализира именно „замисъла и изпълнението“, за които се „досеща“? Дали и днес, през 80-те години, вторът на статията би казал пак своето „Жалко“ за духовната енергия на Радичков?

Днес вече е установено, че при Радичков се е получила оригинална сплав между традиционно (наследено) — с оригинално, творческо виждане. Необходимо беше време да се установи, че и Радичков е продължител на българската разказна традиция само

¹ Ето какво пише за Радичков Стоян Каролев: „А и как да проникна в това обособено отражение на околния свят в селските души, когато то е толкова подвижно и изменчиво, върти се, търкаля се, променя цветовете и форми и на всичко отгоре пуска капки върху сърцата, от които те се свиват. Не, макар да се срещам какво е искал да каже авторът, няма да анализирам замисъла и изпълнението.“ И по-нататък: „Жалко за духовната енергия, която талантливия детрист е вложил в тях. Понякога той съвсем напразно я хаби, напругайки та си в неразрешими въпроси. Може ли някой — например пита той — да ясни инстинкта, който посажда тополите, тези стрели на селянина, издигнати м небесата. Едва ли, едва ли ще може. И затова по-добре е да се любуваме тези „стрели“, да ги описваме, без да си блъскаме главата за същността и произхода на гореспоменатия инстинкт, който на всичко отгоре може и да не съществува.“ Цитирано от *Ст. Каролев*. Идеи, изображение, стил. С., 1971, с. 3 и 488.

че някак си изведнъж и по невероятен начин внесе своето „радиковско“ виждане на света. Подчертана е от нашата критична мисъл духовната и поетична приемственост между майсторите на късия разказ — преди всичко Елин Пелин и Алеко Константинов и по-късно Йовков — и невероятните разкази на Радичков. Надникнато е и зад „верблюдите“ на черказците и са открити далечни, прадалечни връзки с митологични образи от старата ни литература. Всички тези дирения са все опити за вникване във философията на твореца, за тълкуване същността на странните връзки между реалност и творческа инвенция, между минало и настояще в едно съвременно българско съзнание. Но редки са опитите да се изгради стройна система от отделните наблюдения върху поетиката на този безусловен оригинален автор.

Разбира се, да се обхванат задълбочено всички страни на поетиката на Радичковия разказ не е възможно в една студия. Затова ще се опитам само да набележа някои основни нейни особености, отнасящи се предимно до сюжета и повествоването (начина на водене на разказа).

Поетичното в една художествена творба са претворените със специфичните за изкуството средства естетически страни на действителността. Следователно своеобразието на един творец се състои в съчетанието между наследеното (традиционното) и новото (оригиналното) художествено отразяване на тази действителност.

Привеждайки казаното към особеностите на един жанр — в случая разказа, — трябва да имаме предвид и това общо, и това различно, което е свойство за него като жанр в нашата литература в настоящия момент.

„Една от главните задачи на поетиката е да изясни тези особености на художествената структура, тези нейни двигателни сили, които водят до разбиране основните фактори, обуславящи идейно-естетическото въздействие на произведението върху читателя“². При изучаване на поетиката винаги трябва да се имат предвид двата аспекта на подхода към предмета на изследване. Първият установява зависимостта на изкуството от потребностите на епохата и неговата специфична общественопреобразуваща функция, предизвикваща обществената поръчка. Вторият аспект разкрива интимната природа на произведението, съответствието на неговите съержание и форма на изискванията на изкуството и истината на живота.

Постоянната трансформация на жанра създава големи трудности при изучаване на неговата поетика. Те са свързани с необходимостта да се изявят основните тенденции в развитието на жанра, да се определи кои структурни елементи се запазват, явяват се

² А. В. Огнев. О поэтике современного русского рассказа. Издательство Саратовского университета. 1973, 7—8.

повече или по-малко постоянни в него и кои — променливи; под въздействието на какви фактори става това движение.

Както отбелязва Б. Томашевски — „жанрът — това е сфера на теглене към един център“ или „форма на теглене към образците“³. Тази сфера на притегляне се разширява и намалява в резултат от сложното взаимодействие и взаимовлияние на различните жанрове, което води до постоянно размиване на старите им граници и до възникване на междинни и преходни структурни форми, нови жанрови образувания, за които са необходими нови поетически измерения. Разбира се, взаимовлиянието на литературните жанрове не означава, че границите между тях са унищожени. Сложният и много противоречив процес на развитие води до нови разновидности и в същото време старите жанрови форми, съществено трансформирайки се, показват устойчива жизнеспособност.

За изследване поетиката на определен жанр в творчеството на даден писател обикновено се работи с върховите художествени постижения. От гледна точка на спецификата на творчеството на избрания автор такъв подход би бил неправилен. Някои доста съществени нови моменти в развитието на поетиката на жанра могат да бъдат отчетливо изразени в произведение, което има „експериментален“ характер, произведение, което след това може и да не издържи изпита на времето. Бихме могли да се обръщаме и към такива творби, които са посредствени в художествено отношение, ако те ни дават възможност по-добре да разберем какво представлява тази или онази необичайна литературна форма или нов принцип на построяване на произведението.

Радичков е от този тип автори, при които, за да ги разберем и анализираме, трябва да се „потопим“ в изкуството им — не толкова в практически безкрайния океан от примери — колкото в интимната стихия на художественото възприемане и преобразуване на света⁴.

Трудно е за незапознатия с цялото му творчество читател и изследовател да вникне в особения му маниер на поднасяне на случката, в начина на водене на разказа, с непривичните асоциации и „незачитане“ на класическата разказна форма. Препрочитайки разказите му, постепенно придобиваме все по-точна представа за неговата поетика.

На първо място ще проследим особеностите на сюжетното развитие. Радичков „строи“ разказите си по подобие на Елин-Пелиновите. И при двамата характерът се „създава“ чрез действието. При също на малкия жанр е сюжетът да бъде изграден върху един център — едно действие, извършващо се в момента пред читателя (или

³ Б. Томашевски. *Стилистика и стихосложение*. Л., Учпедгиз, 1959, с. 502.

⁴ Кр. Горанов. *Изкуството като процес*. С., 1972, с. 29.

едно събитие, случка, за които се разказва). Радичковият разказ представя два варианта на сюжетно развитие: сюжет, организиран около едно събитие, и сюжет, разчитащ на поредица от събития, от които едно — централно.

Най-кратките разкази на Радичков са построени предимно по първия образец — само с едно основно действие. Такива са някои от ранните му разкази и поместените в сборника „Коженият пъпеш“ (с изключение на едноименния разказ от сборника), а също и част от разказите (неучастващи в циклизацията) в сборника „Барутен буквар“.

Най-кратките Радичкови разкази само на пръв поглед изглеждат изпълнени с ненужни подробности и отклонения. Всъщност ядро на тези разкази е случката — конкретна, изчистена от допълнителни обстоятелства и пояснения. Да вземем разказа „Йероглиф“ от сборника „Коженият пъпеш“, издаден в 1969 г. Познатият ни начин да се попадне в целта — първото изречение ни насочва към основната тема: „Йероглифът се появи неочаквано, сякаш бе паднал от небето, или бе изникнал от земята. . .“⁵. И на две страници само се развива, максимално лаконично, светкавично бързо действието. В напразни усилия да бъде разчетен този странен йероглиф неусетно са изминали три годишни сезона, докато всички участници (включително водещият разказа от I л. ед. ч.) в събитието започват да виждат вместо реалните предмети — йероглифи. Докато най-сетне разравят все така непонятния йероглиф в земята с надпис: „Човек колкото повече чете един йероглиф, толкова повече оглушава и става на йероглиф“⁶. Същата сюжетна схема имат и разказите „Бродирани портрети“, „Гъските“, „Дим“, „Като птички божи по дърветата“ и други от същия сборник.

Този вид кратък разказ прилича по сюжетен строеж на Елин-Пелиновия — без експозиция, направо започва действието, бързо набира скорост в своето движение към кулминацията и неочаквано (също тъй бързо) следва развързката.

Разбира се, не бива да не се отбелязва и промяната, развитието вътре в Радичковия разказ. От „Коженият пъпеш“ до „Барутен буквар“ е изминат един етап. Оттогава до днес — до последния за момента сборник разкази „Нежната спирала“ — е изминат несъмнено много по-дълъг път; някои неща по отношение на поетиката на разказа са се променили, включително и сюжетното развитие.

Като проследяваме това развитие, неволно си припомняме казаното от Виготски по повод изследването на един разказ от Бунин. Там Виготски изказва следната мисъл: „Стигаме като че ли до извода, че в художественото произведение е заложено винаги някакво *противоречие, някакво вътрешно несъответствие между ма-*

⁵ *И. Радичков. Коженият пъпеш. Пловдив, 1969, с. 46.*

⁶ Пак там, с. 48.

териала и формата (к. м. — Е. А.), че авторът подбира като че ли нарочно труден, съпротивяващ се материал, самото естество на който оказва съпротива на всички старания на автора да каже онова, което иска да каже⁷.

Същото чувство изпитваме, когато четем и размисляме върху Радичковите творби (в това число и разказите). Действително нещо в неговите повествователни форми (а сега и в драмите му) непрекъснато се съпротивява — но не само съдържанието — на формата; вътре в съдържанието се усеща упоритата съпротива на компонентите на разказа срещу случката и нейните (доколкото и когато ти има) съставки.

„Формата воюва със съдържанието, бори се с него, преодолява го и в това диалектическо противоречие между съдържанието и формата се намира истинският смисъл на нашата естетическа реакция“ (к. м. — Е. А.)⁸.

А тази мисъл подкрепя и самият Радичков в изтърваното сякаш между другото в разказа „Японски хотел“: „... дори и да се попадне на следа, то това съвсем не значи, че държейки се за следата, то тя обезателно ще ви заведе в леговището на дивеча. Но в това всъщност се и заключава голямата игра на човека с живота, както и на писателя със сюжета (к. м. — Е. А.)⁹. Писателят много рядко ще отведе читателя в леговището на някое диво животно, по-скоро той го води и изморява, придържайки се за следите, оставени от животното, понякога с такава отчаяност, с каквато може да се сравни само отчаянието на удавника, уловил се за сламката“⁹.

И така по-често и напоследък почти винаги Радичков използва метода на дивеча, търсещ спасение от преследването на ловеца. Навярно ловният опит му е подсказал този начин на забавеното действие, с много спирки, лъжливи следи, които биват внезапно изоставени, но в крайна сметка — с упоритото довеждане на лова до желаната цел.

Особено ярък пример в това отношение е разказът „Шипков храст“ от последния му сборник „Нежната спирала“. Наблюдава се една привързаност на Радичков към мотива за шипковия храст. Както става ясно от едноименния на сборника разказ, образът на храста с натезалите по него като капки кръв яркочервени плодове (а може би и нечие друго артистично око е допринесло за това силно впечатление) е влязъл трайно в съзнанието на твореца¹⁰.

Навярно и образа на храста Радичков е носил дълго в съзнанието си, както и образа на войничето от едноименния разказ в сборника „Барутен буквар“.

⁷ Л. С. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 221.

⁸ Пак там.

⁹ Й. Радичков. Нежната спирала. С., 1983, с. 37.

¹⁰ Вж. разказа „Нежната спирала“, в който Радичков разказва историята на мотива за шипковия храст. Й. Радичков. Цит. произв., 140—141.

Шипковият храст в споменатия разказ е стожерът на действието. Всичко се върти около него — и хора, и случки. Но въпреки неколкостепенните „отплесвания“ от историята за храста (в тях Радичков разказва за къртиците, за хълма „Баба Яга“, за почиващите в санаториума) в центъра на вниманието е все шипковият храст; всичко останало е свързано с него. Централното събитие в разказа е атакуването на шипковия храст — с цел да бъде обран — от група мъже с дървени куки. Хората го нападат като вражеска крепост, която трябва да бъде превзета, а храстът се бори до смърт и излиза победител, като взема дори и жертва — един от своите нападатели.

В почти всички разкази от сборника в центъра на действието е нещо — предмет, птица, хотел, — което се съпротивява. Шипковият храст трябва да бъде обран, но той се брани, и то успешно срещу хората и тяхната безсмислена, жестока бруталност. По същия начин човекът застрелва птицата, а тя прави безуспешни опити да избяга от смъртта (разказа „Нежната спирала“); по малко по-различен начин крие своите тайни японският хотел („Японски хотел“). Съпротивяват се дори жабите в безумния си стремеж да оцелеят, преминавайки през автострадата („Автострада“). Тук се прави алузия с вечния стремеж на човечеството към оцеляване в жестокия, настръхнал край него свят. Впрочем самият Радичков ни подсказва този мисъл с последната фраза на разказа: „Обаче все още не мога да осъзная дали като се носим със сто километра в час и се огъваме помежду телените предпазни огради, ние подобно на пълчивите малки бабунки (жабите — Е. А.) не пресичаме ли, без да разбираме, пътя на още по-гигантско влечуго и няма ли да останем смачкани като динени кори под лапите му?“¹¹.

Така, прекъсвайки многократно основната сюжетна линия; правейки отклонения встрани от нея, за да разкаже нечия друга история или да даде подробности за участник в събитието, Радичков строи сюжета в последните си разкази. В сравнение с подобните им по изграждане на сюжета по-ранни разкази тук се чувства философската осмисленост на отклоненията. Незначителна част от тях (както е с капана за къртици, донесен от Франция) не носят философски смисъл. С такъв философски характер са отклоненията от основната сюжетна линия в разказите: „Автострада“, „Японски хотел“, „Всеки ден в гората“, „Нежната спирала“, „Скиорчето“ и други.

Откъде „тръгват“ Радичковите разкази, къде се губи началото на сюжетната нишка? В сборника „Барутен буквар“ Радичков сам се нарича „хронист“. Там той разказва за нещо, което се е случило като че край него — в едно и също, избрано от автора градче, живеят всичките му персонажи от циклизираните разкази. Радичков повтаря едни и същи подробности (както е с портрета на царското

¹¹ Й. Радичков. Нежната спирала. С., 1983, с. 11.

семейство или историята с копринената буба), повтаря мимоходом за вече разказвани истории и ние заживяваме с представата, че тия хора наистина са живели в точно определен град, че точно това и така се е случило с тях и че творецът само го възкресява в разказите си.

Далеч по-различно стоят нещата в сборника „Нежната спирала“. Радичков като че се опитва да си остане „хронист“, но всъщност създава от спомена едно оригинално художествено творение. Това е чист тип радичковски разказ, в който като ядро, от което се черпи енергия, стои случката, споменът. А доколко истински са такива спомени, може да ни каже само авторът. В разказа „Всеки ден в гората“ Радичков ни посочва къде е непресъхващият извор както на спомените, така и на невероятните му истории:

„Погледнах пъртината назад — пустош беше всичко. Всъщност нямаше какво да търся в тая студена пустотия. Ако исках да намеря нещо, трябваше пак в себе си да се поровя“¹².
 „И какво всъщност гледам? Мъртвата копринена буба ли гледам, или нещо друго гледам в този далечен спомен? Питам се често дали вместо спомена аз не гледам своите кратки и тихи сюжети, потънали в здрача и тишината?“ (к. м. — Е. А.)¹³.

Радичков започва да ни предлага сам ключа към своето творчество, както навремето с циклизацията на разказите в сборника „Барутен буквар“ ни поднесе обяснението на собствените си загадки. Винаги посредством конкретното — например в разказа „Нежната спирала“ — червената предсмъртна спирала, очертана върху снега от птицата — отирава мисълта ни асоциативно към нещо неуловимо, абстрактно, към понятия от областта на духовната сфера, на възвишеното. Този разказ е типичен пример за достигане на съвършенство в изкуството чрез използване на конкретния, изглеждащ съвсем вероятен (не е равно на истински) факт от действителността. А имаме всички основания както да вярваме, така и да не вярваме на случките му. Ще Аристотел казва, че в изкуството вероятното е за предпочитане пред факта, изглеждащ невероятен. Радичковите истории изглеждат така „истински“, че биха могли и да са верни (и то точно така, както ги е разказал). Например случката в японския хотел е истинска, що се отнася до това, че Радичков наистина е бил поканен и е посетил хотел „Витоша“. Но за останалото, което се е случило единствено с него там — за това трябва да вярваме само на разказаното от автора. То е извън възможностите ни за проверка на достоверността му. В тези истински или недокрай истински истории изглежда така, сякаш Радичков минава покрай или чрез събитията (а понякога те „минават“ през или край него)

¹² Я. Радичков. Нежната спирала. С., 1983, с. 142.

¹³ Пак там, с. 64.

и ги нанизва в последователноста на протичането им, или асоциативно, използвайки потока на съзнанието, като се прехвърля от едно на друго, без да търси логична връзка между тях. В сборника „Нежната спирала“ преобладават разкази със случки, почерпани от ловния живот на писателя. Два от разказите са писани по повод пътуване с известни личности и приятели на Радичков — а са се превърнали уж от спомени за приятели във високохудожествени творби. Едно интересно наблюдение на Радичков, направило му, изглежда, по-силно впечатление, го е подтикнало да започне разказ за приятеля — артиста Григор Вачков. А то е, че Григор Вачков имал „навика да ръкопляска, когато види красива или приветлива природна картина“¹⁴. После неусетно преминава към популярността на актьора и по този повод разказва за една циганска сватба, на която двамата попадат случайно и прекарват един необикновен ден.

Така „навързани“ истории, събития, спомени има в почти всички разкази на Радичков. Тази типична радичковска страст към внезапните отклонения определя сюжетното развитие, но до голяма степен е свързана и с начина на повествование, т. е. с фабулирането. Как разказва Радичков? Посочихме вече, че той тръгва от един спомен или случка, която може и да е разказана от друг човек, но най-често самият писател е участник в нея. Както сам казва понякога, началото е „зърно, голямо колкото една запегайка“¹⁵. От такива „зрънца“ са започнали живота си десетки негови разкази. Зрънцето може да е спомен, може да е образ, може да е съвсем скорошно събитие. То е лежало, понякога години, там някъде, където творецът съхранява чутото, видяното, преживяното, споделеното, и по случаен повод изведнъж едно от тези почти забравени „зрънца“ излиза най-отпред в съзнанието, натрапва се и даже тормози автора си, докато се превърне в увлекателен разказ.

На въпроса на Атанас Свиленов „Как попадате на сюжет?“ Радичков отговаря:

„Това е трудно да се обясни. При мен е крайно дълъг процес, много сложен. Аз имам един разказ „Войничето“. Жена ми го е слушала този разказ може би двацет пъти в течение на десет години. Аз съм ѝ го разказвал по най-различен начини. И все изчаквам, все се надявам, че един ден ще му дойде мигът. Държа го под око. . .“ И по-нататък добавя: „Ето така се ражда един разказ“ — ден из ден се натрупват нещата, натрупва се зрънце подир зрънце. . . Трудно е да се обясни. И човек може би ще съумее да го обясни, ако за това отдели толкова време, колкото е било необходимо, за да узрее една история. Трябва да мине много, за да махне човек едно,

¹⁴ *И. Радичков. Нежната спирала. С., 1983, с. 64.*

¹⁵ Пак там, с. 113.

друго да прибави, нещо да разкраси, а друго да опрости и т. н.¹⁶.

След толкова години творчество вече определено може да се каже, че Радичков използва принципа на мотива. Какво разбираме под „мотив“? В последния сборник — „Нежната спирала“ — има два разказа, в които става дума за шипков храст. В единия той е поставен в центъра на сюжета, с него е свързана темата на творбата. В другия — храстът само „минава“ край разказващия, препускащ с шейната през полето. Такива мотиви, или просто използване на едни и същи събития неколкостранно, се срещат в цялото творчество на писателя. Това явление е особено отчетливо проявено при прехода между жанровете (разказ — роман) и най-вече при родовете (разказ — драма).

Типичен пример за свързване на разказите чрез „застъпване“ на случките и използване на еднакви мотиви са циклизираните разкази от сборника „Барутен буквар“. Циклите са изградени като хроники за събития, разказани от участници в тях. Произведенията, които ни интересуват, са свързани в следните три цикъла: „Ямурлук“ — „Две щръклета“ — „Момчето“; „Хляб“ — „Камъни“ — „Милуйко“ и „Каруцата“ — „Барутен буквар“. Разказът „Момчето“ е междинно звено, реализиращо връзката между първия и третия цикъл. Партизанинът от този разказ свързва събитията, станали през нощта на моста, със случката край нивата на Лазар през следващия ден. Принципите на изграждане на циклите са различни. В първия цикъл действието ядро е едно, различни са гледните точки, т. е. разказващите са трима души. Те предават едно и също събитие, тъй както всеки от тях го е преживял. Читателят е този, който гледа с очите на тримата и обхваща събитието от всичките му страни. Да вземем като пример разказа „Ямурлук“ и всичко свързаните с него разкази „Две щръклета“ и „Момчето“. И трите разказа са изградени върху едно и също събитие, имат еднакъв персонаж. Но това, което изглежда необяснимо за един от участниците в събитието, скрито от неговия поглед, се обяснява от другите персонажи. Лазар дава стомната, храната и ямурлука си на партизанина, а този от своя страна оставя стомната в гората. Две щръклета (вече в следващия разказ) вижда стомната в гората, но той не знае за срещата на Лазар с партизанина и за него тая стомна стои там като най-голяма загадка. Тя е причината да не насече той дървата, заради които е влязъл в гората. Това озадачава пък Лазар, който знае и за партизанина, и за намерението на Две щръклета да насече повече дърва, докато трае мъглата, но не знае, че момчето е оставило стомната в гората и с това свое действие е внесло смут в душата на Две щръклета. Най-изяснена е позицията на момчето, тъй като неговата, ненадейна за Лазар и Две щръклета поява е аргументирана за читателя.

¹⁶ Ат. Свиленов. При Йордан Радичков. — Съвременник, 1975, кн. 1, 266—267.

Той следи действията и на Лазар, и на Две щръклета. За него нищо чудно в случилото се няма.

С този цикъл Радичков подава ключа за своите „загадки“: те се обясняват с липсата в някои разкази на втора или трета гледна точка. Явлението не би било необходимо, ако героите можеха да гледат с всевиждащите читателски очи¹⁷.

Вторият принцип е продължението — всеки следващ разказ на героя „застъпва“ края на предходния. Събитията не са едно до друго, а едно след друго. В цикъла „Хляб“ — „Камъни“ — „Милойко“ първият и третият разказ се водят от участници в събитията, а вторият е вмъкнат аторов разказ. Същият принцип е спазен и в третия цикъл. Във втория цикъл участвуват също три разказа. Център е несъмнено разказът „Хляб“. (Той е и върхово постижение за Радичков в художествено отношение.) Събитията, станали в него — опожаряването на фурната вследствие предателство, — са „застъпени“ в следващия разказ „Камъни“. А гледната точка на страничния наблюдател е реализирана в третия от разказите — „Милойко“. Третият цикъл „Каруцата“ — „Барутен буквар“ поднася нови събития, но е свързан с предходния цикъл чрез присъствието на Флоро грънчаря, който е съсед на бай Ангел. Хронологично циклите би трябвало да се подредят така: „Каруцата“ — „Барутен буквар“; „Ямурлук“ — „Две щръклета“ — „Момчето“; „Хляб“ — „Камъни“ — „Милойко“. Сюжетно двата последни цикъла не са свързани помежду си пряко, но партизанинът („Момчето“), като реализира връзката между двата първи, осъществява посредством присъствието си в историята с Флоро от „Каруцата“ и връзка с третия цикъл. В „Хляб“ бай Ангел е съсед на Флоро грънчаря и си спомня тайнственото му убийство през нощта на моста. Общото в тези цикли е и начинът на повествуване.

В истински художественото произведение „източникът на светлина непосредствено взаимодейства с повествователя, който представлява по същността си не само повече или по-малко конкретен образ, присъстващ въобще винаги във всяко литературно произведение, но и някаква образна идея, принцип и облик на носителя на речта“¹⁸.

Повествовател — това е лицето, което разказва, повествува. Това лице може да се покрива с образа на героя разказвач, но може и да не бъде персонифицирано — това е самият автор, чийто образ възниква от цялото съдържание на художественото произведение, от неговата сюжетно-композиционна постройка, от взаимодействието на всички негови компоненти, от характера на осветляване на събития и герои, от интонацията, емоционалната окраска и т. н.

¹⁷ По въпроса за циклизацията на Радичковите разкази вж: С. Беляева. Гледната точка на героя (Наблюдения върху някои идейно-художествени особености в сборника „Барутен буквар“). — Литературна мисъл, 1977, кн. 3, с. 49.

¹⁸ Г. А. Гуковски. Реализм Гоголя. М. — Л., Гослитиздат, 1959, с. 200.

Личност на писателя и образ на автора не са адекватни понятия. В. Б. Катаев предполага, че „съотношението между личността на писателя и образа на автора може да бъде характеризирано като съотношение между реалния жизнен прототип и образа на човека в художественото произведение“¹⁹.

Такава съпоставка не е безрезервно приемлива, защото остава спорен въпросът: следва ли винаги да използваме термина „образ на автора“? Или може би понякога се налага да говорим за изразяване на авторската личност в произведението; за авторска „призма“, през която се пречупва изобразяваното, за „позиция на автора“²⁰.

В образа на автора се реализират тези духовни черти на писателската личност, които са обвърнати към читателя със своята най-добра страна. Образът на автора, струва ни се, е винаги по-тесен от личността на писателя, това е само нейна част, при което тази „част“ се подхвърля на художествена трансформация. Както отбелязва В. Виноградов в доклада си „Проблемът за образа на автора в структурата на художественото произведение“: „Отношението на писателя към изобразяването е много по-широко понятие, отколкото проявата на „образа на автора“ в произведението“²¹.

Образът на автора по различен начин се проявява в зависимост от самия тип повествование. По-голямата част разкази в световната литература (в това число и в българската) са написани от името на „всезнаещия“ автор. В такива произведения личността на автора е отделена в композиционно-стилистичен план от героите и в нейното извяване особено значение има аспектът на подаване на материала, пряко или косвено изразеното отношение на автора към изобразяваното. Авторската личност стои над различните по своите социално-нравствени позиции персонажи, над целия художествен свят на произведението.

Такъв тип повествуване има и в разказите на Радичков и те преобладават в ранното му творчество. В тях авторът „съди“ героите, наблюдавайки ги отстраня. С тази форма на повествуване са написани само два от циклизираните разкази в сборника „Барутен буквар“ — „Камъни“ и „Войничето“.

В сборника „Нежната спирала“ така е написан само разказът „Автострада“.

Повествуването, формално от автора, а фактически от гледна точка на героя, помага на писателя да постигне особена психологическа наситеност на художествения текст, да се освободи от описателността, неутрална по отношение на човешките преживявания. В

¹⁹ В. Б. Катаев. К постановке проблемы образа автора. — Филологические науки, 1966, № 1, с. 32.

²⁰ А. Н. Соколов. Теория стиля. М., Искусство, 1968, с. 156.

²¹ В. Виноградов. Вж. Н. А. Кожевников — сессия по поэтике и стилистике при международном комитете славистов. — Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, 1967, № 1, с. 390.

същото време такава форма създава добри възможности за писателя широко и органично да включва живата реч в авторското повествование, да използва за охарактеризиране думи и изрази, нехарактерни за него., отстъпващи дори понякога от неговата изразна норма и в резултат да получи повече живост и художествена изразителност на изложението. Разкази, написани от гледна точка на героя, но от името на автора, имат преимуществата на разказите, написани от 1 лице, ед. ч., и допускат повече дълбоката и свободна форма на изложението.

В. Днепров идва до извода, че все по-голямо значение придобива принципът „да се изобразява не от една, а от много гледни точки. Разказът се води от името на различни персонажи, един и същ ход на събитието се показва с очите на един или друг герой“²².

Именно този начин е използвал Радичков в циклите от сборника „Барутен буквар“. Въвеждането на много гледни точки може да бъде опит за даване обективната истина, стояща над героите, олицетворена в обективното повествование, съставено от ред субективни разкази. Но, разбира се, тази истина не може да не бъде свързана с мирогледа и замисъла на писателя.

Формата на повествование от първо лице възниква в разказа от самото му рождение. Тук е изиграла роля генеалогията му, неговата връзка с устния разказ, с анекдота. Този похват е използван от най-големите майстори на разказа и новелата в световната литература. Той изисква необикновена точност и майсторство. По свидетелство на С. Моъм много разкази е писал от първо лице, защото искал „да постигне по-голямо правдоподобие; ако някой ви каже, че това, за което съобщава, е станало с него, вие по-скоро ще повярвате на неговите думи, отколкото ако ви каже, че разказва за нещо, слуцило се с друг“²³.

Можем да се съгласим с М. Петровски, който твърди, че за динамиката на разказа „малко дава“ героят повествовател, който предава чут или измислен разговор, че този фиктивен разказвач „просто дублира реалния автор“. „За да хване здраво слушателя (читателя), разказвачът може да го постави в положението на един от участниците в събитието, за което става дума, т. е. да го застави да гледа не от страни, а с очите на самите участници в действието. Елементарният и естествен начин на такова увличане на слушателя се състои в свеждане на изложението на разказа към гледната точка на едно от действащите лица. Колкото по-голяма е заинтересоваността на действащото лице от преживяването или събитието, толкова по-голямо е напрежението на разказа и на слушателя“²⁴.

²² В. Днепров. Черты романа XX века. М—Л., Советский писатель, 1965, с. 544.

²³ С. Моам. Заметки о творчестве.—Вопросы литературы, 1966, № 4, с. 144.

²⁴ М. А. Петровский. Морфология новеллы, Агсроетіса. Сборник статей под ред. М. А. Петровского. Т. I. ГАХН, М., 1927, с. 87.

Разкривайки характера на героя разказвач, писателят на социалистическия реализъм се стреми да говори за типичното в живота, за неговите най-важни тенденции. Има съществено различие в използването на „Аз-формата“ в социалистическата литература в субективистичните течения на западната литература, „която се специализира в избора на най-изключителни, излезли от коловоза индивидууми, в представите на които картината на света често се превръща в глупава безсмислица или непроницаема тайна“²⁵. В литературата на социалистическия реализъм тази форма трябва да служи на художественото изследване закономерностите на действителността, опознаване духовния свят на човека, неговите най-важни връзки с обществения живот.

Изборът на „Аз-форма“ не е просто формален, а дълбоко мислен акт, неразривно свързан с цялото идейно-художествено съдържание на произведението, с неговия замисъл и структура. При такова построяване на разказа авторът обикновено гледа на образоването с очите на главния персонаж. Това му позволява бързо и отчетливо да изрази характера на персонажа и да покаже неговото отношение към събитията. По мнението на цитирания вече М. Петровски „единството на аспекта обуславя. . . повишаването диалектиката на разказа. В същото време той се явява най-съществен момент в динамичната структура на новелата и заедно със своята естетическа функция — като момент, въобще обединяващ“²⁶.

Опитният писател може да превърне в предимство и това, че при използването на такава форма съдържанието на разказа може много тясно да зависи от кръгозора, характера и психологическия състояние на „Аз-повествователя“, от степента на познаване на събитията, положено в основата на произведението, от негово субективно желание за едно да разкаже, а друго да изпусне. Разказвайки, той може да не се спре не само на дребните неща, а и на още съществено, но неизвестно на него, което може да придаде допълнителен интерес на повествованието, да създаде особена концентрация на съдържанието, характерна за краткия жанр. В този случай „Аз-формата“ максимално използва своите преимущества, заключаващи се в непосредствеността на изложението, в създаване на особено резултатни възможности за засилване жизненото правдоподобие на художествената форма.

Недостатък на „Аз-повествованието“ е, че при разказване от първо лице авторът попада в затруднено положение, искайки да опише събития, при които разказвачът не е бил. „Когато човек пише от първо лице, трябва да помни, че зрителното поле на това „Аз“

²⁵ И. Гаек. Широта социалистического реализма. — Вопросы литературы. 1952, № 5, 94—95.

²⁶ М. Петровский. Цитираното произведение, с. 88.

е ограничено. За тези събития, които не стават в стаята или селото, където той живее, не може да разкаже²⁷.

Слабите страни на „Аз-формата“ в жанра на разказа обикновено се проявяват със значително по-малка интензивност, тъй като новелистът при локалността на поставената идейна задача е в правата си да се ограничи с неголям жизнен материал.

Отнасяйки тези теоретически обобщения към разглежданите от нас конкретни творби, трябва да посочим на първо място успешното справяне с трудностите на „Аз-формата“ и използване преди всичко на предимствата ѝ. В сборника „Барутен буквар“ с тази форма Радичков постига не само достоверността, присъща изобщо на формата, а по-скоро въздействие върху читателя. Много по-убедително, по-силно звучи разказаното от бай Ангел от разказа „Хляб“, отколкото ако би било в „Той-форма“. Част от събитията „стават“, извършват се пред читателя, той е техен свидетел, а друга част са в разказа на бай Ангел. Действията на персонажите в тези разкази са закономерни по отношение на характерите им. В „Хляб“ персонажите се разкриват пред читателя като последователни характери — от началото до края на разказа те отстояват този свой характер чрез поведението си. И героичната постъпка, която извършват, е закономерно продължение на делата им до този момент.

Флоро грънчарят от „Каруцата“ е също последователен в постъпките си. Случаят на моста, с убийството на Флоро, не променя посоката на действията му, а я потвърждава. Разказът е изграден композиционно около едно централно събитие — убийството. Всичко, случило се преди него, за което научаваме от разказа на Флоро, е насочено към това действие ядро. Всички предходни събития подготвят основното, то е техен резултат, логичен завършек. С изключение на „Кротък човечец“ (там нещата стоят малко по-различно) всички останали разкази са изградени по тая схема на последователност докрай в постъпките и изграждане на характерите. В сборника „Барутен буквар“ характерите „се създават“ в действието, чрез действието. Социалният конфликт стои непосредствено зад случката като неин двигател. Героите му се проявяват като характери в определен момент, чрез една случка; може да се каже — чрез случайността. Лазар от „Ямурлук“ е социално и класово охарактеризиран, неговата психика ни е вече позната. Случаят на нивата — срещата с момчето партизанин — позволява да се прояви основна черта на характера му. Аналогични са и случаите с разказите „Каруцата“, „Хляб“, „Войничето“, „Барутен буквар“ и други. Както и бай Ангел от „Хляб“, така и Флоро от „Каруцата“ са ятаци на партизаните и за тях ежедневието е свързано с героичното. Но персонажите не го осъзнават като героично. Хлебарят изгаря в подпалената от полицията фурна, но не в този, а в предходния момент, ко-

²⁷ М. Горький. Собрание сочинений в 30-и томах. Т. 26, с. 69.

тато е приел ранения партизанин, той е извършил най-смелото действие в живота си. А изгарянето, смъртта, е естествена последица от него. При това той ежедневно е приемал своя дял от геронката, от борбата, без да влага друг смисъл в постъпките си освен на изпълнен дълг. По друг начин са изградени характерите във „Войничето“ и „Кротък човечен“, а към тази поредица ще причислим и „Ямурлук“.

Разказът „Войничето“ освен с дългата си предистория е характерен и с интересния, радичковски начин на типизация и индивидуализация. Не е възможно с едно-две изречения да обясним как писателят върши това. Войничето е с „руси сколуфи и с лунички подметките, от ония свити войничета, дето вършат обикновено най-черната работа на казармите. И още: за него е характерно, че нищо не му е по мярка — ни рубашката, ни ботушите, ни панталонът“²⁸.

Уж е като десетки други, а е незабравимо, и то най-вече с „празното дъно на панталона си“, което разнася по прашните пътища на едината ни. Но е типизирано чрез действията си. Пратено в ареста, го обикаля така като арестант всички военни гарнизони на преддеветосептемврийска България и разказва на всички своята история: как партизаните го хванали, но вместо да го убият, каквото са го учили да очаква от тях, те го нахранили и му дали разписка за взетия хляб и го пуснали по живо, по здраво. Но тази простишка история противоречи на втъпнената от фашистките офицери представа за жестоките партизани, за най-лошите хора на света. Обаче ратката историйка като голямата истина продължава под щикове и на стражарите да кръстосва страната в образа на луничавото войниче, разнасящо своя широк войнишки панталон от гарнизон в гарнизон.

В този разказ цари едно епично спокойствие, същото каквото се усъществува и в разказа „Барутен буквар“. Партизанският ятак Велико пласти сено върху купата в двора си и тук го намира полицията, дошъл да го арестува. Велико успява да избяга и след Девети септември (изминала е една година) се завръща в своя двор с изгорената след бягството му къща и купата сено: „... гледам огънят ричко сравнил със земята. И между бъзака и копривата виждам един светъл зелен кръг. Съвсем млада трева, ситна, като че е тараежова кожа. По тоя кръг познавам къде оставих недовършената купата сено. Седя в бъзака, мисля си: така тая млада трева ще тебе да очне новият живот, Велико, на голо пепелище да почне!... Прогоренило ли се е нещо на тоя свят? — питам се и вдишвам дълбоко миризмите на своя опустял двор. Миризмите не са кой знае колко богати — мирише на пепелище и на млада трева“²⁹.

За пепелищата, които са оставили преддеветосептемврийските войничета, ли става дума, или за изгорената слама и току-що набола-

²⁸ *И. Радичков*. Барутен буквар. С., 1969, 164—165.

²⁹ Пак там, с. 65.

та млада трева в двора на Велико? Конкретен образ ли е това, или трябва да търсим символичното му значение?

(Въпросът за символите е много сложен в Радичковото творчество и тук няма да го засягаме.)

Цитираният пример ни подсказва как у Радичков конкретното се превръща (съвсем неусетно) в епично, трайно, с обобщаващо значение, а често стига и до възвишеното, прекрасното, т. е. придобива трайна естетическа стойност. В „Каруцата“ символиката идва да подчертае живата връзка между Ботевите четници, изрисувани върху каруцата, и партизанския ятак Флоро. Отнася се за момента на убийството: „И мигар сам можеш да бъдеш, Флоре! Я виж, от една-та ти страна цялата Ботева чета е строена и лъвът е строен заедно с четата, от другата ти страна параходът дими като локомотив, пушекът му никога не се свършва. Черкезин и башибозук примигва през пушека и гледа през ритлата как Флоро лежи епично в своята каруца. Ами че то ако не е епично, Флоре, мигар австрийският капитан би стоял мирно и би козирувал“³⁰!

Има един „Малък послеслов“ в сборника, изпълнен с чудноватите, алегорични образи на възкръсналите от огъня птици. За обяснение на тези образи и скритата в тях символика можем да търсим връзка с представи и понятия от далечното ни минало. Трябва обаче да се съгласим, че огънят е бил вечният символ на живота. И още, че най-твърдите предмети са минали през огъня, за да добият твърдостта си, устойчивостта си. И че през огъня преминава проверката на верността през ония страшни години, за които разказва Радичков в своя сборник.

През огъня преминават и двамата ятаци от разказа „Хляб“. Когато полицаните влизат във фурната, те връзват дзамината и подпалват къщата. „Огънят намери пролуки, плъпна по дюшемето, близна дрехите ни с жената като разбойник и в първия миг малко ме достраша и усетих болка, но болката стихна, видях, че очите на жената престанаха да сълзят и изсъхнаха. И моите очи спряха да сълзят, станах лек като сажда. Жената и тя олекна като сажда. . . От голямата тяга ние с жената се повдигнахме като същински сажди завъртяхме се около големия хляб. „Виждаш ли, викам на жената, какъв голям хляб ще опечеме сега, като Тодорини кули голям, цялото градче ще нахраним с него и пак ще остане. . . Като падна покривът, останахме под открито небе, звезди имаше горе, виждаше се дори тъмният масив на Балкана. Вятър ни поде с жената, също като сажди, завъртя ни и ние паднахме леко върху пейката пред фурната“³¹. Преди смъртта, в смъртта и след нея двамата продължават да броят ударите на часовника, докато, леки като сажди, паднат върху пейката. Кога, в кой миг свършва животът?

³⁰ *И. Радичков*. Барутен буквар, С., 1969, с. 31.

³¹ Пак там, с. 77.

Тук трябва да отбележим една особеност на „Аз-формата“ у Радичков. Срещаме я в три разказа от сборника: „Хляб“, „Каруцата“ и „Кротък човечец“. Става дума за епитафийния похват, използван в епичната форма.

В своето изследване върху поетиката на съвременния съветски разказ А. В. Огнев отбелязва следното за „Аз-формата“: „... . читателят не се безпокои за героите, които, щом разказват, значи са излезли от безизходното положение“³².

Радичков обаче намира изход и от тая предопределеност за „Аз-формата“ и запазва драматизма на разказа чрез използване на похват, взет „взаем“ от лириката. Има една разновидност на епитафията — автоепитафията, — при която поетът пише за своята смърт и за станалото, след като е убит (разстрелян, обесен и т. н.), като очевидец. Така и персонажите на Радичков от споменатите три разказа водят повествованието преди, във и след смъртта си, без да прекъсват разказа. Погледнато като съдържание, откъм смисловата му страна, това безусловно е символика (както и при излизачите от огъня живи птици). Но, от друга страна, то е и начин на повествуване — а именно назованият вече епитафийен похват.

Струва ни се, че и тук се усеща връзка с цитираната по-горе мисъл на Виготски за съпротивлението между формалните и съдържателните моменти на творбата. Епитафийният похват е резултатът от съпротивата, която оказва съдържанието чрез събитието на „Аз-формата“ на повествуване. Резултат или изход от наглед безизходното. Пак в тона на казаното за съпротивлението Виготски споменава, че „освен събитията, в които се намира самата същност на въздействието на изкуството, играят роля не само сюжетната композиция, но и редица други моменти. В това, как авторът разказва тези събития, с какъв тон, как подбира думите, как построява фразите, дали описва сцените, или дава кратко изложение на крайния им резултат. . .“. И по-нататък продължава: „Особено внимание заслужава организацията на самата реч на писателя, на езика му, на строежа, ритъма, мелодиката на разказа“³³.

В най-напрегнатите драматични моменти, обикновено в кульминацията, разказът тече спокойно, леко, запазвайки ритъма, който е имал до този момент. Искане ни се да направим подробно проследяване как става това при Радичковата „Аз-форма“ с използване на епитафийен похват, като за целта избрахме разказа „Кротък човечец“. Кулминационният момент на действието е убийството на безименния ятак. Ще цитираме един по-голям откъс от разказа: „И се вземам аз, та в къщи. И гледам как пушекът на къщата ми направо през вратата излиза, а пред вратата седят децата ми и ядат

³² А. В. Огнев. О поэтике современного русского рассказа. Издательство Саратовского университета, 1973, с. 67.

³³ Л. С. Виготски. Цит. произв., 219—220.

печени картофи заедно с люспата. Жената вади вода с витела и полива градината. „Цигук-цигук“, вика вителът, цигук-цигук! Стоя на средата на двора, мисля си: на два пъти ще се изнася брашното, два пъти ще опъвам Керкезкото, до сабаале ще стане! И опъвам аз брашното и се наемвам през сечините, всичко ми е познато, всяка пътека и криволица. Ама, изглежда, братя, че и на други е било познато, и други е имало в тъмното, късно ги чух. „Стой! Стой!“, викат ми, ботуши тропат, пушки припукаха, брашното зле ме притисна.

Убиха ме, братя, и като лежах после в сандъка, тъй смирено, че дори раните не усещах, гледам как оня идва да се прощава с мене³⁴.

1). В какви темпорални граници е затворен горният откъс? Да проследим подробно:

А). Селянинът се връща вкъщи след продължителен престой и умишлено забавен разговор със съседа — т. е. връща се към залез слънце. Наблюдава още известно време ставащите край него по двора събития — децата, които ядат картофи, жената, която вади вода и полива градината. Следователно изминало е немалко време от окончателния отказ на кроткия човечец до момента, в който ятакът решава, че сам и на два пъти ще изнася брашното на партизаните в гората. Или, с други думи, от: „Виж кво, казвам му, ей сега ще зайде слънцето. . .“ до „И опъвам аз брашното и се наемвам през сечините. . .“ е изминал поне един час. Този един час е разнесен действено в шест изречения — обемащи девет реда — и в тях не следват никакви особени перипетии, нищо съществено не случва.

Б). Следващите две последни изречения от откъса са ярко противопоставени по действен заряд на предходните шест. Седмото изречение съдържа само информацията, че и други, освен ятака, е имало в тъмното. Тази информация, това ново узнаване по същество променя коренно досегашната ситуация. Последното, осмо изречение, започва с повелителната форма — „Стой! Стой!. . .“, но тази заповед не е отделена в самостоятелно изречение, а след запетая, продължава с: „. . .ботуши тропат, пушки припукаха (до този момент разказващият все още може реално да възприеме, т. е. да чува тропота, пушките), брашното зле ме притисна. „Спорно е дали в подобна ситуация човек би могъл да съзнава и анализира спокойно, че е стреляно по него, вследствие на което е убит, и усеща, след падането, натиска на чувала с брашно върху себе си. Или: от времето, когато са се разделили двамата съседи, до убийството на ятака — вече в тъмнината — са минали часове. Да продължим наблюдението:

2). Между първия и втория цитиран абзац лежи поне една нощ. Но нито в първия, нито в следващия абзац се нарушава спокойният тон на повествователя. Радичков продължава разказа все така спо-

³⁴ *И. Радичков*. Барутен буквар, С., 1969, с. 179.

койно, монотонно, плавно, сякаш нищо особено не се е случило.

И наистина изключително краткото описание на убийството не успява да остави у възприемащия никакво тежко чувство. По отношение на предходното подробно описание на всички дребни случки, нямащи нищо общо с централното събитие, убийството е не повече от един миг. Моментно ускоряване на пулса и отново успокоение при вида на кротко лежащия — вече в ковчега — ятак. Мъртвият е безопасен. Подобен похват на несъразмерно забавено действие за сметка на забързано в отделни моменти ще забележим и в други разкази на Радичков от същия сборник. Например: „Хляб“, „Барутен буквар“ и други.

Несъмнен успех е за Радичков сборникът „Барутен буквар“, утвърждаващ най-положителното в творчеството му до момента на появата си — 1969 г. Успех е той и с приносен характер и за развитието на малката епична форма.

Променило ли се е нещо в Радичковия разказ по отношение на сюжета и повествованието от „Барутен буквар“ до „Нежната спирала“? Несъмнено — да.

Бихме казали, че първото, което прави впечатление в този последен засега сборник, е, че всички разкази са писани като спомени, следователно в „Аз-форма“ на повествование (с изключение на „Автомобила“, който е пръв в сборника). Предимство имат далечните спомени, отвеждащи ни към детските години на автора, постепенно се движим към настоящето (не са пропуснати и ловните сюжети), за да стигнем до последните няколко години, свързани с образа на незабравимия за писателя Григор Вачков.

Прави впечатление и нещо друго — асоциативното мислене, което ни налага писателят с тези свои съставени от множество отделни случки сюжети. Образната му мисъл се движи скокообразно и такова движение налага той и на нас, читателите. А изключително образна е мисълта на писателя в този сборник. Тук Радичков събира в едно фантастика, символика и философски поглед върху света. Все още не сме доосмислили тия разкази и се уповаваме повече на усета, впечатлението, което са произвели върху нас при възприемане. Но те пък са толкова привлекателни с новотата си в много отношения, че не можем да не им отделим място при подобно изследване на поетиката им.

Отличаващ се всред останалите без съмнение е разказът „Нежната спирала“. Вероятно отличил го е (но може би по други съображения) и самият Радичков, защото е назвал с името му целия сборник. Разказът е изчистен от невероятното, загадъчното. На забележката на един от пътниците, че шипковият храст, който допреди миг са наблюдавали, е изчезнал от бялата равнина, авторът спокойно противопоставя закономерността в случилото се:

„Туй ще е някой вампир“ — рече ми ловецът.

Погледнах назад, шипковият храст го нямаше. Белееше се само равнината, до нея стоеше изправена сивата гора, отгоре се свееше небето. Спуснахме се в падина, падината скриваше шейната от втрещените очи на шипковия храст³⁵.

В този разказ има два силни момента. Първият ни обяснява по радичковски маниер как действителността се превръща в изкуство. За това са нужни окоето и интуицията на твореца. Ще си позволим да цитираме по-дълъг откъс:

„Ето го театъра! — викаше ми той — Чудо! Чудо! . . . Представяш ли си този храст на сцената, ама съвсем истински, взет направо от гората, див, измръзнал, отрупан с ярки плодове! И цялата сцена да бъде чисто бяла, девствена, както е снегът наоколо, и да я заливаме със светлина, да пуснем сенки да пробягват през нея, да обгърнем с бяла мъгла част от храста, после да пуснем вятър да го насмете. . . ама че това може да стане страшно! . . . В този миг той приличаше на човек, който е престанал да гледа на живота и на природата край себе си като на декоративна завеса, ами се мъчеше да пробие тази завеса или перде, да ги разкъса и да надникне зад тях“³⁶.

Това тайнство на сътворчество с природата ще си остане завиенага загадка за обикновените, нетворчески личности. Защо окоето на Методи Андонов вижда тъкмо тъй храста, а останалите не го виждат? Този случай вероятно е първопричината за двата разказа — „Нежната спирала“ и „Шипков храст“.

Вторият силен момент е кулминацията на разказа. Ловците са стреляли, един див гълъб е улучен, но не пада веднага, а кръжи още известно време в небето. Водещият разказа отива да го прибере, след като най-сетне се предава след неуспешна съпротива на смъртта. Следвайки капките кръв по снега, той вижда необикновена картина: „Спрях се пред тези капки в снега. Те се редяха, подобно спирала, правеха един кръг, после в този кръг се вписваше втори, нежна дъга излизаше от него, за да опише трети кръг. . .“ . . . „... никой от нас не подозираше, че докато кръжи, птицата изстискава бавно кръвта от себе си, за да допише с неясни кръгове и спирали своето последно четмо и писмо върху бялата равнина, последната фраза на своя живот. . . Може би тази фраза съдържа проклетие, може би съдържа някакво завещание към другите птици; а може би е само прост отпечатък на един внезапен финал“³⁷.

Така Радичков ни кара да си зададем въпроса: винаги ли е тъй красива смъртта? Много красота има в разказа, в тази опоетизирана смърт на гълъба.

Особено интересен с композицията на сюжета си е разказът

³⁵ *И. Радичков*. Нежната спирала. С., 1983, с. 140.

³⁶ Пак там, с. 142.

³⁷ Пак там, с. 143—144.

„Японски хотел“. Събитията в него са датирани с голяма точност — края на месец май 1981 г. Място на действието — хотел „Витоша“. Радичков разказва за едно истинско събитие с точността на хронист. Но само до едно време. Леки отклонения от историята с награждаването на писателя Артур Лундквист започва да прави още когато заговорва за японските градини. Но все пак се връща към историята, която разказва. В това време по тавана започват да се чуват леки шумове, после те като че ли се прехвърлят в стените. И оттук историята с награждаването е забравена. Поводът за написването на разказа е изиграл ролята си. Дадена е воля на въображението. А то е Радичково въображение. Стените положително са кухи, вътре са останали още от времето, когато са строили хотела, японци, които дисциплинирано продължават своята работа. Оттук нататък са разказани много други истории, вмъкнати са познатите радичковски философски размисления. Идва и повторното посещение на хотела. Сега вече разказващият не се стърпява и отлепва част от платата на стената: „Надникнах и видях очакваните кухни“³⁸.

Било ли е това? Има ли ги тия кухни, излъчващи тиха музика, шъткане и скимтене на йероглифи? Нямаме друг изход освен предложения от Радичков — да вярваме, че е било.

Интересното тук е, че Радичков потвърждава невероятното чрез привидно реалното събитие. Другите гости на хотела, намиращи се заедно с него в същата зала, не са чули никакви шумове. Но Радичков не само ги е чул, той го е потвърдил чрез проверката на окоото и ръката, т. е. фантастичното, необикновеното се превръща в материално-осезаемо. По този начин читателят е задължен да вярва на случилото се. Никаква „вратичка“ за излизане в реалността — до самия край на разказа — не му е оставена.

В тези свои разкази Радичков се връща към познатия ни маниер на „разпадане на сюжета“ на отделни случки. Но много повече философия (като съдържателна страна) има тук. Дори в отклоненията. И много повече майсторство при фабулирането. Чрез вечното за него противопоставяне на форма и съдържание, на компонентите на сюжета помежду им, той утвърждава единството им чрез все по-съвършения стил, обединяващ в едно цяло и форма, и съдържание, постигайки максимално въздействие върху читателя.

В края на студията бихме искали да обобщим казаното дотук за композицията на сюжета и начина на фабулиране в Радичковите кратки епически форми.

Като жанр разказът е обикната форма в творчеството на писателя. Преди да премине към големите епически и драматически форми, именно в разказа той достигна творческо майсторство. Навлизането в големите форми обаче не му попречи да продължи търсе-

³⁸ *А. Радичков. Нежната спирала, С., 1983, с. 43.*

нията, обобщенията на жизнената си философия и в най-краткия жанр.

Като основни страни в поетиката на неговия разказ сюжетът и фабулирането носят най-вече спецификата на творческата му личност. Определено можем да твърдим, че от първите разкази (в сборниците „Сърцето бие за хората“, „Прости ръце“) до тези в сборника „Нежната спирала“ изграждането на сюжета се е променяло постепенно. В първите му разкази има една случка, но почти никога покрай нея не съществуват други събития, перипетии. В част от разказите, събрани в сборника „Водолей“, вече се забелязва тенденция за отделяне на една случка и обособяването ѝ като център на сюжетното развитие, около който „се зараждат“ и други събития, свързани с него. Интересно е, че тъкмо от първите разкази с такова сюжетно развитие по-късно възникват някои от популярните драми на Радичков. Имам предвид „Суматоха“, „Привързаният балон“ и други.

В разказите от края на 60-те, началото на 70-те години Радичков усъвършенствува този тип сюжетостроене. Постепенно нещата се задълбочават дотам първоначалните събития, съпътстващи централното, да прераснат в своеобразни, философски осмислени отклонения. Пример за това са разказите в сборника „Нежната спирала“.

Успоредно със сюжета се променя, развива и фабулирането. Днес Радичков води много майсторски разказа за невероятни и случили се събития. Особено оригинални са разказите, използващи епитафийния похват във фабулирането.

Усъвършенствайки сюжетната организация, начина на повествуване, развивайки образната система и средствата за типизация и индивидуализация, изработвайки си неповторим стил, чрез своите разкази Радичков успешно претворява съвременната ни действителност във високохудожествени творби.

ИЗ ПОЭТИКИ РАССКАЗОВ ЙОРДАНА РАДИЧКОВА

Емилия Анастасова

Резюме

Предмет нашего исследования — сюжет и повествование в рассказах Йордана Радичкова. Отличаем особенности сюжета: цикличность как прием, или выбор одного действия, как центр, вокруг которого разворачиваются остальные события. Примером первого типа сюжета указаны рассказы из сборника „Барутный букварь“, а примером второго служит рассказ „Куст шиповника“ из сборника „Нежная спираль“. В исследовании подчеркивается привязанность Радичкова к одинаковым мотивам, которые повторяются несколько раз в его творчестве. Так например, часто повторяется мотив куста шиповника с его красными плодами.

Во второй части работы акцент падает на специфическую для Радичкова манеру повествования. При помощи излюбленной для писателя „Я-формы“ рассказ становится истинным и убедительнее воздействует на читателя.

В заключении обобщаются указанные особенности поэтики рассказов Радичкова.

STRICHE ZUR POETIK
DER ERZÄHLUNGEN VON RADITSCHKOV

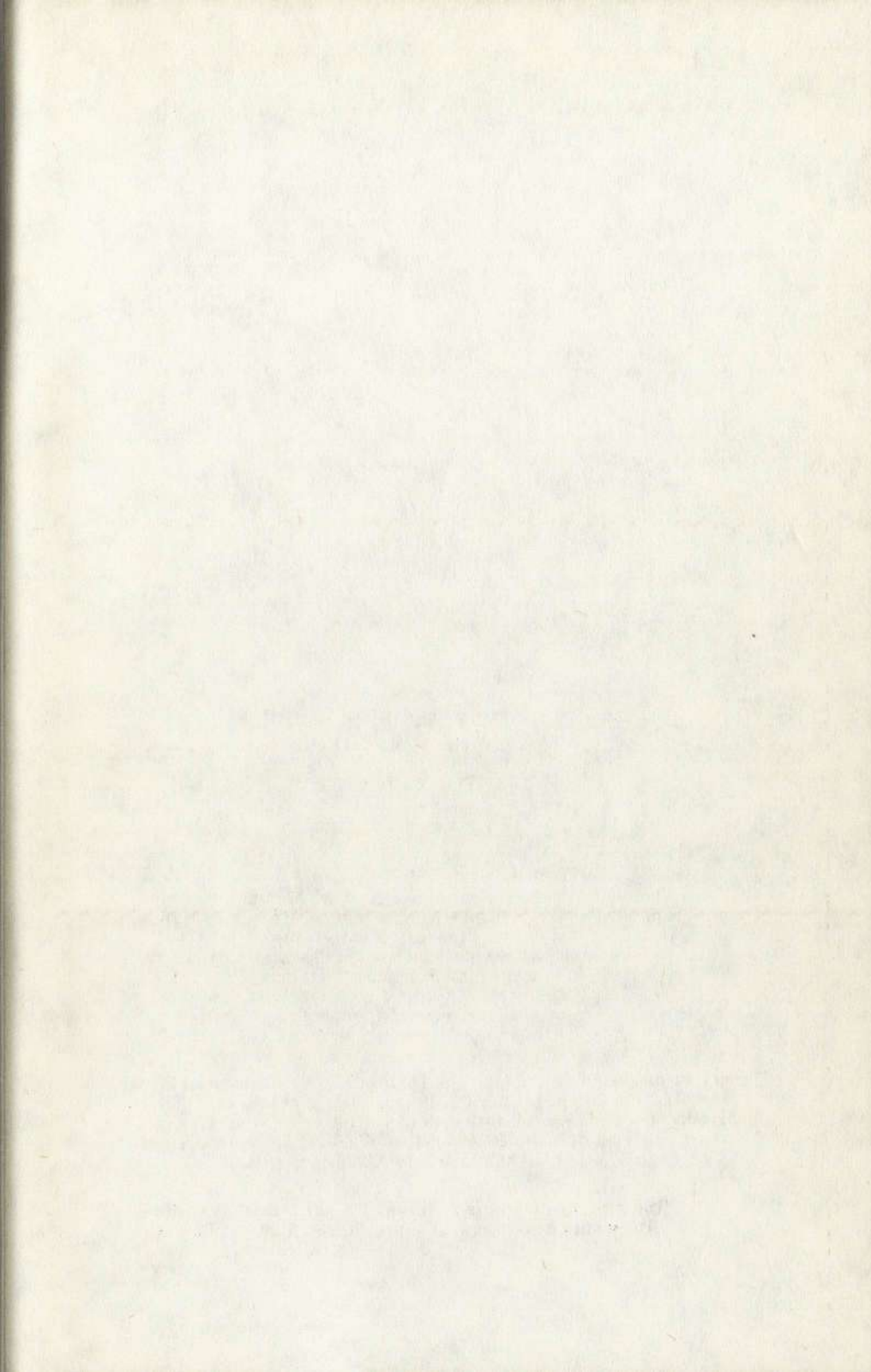
Emilia Anastassova

R e s ü m e e

Forschungsgegenstand der vorliegenden Studie sind das Sujet und die Erzählweise bei Raditschkov. Es wird auf folgende Besonderheiten der Sujetkonstruktion hingewiesen: auf die Zyklizität als Prinzip des Sujetaufbaus wie auch auf das Vorherrschen einer Handlung als Zentrum, worum sich die übrigen Geschehnisse „drehen“. Als Beispiel für den ersten Sujettypus werden die Erzählungen aus dem Band „Pulverfibel“ angeführt, und für den zweiten Typus — die Erzählung „Hagebuttenstrauch“ aus dem Band „Die zarte Spirale“. Betont wird die Bevorzugung von Motiven, die wiederholt im Werk Raditschkovs zu finden sind — z. B. das Motiv des Hagebuttenstrauches mit den reifen purpurroten Früchten.

Im zweiten Teil der Studie wird auf die für Raditschkov spezifische Erzählmanier akzentuiert. Durch die Vorliebe für die Ich-Form erreicht der Schriftsteller größere Wirkung und Glaubwürdigkeit der Erzählung.

Zum Schluß wird eine Zusammenfassung der behandelten Besonderheiten zur Poetik der Erzählungen von Raditschkov unternommen.



ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том ХХІ, кн. 1

Първо издание

Рецензенти

Людмила Стефанова, Георги Димов, Михаил Василев,
Емилия Стайчева, Елка Константинова, Богдан Мирчев,
Калина Цанева, Катя Митова
Редактори Ханелоре Панчевска, Галина Пелова
Художник Борислав Къосев
Художествен редактор Тотко Къосемарлиев
Технически редактор Правда Глогинска
Коректор Кремена Бойнова

Дадена за набор на 28. II. 1986 г. Подписана за печат на 24. XI. 1986 г.
Излязла от печат през ноември 1986 г. Формат 60/90/16
Печатни коли 14,50 Издателски коли 14,50 Усл. изд. коли 15,24
Издателски № 28953 Тираж 603 Цена 2,04 лв.
КОД 02/9535323311/5054—5—86

Държавно издателство „Наука и изкуство“ — София
Държавна печатница „Георги Димитров“ — Ямбол

ЦЕНА 2,04 ЛВ.