

ПАИС  
III 87

ТРУДОВЕ  
НА ВЕЛИКО-  
ТЪРНОВСКИЯ  
УНИВЕРСИТЕТ  
·КИРИЛ  
И МЕТОДИЙ·

---

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

ГОДИНА 1982



ТОМ XVII КН. I

ТРУДОВЕ  
НА ВЕЛИКО-  
ТЪРНОВСКИЯ  
УНИВЕРСИТЕТ  
„КИРИЛ  
И МЕТОДИЙ“

ТРУДОВЕ  
НА ВЕЛИКО-  
ТЪРНОВСКИЯ  
УНИВЕРСИТЕТ  
·КИРИЛ  
И МЕТОДИЙ·

ТОМ XVII, КНИГА 1  
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ  
ГОДИНА 1981 — 1982



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

TOME XVII, LIVRE I  
FACULTE PHILOLOGIQUE  
ANNÉE 1981 — 1982



ПАКЪ  
III 87

82

Редакционна колегия:

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

Редактор Здравка Василева  
Художествен редактор Николай Александров  
Технически редактор Емилия Василева  
Коректор Иванка Балъкова

Дадена за набор на 6. VIII. 1981 г. Подписана за печат на 28. I. 1982 г.  
Излязла от печат м. януари 1982 г. Печатни коли 10,50. Издателски коли  
10,50. Условно издателски коли 10,13. Формат 16/60/90. Издателски № 25155.  
Литературна група III-8. Тираж 530. Цена 1,38 лв.

КОД 02/9535311311/5054—10—82.

ДИ „Наука и изкуство“ — София  
ДП „Димитър Найденов“ — В. Гърново

9032/1982

ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА  
© ВЕЛИКОТЪРНОВСКИ УНИВЕРСИТЕТ  
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“ ДП  
c/o Jusautor, Sofia 1981

## СЪДЪРЖАНИЕ

1. Ив. Радев Софроний Врачански и неговият сборник „Разкази и разсъждения“ .	7
2. Н. Даскалов Ян Неруда и южните славяни . . . . .	39
3. Г. Гърдев Към романно-епично повествование в творчеството на Михаил Алексеев (повестта „Хляб — съществително име“ и романа „Върбица неплачуца“)	69
4. Н. Звезданов Нравственото възкресение на човека у Толстой и Достоевски . . .	101
5. М. Нинова Същност и функции на средата в романите „Вертеп“ и „Жерминал“ .	135

## TABLE DES MATIERES

1. Ivan Radev	
„Sofronii Vrachanski et son recueil „Récits et réflexions“ . . . . .	7
2. Nikolaï Daskalov	
„Jan Nérouda et les Slaves du sud“ . . . . .	39
3. Guéorgui Gardev	
Vers une narration épique-romanesque dans l'œuvre de M. Alexeev“ . . . . .	69
4. N. Zvezdanov	
„La renaissance morale de l'homme chez Tolstoï et Dostoievski“ . . . . .	101
5. Mariana Ninova	
„Le contenu et les fonctions du milieu dans les romans de Zola „L'Assomoir“ et „Germinal“ . . . . .	135



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

Том XVII, кн. I

Филологически факултет

1979/1980

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

Tome XVII, livre 1

Faculté philologique

1979/1980

---

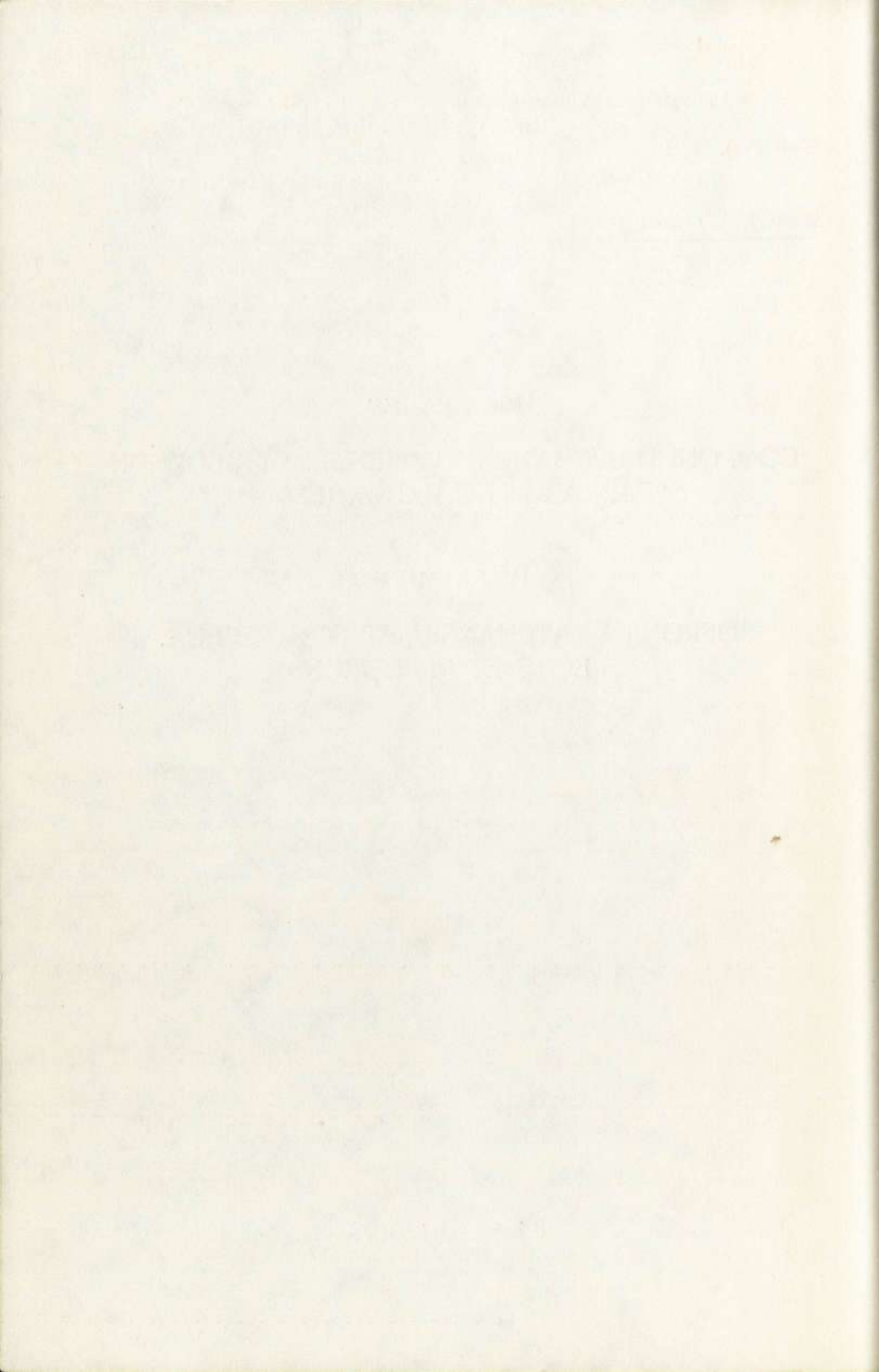
ИВАН РАДЕВ

СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ И НЕГОВИЯТ СБОРНИК  
„РАЗКАЗИ И РАЗСЪЖДЕНИЯ“

IVAN RADEV

SOFRONII VRATCHANSKI ET SON RECEUIL  
„RECITS ET REFLEXIONS“

София, 1982



## І. СЪДЪРЖАНИЕ И СЪЩНОСТ

На пръв поглед нищо не се е променило в живота на българския народ в началото на XIX в., но фактически успоредно с въздействието на цялата поредица историографски съчинения, чийто венец е Паисиевият труд и публикуването на „История славяноболгарского народа“ от Атанас Нескович, са водените руско-турски войни, които разпалват още по-мощно идеята за националното ни освобождение. Неин върхов израз е организираният Комитет за подпомагане на руските войски, дипломатическата дейност на Иван Замбин, Атанас Нескович, Софроний Врачански, Александър Некович, масовото вливане на българи — емигранти в земската войска.

Тия събития не намират пряк израз в литературата от онова време. Но следвайки възхода на идеите за народностно осъзнаване, плътно приобщила се към изблиците на гражданската и политическата активност на българина, тя се обновява. Все още обаче, като имаме пред вид целия арсенал на книжовния живот, липсват център и целенасоченост, иначе — центърът се осмисля от отделни прояви, които са продължение на паисиевските завети, превърнали се в програмно ядро на българското Просвещение през първите десетилетия на XIX в. В това отношение основополагаща е ролята на Софроний Врачански. Всяка от книжовните прояви на Софроний, създадена в началото на века („Неделник“, Първи и Втори видински сборник, „Житие и страдания грешнаго Софрония“, „Изповедание на православната вяра“, „Гражданско позорище“), е значителен факт на фона на нашия литературен процес. По обем и значимост на темите и проблематиката си той се очертава като най-мощната и многостранно реализираща се личност в книжнината от Паисий до Г. С. Раковски, П. Р. Славейков и Л. Каравелов. Но като зрял и търсещ, като самобитен творчески дух, той се налага едва в последното десетилетие на своя живот. Това ни кара да пристъпваме с необходимата аналитичност към неговите творби — дори и към тези, които не са публикувани. Тяхното оформление недвусмислено показва, че авторът им е възнамерявал да ги публикува. Някои от тях са четени и преписвани от съвременниците му.

Ако анализираме идейно-тематичната същност на създа-



дените от Софроний Врачански книги, ще видим, че покрай последователно отстояваната гражданска позиция те са израз на противоречивия дух на времето. В тях се открояват и белезите на еволюция — религиозно-проповедническите елементи променят своя характер и се преплитат с гражданските теми, с картини („Житие и страдания“) и разсъждения („Гражданско позорище“) за обществено-политическия образ на човешката действителност. Идеен-тематичните търсения на книжовника Софроний се съпътствуват от промени и на жанрово-стилово ниво. Така в „Житие и страдания“ изкрystalлизират структурите на емоционалното, сетивно-пластичното, а в „Гражданско позорище“ — политическото мислене и изисквания към българина. В тоя еволюционен процес като междинно и по-особено трябва да се разглежда мястото и значението на Втория видински сборник от 1802 г.

Сборникът „Разкази и разсъждения“, едната от двете обемисти книги, които Софроний Врачански създава в дните на принудителния си престой във Видин, е привличала изследвачите. На нейното съдържание в по-общи проучвания са се спирани Ив. Моллов, Б. Пенев, Н. С. Державин, М. Арнаудов, В. Сл. Киселков, на отделни нейни части — Ал. Ничев, Афр. Алексиева, П. Парашкевов и др. Особено място сред тях заема публикацията на Ив. Моллов, която има откривателска роля за насочването на интереса към Втория видински сборник и включва примерни образци от отделните му дялове.<sup>1</sup> Монографичните по характера си изследвания върху Софрониевото дело на Б. Пенев, Н. С. Державин, М. Арнаудов и В. Сл. Киселков в повечето случаи се позовават на Моллов и препредаденото от него. Въпреки това в „История на новата българска литература“ (т. III, с. 284—293) на Б. Пенев и в „Софроний Врачански“ (1963) на Киселков се среща с върната характеристика на сборника, с редица конкретни уточнявания на неговата същност. Но и от тях той не е анализиран пространно и задълбочено. Ал. Ничев и Афр. Алексиева, занимавали се с отделни негови дялове („Езопови басни“, „Митология на Синти философа“) са работили непосредствено и внимателно с ръкописа. Доколко неточни и прибързани констатации и изводи за характера, съдържанието и същността на „Разкази и разсъждения“ могат да се направят, ако се следва само поднесеното от Ив. Моллов, показва статията на П. Парашкевов „В преддверието на детската литература в Европа и у нас“. Там съвсем необосновано се твърди, че това е „първият зафиксирани в литературната ни история сборник, предназначен за децата“, и че „Вторият видински сборник е първо усилие за

<sup>1</sup> Ив. Моллов, Новонамерен ръкописен сборник на Софрония Врачански от 1802 г., Сп. на БАН, 1911, кн. 1, с. 137—160.

създаване на детска художествена литература у нас през 1802 г.<sup>2</sup>

Ето защо независимо от значителния интерес на изследвачите от миналото и сега към книжовното дело на Софроний Врачански въпросите, които повдига с идейно-тематичната си същност, със светската си проблематика, с художествено-естетическите си елементи и облик Вторият видински сборник, не са получили изчерпателен отговор. Ако анализираме съдържанието, посоките на отношение към човека и действителността, внушенията, които произтичат от дяловете му, с още по-голяма сигурност можем да съдим за просвещенската програма на Софроний, за дирените от него форми на въздействие, за механизма на „срещата“ на религиозното с просвещенското в дверите на току-що зараждащата се белетристична линия, „среща“, която добива различен смисъл при всеки от първите ни възрожденци. Това ще позволи да изясним по-мотивирано и приобщаването на българския книжовник от началото на века към жанровите форми на прозата, постепенно осъзнавайки нейната емоционално-въздействена същност, постепенно усвоявайки особеностите на художествено-белетристичното мислене.

Проблемът за източниците и степента на отдалечаване от тях чрез превода при отделните дялове на „Разкази и разсъждения“ е в общи линии изяснен.<sup>3</sup> Моята цел тук е Вторият видински сборник да се интерпретира като завършен творчески акт и лична авторска проява на Софроний, показателна за неговото присъствие в литературния ни процес. Макар и да държим сметка, че това е в преобладаващата си част едно преводно и компилативно съчинение, чрез същността си то изразява духовността, усилията и вижданията на нашия книжовник. Сборникът е свидетелство за нивото на творческото и читателското съзнание на българина в началото на века. Обемът, богатството на съдържанието, застъпването на няколко жанрово-стилови модели („умните съвети“, поучителния разказ, баснята, анекдота, разказа за исторически личности) правят книгата едно от най-значителните съчинения у нас през просвещенския период на Възраждането ни. Просто необяснимо е защо досега не е издадено като самостоятелна творба, която ще представи достойно и автора си, и нашата литература от първата четвърт на XIX в.

Без да изчерпвам всичките възможности, които предлага за наблюдения Вторият видински сборник, ще се спра на от-

<sup>2</sup> Вж. Сп. Литературна мисъл, 1979, кн. 6, с. 38—56.

<sup>3</sup> Ал. Ничев, Софрониевият превод на Езоповите басни, Год. СДУ, 1963, т. 57, кн. 1, с. 3—122; В. Сл. Киселков, Софроний Врачански, С., 1963; А. Фр. Алексиева, Преводните повести и романи от гръцки през първата половина на XIX в., Studia Balcanica, 1974, кн. 8, с. 119 и сл.



делни негови страни — категорично свидетелство за изключителното му и възлово място в литературния процес от началото на века. Значението му на ключово явление — средоточие на отмиращата традиция и на новото, на ориентацията към формите на художественото — се защитава от композиционно-съдържателната характеристика и единност на книгата, от прехода на нравствено-дидактичното в художествено-белетристично пак в духа и разбиранията на просвещенската литература, от застъпването на стихотворни фрагменти, привлечани като „аргумент“ за насаждането на определени внушения, и т. н. Анализът на Втория видински сборник доказва, че тази книга стои в основата на плодотворни традиции, които разкриват своята продуктивност през 20-те—30-те години, и ни помага да вникнем в конкретния смисъл на приемственост между делото на П. Берон, Н. Бозвели, Р. Попович, К. Огнянович и великия им предходник Софроний.

Редица черти от същността, а и от чисто формален характер, на сборника „Разкази и разсъждения“ ни дават основание да го третираме като едно цяло. Въпреки нееднородността на материала от отделните дялове в замисъла на Софроний Врачански книгата е цялостна — обща е номерацията на страниците, общо е съдържанието, където старателно е отбелязано откъде започва и къде завършва всеки от новелистичните или публицистичните фрагменти. Притежаващи самостоятелни качества, всеки от нейните дялове обогатява цялото, разширява границите на въздействието му.

Пред читателя се откроява един разнообразен свят — подвижен, наситен с прояви и поуки из областта на морала и отношенията, на обществения живот на далечни и близки народи, с коварството и завистта, с човечността, с дела на познанието и т. н. Разнообразни са жанровите форми на поднасянето на всичко това. Единността на книгата произтича от ориентацията към тия форми авторова мисъл, която ги скрепя и третира в рамките на отделна концепция за живота и смисъла на човешкото съществуване. Тук срещаме онази позиция на възрожденца Софроний, която знаем от „Житие и страдания“, където отношението вече само към българската действителност отразява широта на гледната точка, заживяла със сложността на живота, със съвместимостта на злото и доброто, на високото и низкото, на жестокостта и хуманността в него. Тръгвайки към сънародниците си с опита на другите народи, авторът на „Разкази и разсъждения“ тръгва и към себе си — за него това е нов свят, с нови форми, с провокиращи любопитството, съзнанието и амбициите му за реализация на книжовник възможности. Но за да станат ясни качествата на книгата, ще се спра на всеки от нейните дялове, на смисъла и вложеното във всеки от тях.



Първата част, носеща заглавието „Страхът от Господа — началото на премъдростта“ е поредица от нравствено-поучителни късове, в които се включват религиозни моралистични максими и житейски практически съвети за отношенията в семейството, с околните.<sup>4</sup> Афористичната им формулировка подкрепя техния предписателен характер — напътствията обхващат различните страни на човешките отношения: да се почитат старите хора, да се избягва лъжата и завистта, да се помага на бедните, да не се поддаваме на гордостта, тщеславието и лицемерието. Ето типичен откъс: „Глупавите учи и ги наставлявай. Скръбните и натъжените — утешавай. Никому не завиждай — на всеки човек доброто да желаеш и да искаш. На всеки услужвай колкото можеш и тогава ще бъдеш угоден на добрите човеци.“<sup>5</sup> Или пък: „При неблагоприятие не скърби и не унивай. В благополучие много не се радвай. А сиромашията почитай... болярството и славата са непостоянни, защото различни неща донасят и често смущение и скръб довеждат.“<sup>6</sup>

Предписват се принципи на поведение, които досягат моралната същност на българина, чиято основа трябва да бъде хуманистичното чувство. Лишени от основание са констатациите, че „този раздел, предназначен изрично за деца, съдържа всички особености на просвещенската стилистика“, че „творбите от „Наставления към младите“ са в основата на развитието на българския детски разказ и детска художествена литература“<sup>7</sup>. От днешна гледна точка характерът на дидактичното тук може да се третира като ориентирано към невръстните. Фактически поученията са за българина — съвременник на Софроний, те му подсказват как, без да се откъсва от привързаността си към Бога, да заживее с едни по-активни форми на взаимоотношения със заобикалящата го действителност. Покрай формулираните във фолклорно-афористичен план постулати в тоя дял се срещат и няколко поучителни разказа. Но преди да се спра на тях, ще обърна внимание, че директните предписания в ръкописа на „Разкази и разсъждения“ са разположени на две места — в началото и в края му, като последната част носи заглавие „Кратко нравоучение“ (л. 8—9). Любопитно е, че под същото заглавие, но вече двете части като едно цяло, Софроний включва в сборника „Изповедание на православната вяра“ с незначителни изменения.<sup>8</sup> Стъпката,

<sup>4</sup> По необясними причини П. Парашкевов ги определя като „Наставления към младите“. Авторът вероятно се е доверил на В. Сл. Киселков. Но П. Парашкевов нарича не „Неделника“, а „Житие и страдания“ — „Софроние“ (вж. Литературна мисъл, 1979, кн. 6, с. 48 и 49).

<sup>5</sup> Ръкопис на Втория видински сборник, л. 9.

<sup>6</sup> Пак там, л. 9.

<sup>7</sup> П. Парашкевов, Литературна мисъл, 1979, кн. 6, с. 49.

<sup>8</sup> Б. Ст. Ангелов, Софроний Врачански, Материали за живота и творчеството му. Изв. на И-та за литература, 1958, кн. 7, с. 321—324.

която прави в съчинението си от по-късно време, е правилна, защото чрез нея обединява в едно фрагментите, които преди това по неясни съображения е разбил. В „Изповедание на православната вяра“ повикът към благонравие въздейства всеобхватно. Според поднесеното от проф. Б. Ст. Ангелов излиза, че в това съчинение за трите вери са включени и част от финалните разсъждения на Втория видински сборник. Те завършват с трезво-скептичен афоризъм, който по своему се свързва с житейската позиция на Софроний: „Ако ти рекут, че са принесли някоя гора от едно място на друго, ако искаш, повярвай на тази реч. Но ако ти рекут, че някой човек си е променил табихета, да не вярваш.“<sup>9</sup>

Като опит да се илюстрират и подкрепят поуците в директно формулираните предписания за човечност и заживяване с моралния ръст на човека, са няколко поучителни разказчета в този първи дял на „Разкази и разсъждения“ — „За простосърдечното дете“, „Малкият крадец“, „За молбата“, „Ятак“, „Кратка повест за суеверието“, „За изповедта“. Умозрително конструирани ситуации в тях онагледяват определено моралистично изискване, като го обективират в пресъздадена човешка постъпка, взаимоотношения, конфликт. Подирено е непосредното присъствие на конкретни лица и действия, привлечен е диалогът, а поуката е разтворена в житейска ситуация. Внушенията са пак в границите на морал, неотделим от религиозната догматика, но те произтичат от видяната в конкретните й, сетивни очертания човешка практика. Живо и непосредствено е разгърнат разказът в „Кратка повест за суеверието“, „Малкият крадец“, „За молбата“.

С тези си елементи Вторият видински сборник има допирни точки с книжовните творби от 20-те — 30-те години на XIX в., където изобилствуват фрагменти от подобно естество. И чрез тях доказва, че е една от междинните форми на прехода на нравствено-дидактичното четиво към художествено-белетристичните картини на действителността. Сам по същото време чувстваща необходимост от по-богато и естествено оживяване на възланията си, Софроний едновременно с читателите на книжнината осъзнава възможностите на белетристичния тип изображение — в началото като обобщена онагледяваща фреска, по-късно — с по-свободно и разкрепостено от разсъдъчността отношение към жизнения материал.

Вторият дял на книгата „Разкази и разсъждения“ е „Митология на Синтип философа“ — циклично обединени новели с трагико-комичен характер, в които избухват сочните, неподправените форми на живота със сполучливи, занимателни завръзки, отнасящи се до противоречивата същност на човешкия морал, с интригуващи срещи и разминавания между персона-

<sup>9</sup> Б. Ст. Ангелов. Софроний Врачански. Материали за..., с. 325.



жа. Когато разглежда „Митологията“, съветският изследвач акад. Н. С. Державин с право отбелязва: „Това произведение като цяло има дидактически, т. е. поучителен и нравоучителен характер. Прежеждайки тази повест на български език, Софроний несъмнено е преследвал същите просветителски задачи, които въобще са съставяли основното съдържание на неговата идеологическа агитация, на които е била посветена всичката му неутолима и плодотворна литературно-обществена дейност.“<sup>10</sup> И това е истина. Най-вероятната подбуда за превода и включването в книгата на тази изключително популярна и през средновековието източна повест се свързва с културоложката му концепция, на която подчинява практическите си усилия като учител и архиерей, книжовните си прояви, обосноваваните принципи за активността на своя съвременник.

Софроний Врачански е първият от нашите възрожденци, който разгръща цялостна културоложка концепция за същността и пътищата на духовния ни живот. Тя съдържа нещо от Паисиевия възглед за света, за смисъла на националния живот, за формите, към които трябва да се приобщи българинът. Но е по-широка и обхватна, включва ред конкретизиращи я насоки, чиито опорни точки са поуките и обогатяващото въздействие от контакта „ние — Европа“, „ние — Русия“, „ние — световния опит на миналото“. Всичкото това той се стреми да въведе в орбитата на националния духовен живот, и то като продуктивна идея и форми. От убеждението да разкрие непреодолимата сила на знанието, на науката се е ръководил той, заемайки се с превода на „Митологията“.

Но както съвременният читател, така вероятно и тогавашният още след първите страници е забравял за предпоставените търсени поуки, въвлечен в едно занимателно повествование, върху основата на любопитни човешки отношения от интимния и семейния живот, изваждащо на показ богатствата му, относителността на ръководещите го нравствени норми, напора на виталното, на естествените влечения и т. н. Дидактично направляващата намеса на разказвача застива в отделни реплики, които не задържат читателското внимание, овладяно от анекдотичните, живи сцени на чувственост и преплитане на доброто и злото. Статиката на повествоването е преодоляна от смяната на гледните точки, от разнородните по своя сюжет поднесени случки, от концентрирания в тях житейски опит, който и днес въвлеча с находчиво намерените ситуации, с добре улучената софистична форма на преодоляване на немотивираното и алогичното. Независимо от преследваната цел да се дискутира по морала на невярната жена, да се дискредитира

<sup>10</sup> Н. С. Державин, „Повест о семи мудрецах“ в болгарской версии, как памятник эпохи Возрождения, кн. „Сборник статей и исследований в области славянской филологии“, М.—Л., 1941, с. 209.



ролята на злото, от късовете блика жизнеутвърждаващото чувство и властната сила на естествения човешки порив. От това се определя и интересът на Бокачио към „Митологията на Синтип философа“, интерес, който налага своето отражение върху новелистичната му книга „Декамерон“, чиито отделни фрагменти имат своя аналог в източната повест.<sup>11</sup>

Че паралелът не е без основание и че отделните новели въздействуват по самостоятелни пътища независимо от предпоставената цел в съзнанието на преводача, може да се разбере от повечето късове. Ето началото на един от тях: „Имаше една жена, която имаше любовник и го обичаше безмерно. Той бе един от царските войници. Тоя войн прати веднъж слугата си при жената да я пита дали има свободно време да дойде господарят му да спи с нея. Случи се на тази злокопостна жена похот и тя полюби слугата и го накара да се смеси с нея. И това забави слугата да се върне при господаря си. Тогава войникът стана и отиде сам да търси слугата си. Жената, като го видя, го позна. Искаше да скрие неговия слуга и му рече: „Скоро влез във вътрешната стая, за да не те види господарят ти тук.“ Той набързо влезе там и господарят му не го видя. Войникът влезе във външната стая, отиде и се смеси с жената. И като правеше това смешение с нея и слугата, като беше скрит, неочаквано дофтаса мъжът на жената...“ И т. н. В чисто бокачовски дух хитрата и невярна жена успява да заблуди съпруга си и от стореното да останат доволни всички.

Потопен в атмосферата и преживяванията на този, различен от собственото му всекидневие свят, българинът действително е забравял за моралистичните поуки, които би трябвало да внушат преразказаните случки, и едва в края на изпълнената с много перипетии и интригуващи елементи повест се е връщал при идеята за мястото на познанието и науката, при представата за сборника като „антология на науката и просвещението“ (Державин).

Колкото и необичаен да ни се струва интересът на духовния пастир Софроний към изобразяването в „Митологията“ страни на човешката действителност, повестта намира мястото си в системата на многоостранно иззяващата се негова позиция на възрожденец. Активният елемент в отношението му проличава и от друго. Малко прибързано и не въз основа на конкретни наблюдения В. Сл. Киселков обобщава: „Обаче като имаме пред вид писателската несръчност на Софроний и компилаторския и преводен характер на сборниците му, считаме, че той е отбягвал да преработва чуждите творби и особено да прибавя големи пасажи.“<sup>12</sup> На тази немотивирана кон-

<sup>11</sup> За връзката на Бокачовата книга „Декамерон“ с „Митология на Синтип философа“ вж: Державин, Н. С., цит. книга, с. 172.

<sup>12</sup> В. Сл. Киселков, цит. книга, с. 148.

статация се противопоставя с наблюденията си Афр. Алексиева, която доказва, че „той извършва някои изменения по отношение на гръцкия текст, които говорят за елементи на „съавторство“.<sup>13</sup> Анализът я подтиква да заключи: „Фактът, че Софроний допълва някои детайли в разказа, показва, че той си позволява известна свобода в превода, с което често постига положителен ефект и преди всичко по-голяма образност в пресъздаване на някоя картина.“<sup>14</sup> Според авторката преводачът „внася такива промени, които несъмнено повишават степента на художественост на българския превод“.

Фактите, които привлича Афр. Алексиева, свидетелствуват за творческото и особено активно съпричастното отношение на преводача към повестта за Синтип философа. Много важен, индивидуализиращ елемент на изложението е диалогизирането на оригинала: „В „Баснословие Синтипа Философ“ се забелязва предпочитанието на Софроний да превръща в пряка реч авторските думи. Това явление срещаме и в превода му на Езоповите басни.“<sup>15</sup> Така с личната си намеса, прибавяйки, променяйки или съкращавайки отделни пасажии и фрази, Софроний Врачански изпява личното си чувство на разказвач, „пробва“ усета си за повествование.

Когато определя значението на „Баснословие Синтипа Философ“ като показателна за процесите в духовния живот на българина творба, акад. Н. С. Державин отбелязва: „Самният факт на появяването ѝ в 1802 г. на български език в превода на Софроний, открит в 1911 г. от проф. Ив. Моллов, трябва да се счита за голямо достижение на българската литература, за голяма заслуга на нейния преводач.“<sup>16</sup> Постигане е „Митологията“ със светската си проблематика и обхват на действителността (религиозните елементи са епизодични), с емоционалните и пластични средства и картини в отделните новели авторът и читателят заживяват с плодовете на една заплетена, интригуваща фабула. Новотата на съдържателните ѝ аспекти е не по-малко показателна от жанрово-естетическия смисъл на поднесеното белетристично повествование, което въздействува в един по-широк спектър от сетивата и духовността на българския читател и активизира чисто човешките му чувства и влечения. Занимателният елемент, заложен в основната идея на повестта, се обогатява със занимателните елементи от отделните фрагменти чрез техните самостоятелни внушения. За това способствува и композицията на повестта. Тя поддържа интереса, гъвкаво включва странични, извънсюжетни елементи чрез разказите на седемте философи, на сина, на зла-

<sup>13</sup> Афр. Алексиева, цит. студия, с. 122

<sup>14</sup> Пак там, с. 123—124.

<sup>15</sup> Пак там, с. 125.

<sup>16</sup> Державин, Н. С., цит. книга, с. 181.



та жена и др. Цял един космос със своите многопосочни измерения и прояви, със смеха и комичните ситуации, с трагичните черти на човешката природа и променливи нрави се вмести в отделните късове. Стилистиката на превода, основана на особеностите на народно-разговорната реч, подпомага естествено приобщаване на съзнанието на читателя към света на персонажа, на претворяваната действителност. Изображението е непретенциозно, без утежняващи конструкции и сравнения, диалогът е жив и образен, отразява смяната на настроението и съчастието на героите, разчупва статиката на повествованието. Бликащият на места хумор, включените любопитни ситуации придават на „Баснословието“ качества на интересна и занимателна повест, която по идейната си и тематична насоченост и широка амплитуда на пресъздадени човешки преживявания и емоционални реакции рязко контрастира на нравствено-религиозното четиво от дамскините сборници, а и на историографските страници от Паисий, Спиридон и Ат. Нескович. Ето защо „Митологията“ не е „с претенции за художественост“ (П. Парашкевов), а е художествена творба със свой сюжет, система от образи, емоционално-стилова специфика и възможности за внушения.

Своето място в определяне светската насоченост и художествено-белетристичния облик на Втория видински сборник заема и третият дял — „Басни езопови“ (л. 118б—133а). Цялостен поглед върху характера на тази част от „Разкази и разсъждения“ ни дава студията на проф. Ал. Ничев „Софрониевият превод на Езоповите басни“ с коментар и уточнявания, с предаване текста на всичките басни.<sup>17</sup> Заключениеето на изследвача е, че Софроний превежда от новогръцки език, че от всичко 147 творби 144 имат типичните черти на Езоповите басни, а такива като „Змия и човек“, „Цар и три паши негови“, „Жена и мъж“ не са от Езоп. Въз основа на отделни съпадения той прави заключението, че Софроний е познавал сръбския им превод: „Тези и някоя сходства между сръбския и българския текст внушават, че Софроний е познавал превода на Обрадович, поради което може да се говори за реминисценции, които свързват Софрониевия превод с Обрадовичевия.“<sup>18</sup> Но по-вероятно е тия близки моменти да идват като резултат от второто предположение на проф. Ничев, че и двамата книжовници са ползували за „основа едно и също издание“. С внушителното си количество басненият цикъл доуплъжнява качествата на сборника като явление с тежнеене към художествено-белетристичното.

И интересът към Езоповите басни от страна на Софроний ни убеждава в ключовия характер на „Разкази и разсъжде-

<sup>17</sup> Год. СДУ, т. 57, кн. 1, с. 3—122.

<sup>18</sup> Пак там, с. 12.

ния“ — пресечна точка не само на проповедническото и светското като тематика и насоченост, но и на дидактичното и художественото като форма и жанрово образование, като стилистика и търсени средства за въздействие.

Обикновено теоретиците определят баснята като „епическо произведение“. Но нейна жанрова-специфична и структурна съставка е поуката, която нарушава чисто епическия характер на жанра и го налага с раздвоена насоченост. Именно поради тези му особености ще видим по-нататък, че басненият жанр е широко използван у нас през първата половина на XIX в. Благодарение на тях той участва в трансформационния процес на пренасочване и освобождаване от дидактичното за сметка на художествено-пластичното, на белетристичното. Със самостоятелното си звучене и стойност „Езопови басни“ допринасят за характеристиката на Втория видински сборник като едно творческо цяло, като израз на определени закономерности в целия книжовен живот.

В сборника „Разкази и разсъждения“ най-значителен е дялът „Философски мудрости“ (л. 133б—435а). Това са фрагменти, които възстановяват в случки и прояви на големи исторически личности от античността и от живота на западно-европейските народи и църковни дейци натрупания опит на човешката история. Ако имаме за отправна точка „умните съвети“ от първата част на сборника — и тук виждаме преход от директното, еднопосочно нравоучение към случката, към онагледяващия пример. Ето няколко успоредици, които разкриват механизма на общото и на различното между тия две форми на защита на нравственото. Сред поучителните максими срещаме: „Бъди праведен и истината да говориш“. Тя е разгърната в не една от философските мъдрости в четвъртия дял на сборника: „Един учен човек, философ, на име Аристид, като казал на атиняните правдата и истината, а те безпътните го осъдили да го сюрдисат в едно кале. Но тия атиняни имали обичай...“ Или пък: „С всички бъди любезен, но не бъди ласкател и лъжец“ е намерила потвърждение в случката: „Азийският цар Антиох разбрал тия ласкатели и един ден променил своята царска одежда и се облякъл в проста дреха и отишъл на лов. Като гонел един рогач, загубил пътя и отишъл и по паднал сам в една колиба, в която живеели хора сиромаси...“

Новият жанрово-съдържателен облик на късовете от раздела „Философски мудрости“ постига по-широки граници на въздействие на човешкия опит. Моралистичният им патос е в съгласие с общото звучене и насоченост на книгата — Софроний продължава да издирва аргументи за активизиране гражданското съзнание на българина, продължава да търси примери, за да въоръжи с тях съзнанието на своите съвременници. Убеден в социално и нравствено преобразуващата сила на зна-



нието, на „хитрите епистими“, авторът актуализира трайни човешки качества, проверени в миналото отношения към човешките слабости. Твърде широк е кръгът от въпроси, които го занимават и на които търси отговор — любопитният му ум, ревностната му служба на националнопатриотичен идеал го подтикват да изложи вижданията си по социално-политическата, нравствената, интимната страна на човешките нрави и взаимоотношения. Преводният характер на съчинението не му дава възможност да изрази пряко и разгърнато личното си схващане, да го обвърже с добре опознатия от него български живот. Но насочеността на внушенията от самите фрагменти идва да илюстрира и неговото отношение.

Каква е композиционната схема на отделните части в този дял?

Тя се предопределя от характера на преведаното съчинение, като авторовата намеса и отклоненията внасят лични акценти. Всяка от основните теми — „Господарят и благополучието“, „За съветниците“, „Господарят и неблагоприятното“, „Господарят и законите“, „Господарят, науката и книжнината“ и др. — е разгърната в цяла поредица от случки и поучителни разсъждения около живота и постъпките на Аристотел, Солон, Александър Македонски, Филип, Сенека, Плутарх, издържани в духа на дидактичното и белетристичното в неговите елементарни сюжетно-пластични форми. Няма да засягам всички страни на съдържанието. Внимание заслужават отклоненията и добавките — оригинални моменти в текста, които внасят определена лирично-съкровена, емоционална струя в изложението и уплътняват връзките му със съзнанието и гледната точка на Софроний. Някои от тях имат чисто просвещенска и философско-житейска подкладка и отвеждат към горчивия опит на възрожденеца, натрупан през годините.

Чрез оригиналните моменти Софроний обогатява не само съдържателната страна на книгата, чрез тях той внася редица елементи и в насоките на емоционално-пластичното ѝ въздействие. Те свидетелствуват за засилващия се интерес у него към формите и възможностите на художественото повествование, свидетелствуват, че започва да осъзнава „въздействената недостатъчност“ на нормативно формулирания нравствен принцип.

Добавките и отклоненията са пръснати в целия Втори видински сборник и имат различен характер. В повечето случаи те уточняват и нюансират внушенията на превода. Без да контрастират на същинската част на повествованието, те внасят в него лирико-драматичен и актуализиращ елемент със своя публицистичен патос, с раздвижената си емоционално оцветена фраза. Открояват се добавките на л. 140б, 311а, 317—318б, 326а, 379б и др. Особено място сред тях заема разгърнатият художествено-публи-

цистичен фрагмент на л. 3176—3186, който е малкият манифест на просвещенеца Софроний. Тук откриваме полемичните тиради на Паисиевата мисъл („Оле, неразумност българская и голямая глупавина...“, „Затова отворете очите и ум ваш о, болгаре, чада моя любезная и разумеите...“, „Я рассмотрите о, роде болгарски, кой другий язык тако глупав и неучен и под него покорен...“) Откриваме широкия поглед към заобикалящия българина свят („Я вижте греците, вижте армените, вижте евреите и вижте европейните. И те нали са човеци като нас, ала с това учение са станали господари, станали са властиители...“). Запознаваме се с основните му схващания за насоките, в които вижда реализацията на своя съвременник, който трябва да заживее с мисълта за силата на „мудрое книжное оучение“, да „разноси“ своята стока по „школи и академии“, а не по „церкви и манастири“.

Този важен и най-често привличан фрагмент със своята емоционално-публицистична насоченост действително е много характерен за усилията, подбудите и настроението на възрожденеца Софроний. От него още веднъж разбираме, че привлечените случки и поучителни разкази за „царие“, „вехтии философии“ и „зографи“ са подхранвани от почувствуваната необходимост да се гради култ към знанието у нас и имат определено отношение към непосредствените задачи на национално-историческия живот. Според В. Сл. Киселков „тежките упреци спрямо българските калугери“ в тази често цитирана добавка не са на Софроний: „Въпросните страници могат да бъдат дело на всеки друг преводач и преписвач на книгата на Амвросий Марлиан, но не и на владиката Софроний, който е живял цял живот с убеждението, че духовниците са истински божи служители...“<sup>19</sup> Не можем да приемем такъв аргумент. Любопитното е, че в текста на същата вече „глава двадесет пята“ от ръкописа „Гражданско позорище“ не е включена на същото място въпросната оригинална добавка от Софроний.<sup>20</sup>

Но защо при темата за „милостинята“ избухва негодуването на възрожденеца Софроний и застива в самостоятелни обобщения, в гневни обръщения и филиппики към почувствуваната от него „българская глупавина“? Защото той третира понятието по-широко — в един обхванат моралистичен план. И това проличава в седемте предписания, които формулира на л. 319, предписания, изискващи хуманност и чувство за дълг към съдбата на другите — да научиш децата си на закон божий и на „мудростное оучение“, да подпомогнеш да постигнат същото „някой твои братовчета или роднини, или комшии“, да се притечеш на изпадналите в беда „някоя твоя роднина или комшия“, да облагодетелствуваш бедствуващите и сиромаси-

<sup>19</sup> В. Сл. Киселков, цит. книга, с. 149.

<sup>20</sup> Ръкописът на „Гражданско позорище“, л. 284.



те, да помагаш на гладните и голите, да „подадеш руку помощи“ на девойките, за да се оженят благополучно, да се грижиш за благоденствието на църквата си. За да завърши — „Ето това е и по вехтий, и по новий закон заповядано нам неотменно да го учиниме първо.“<sup>21</sup> Така Софрониевите добавки и отклонения с художествено-публицистичния си облик не само актуализират идеите и внушенията на преведаното съчинение, но променят и стиловата му характеристика, приобщавайки го към особеностите на националния книжовен процес.

Любопитно и не по-малко показателно за насочеността на преводаческите и творческите интереси на Софроний при раздела „Философски мудрости“ е, че почти всяка от разгърнатите по горната схема теми („За съветниците“, „Господар като баща да нагледва поданиците си...“, „Господарите и законците“, „Господарят и Свещеното писание“ и др.) завършва със стихотворен фрагмент, въвеждан с еднотипна конструкция: „какво дума някой стихотворец“, „каквото пише някой стихотворец“, „както искусно дума някой стихотворец“ и други подобни. В отделни случаи като цитирания по-долу е посочен и авторът: „Вергилий философ, що беше на латините верховний стихотворец и написал беше на камене стихове така:

Овчар, и орач и войн бях,  
пасях, сеях и державно побеждавах,  
ала от животно, от земя и баталия  
мляко, жито и плен не узех“ (л. 345б).

В количествено отношение стихотворните откъси заемат съществено място в целия дял на „Философски мудрости“. Отнасяйки се свободно към преведания текст, но схванал поразителния ъгъл на внушение, който произтича от тях, Софроний особено ревностно ги възстановява. За него те (поезията, художественото слово) започват да се осъзнават и дирят като „аргумент“ за защита на гледища за живота и човешката действителност. Макар и подчинени на нравствено-поучителното в неговите преки форми, стихотворенията са нова струя, самостоятелен пласт в изложението. Графично обособени с тежее не към мерена реч, с някои свои емоционални елементи, те са заели мястото си на осъзнат естетически факт. Идват да обслужат усилието на преводача да активизира читателския интерес, съзнанието на българина. Не са ли и те сред факторите, които подтикват неговия съмишленик Д. Попски да напише „Ода за Софроний“ в духа на тази реторика и нравствено-възвеличаващ патос?

Не по-малко любопитен е и фактът, че в съгласие с общата насоченост на публицистичните внушения, които не се чуж-

<sup>21</sup> Ръкописът на „Гражданско позорище“, л. 320а.

деят от чувството за социална справедливост, е и духът на повечето от стихотворните откъси. Ето характерен пример:

Дош мляко, ала кръв не изваждай,  
остави кожата, да остане вълната.  
И така да се държиш с людете —  
не с много доене, с мярка всичко приемай,  
ако искаш да имаш мир и почивка (л. 218а).

Това е финалът на главата „Господар кога като баща нагледва поданиците си...“ Ето завършекът и на предходната глава „За съветниците“:

Силен е господар на войска,  
има оръжие, и войни и болярство,  
ала не е без погрешка на престола свой,  
ако няма в себе си атинейско дарование (л. 207а).

Ще отбележа, че стихотворни откъси, макар и по-рядко и с по-къси фрагменти, се срещат не само в края, но и из текста на отделните поучителни разкази. В първия случай те играят ролята на своеобразна поанта, която съсредоточава поуката, целения извод. Сам преводачът не се съобразява с принципната несъвместимост и механичното преплитане на публицистично-белетристичните фрагменти със стихотворни. Налага се впечатлението, че той третира поднесените случки в духа на художественото белетристично повествование, чието естествено допълнение е мереното слово.

Така разделът „Философски мудрости“ и обогатява, и допълва жанрово-стиловата характеристика на Втория видински сборник, като доразгръща повествователните форми, отдалечава внушението от директните формулировки. Но нали такава е по същество ролята и смисълът и на „Митологията“, на „Басните“? Нали цялата поредица новели за Синтип философа се свежда до две максими, които откриваме в първия дял на сборника „Начало премудрости — страх Господен“: „Който често прибягва към клевети, той с хората не може да живее в любов. Който на другия яма копей — той ще падне по-лесно в нея...“

И двата Видински сборника имат пряко отношение към моралистичната концепция на Софроний Врачански. Но ако първият е насочен към личното самоусъвършенствуване, където срещаме и елементите на религиозното, то вторият, особено с „философските мудрости“, които са преобладаващата част от обема на книгата, са с ориентация към „господаря“, към общественото и социално лице на живота. Когато засяга въпроса за различията между тях, един от изследвачите отбелязва, че пътят от Първия до Втория видински сборник е път от „средновековната книжнина към светското четиво“. Трудно е да се съгласим с гледището за еволюция, защото двата сборника са съз-



дадени по едно и също време, но са с различна цел и насоченост. Всичкото това е процес — явленията в тяхното движение, неосъзнати винаги в същността и спецификата си и в разбиранията на самия Софроний. Но е очевидна и показателна перспективността на ставащото, и то с оглед на целия книжовен процес, на трансформационно-еволюционното в него. Ето защо нямаме основания да стесняваме сферата на Втория видински сборник единствено в областта на учебнически-дидактичното: „Сборникът има явно дидактичен характер, създаден е преди всичко за деца, а след това и за евентуален по-широк кръг от читатели. Това е първият зафиксирен в литературната ни история сборник, предназначен за деца.“<sup>22</sup> След като „Разкази и разсъждения“ се познават само по откъсите и цитатите на Ив. Моллов в статията му от 1911 г., лесно е да си обясним тоя немотивиран извод и характеристика, които стесняват представата за явления (от общочовешко, нравствено, философско и жанрово-естетическо естество), на които дава израз Вторият видински сборник. Книгата според Державин е един „капитален сборник“, в съзнанието на своя автор тя е „антология на науката и просвещението“. А вече като обективен факт със своите стойности и измерения в перспективата на литературния живот се превръща в една от репрезентативните му творби от началото на века, която наравно с „Житие и страдания“, с прозата на Н. Бозвели и с преводната белетристика разкрива проблемно-съдържателната му и идейно-естетическа същност.

## II. В ОСНОВАТА НА ПЛОДОТВОРНИ ТРАДИЦИИ

Наред с качествата си на творба със свои стойности и богатство, със свой свят сборникът „Разкази и разсъждения“ от Софроний Врачански е интересен за нас и с това, че е в основата на плодотворни традиции, които се подемат и утвърждават от книжовниците П. Берон, Н. Рилски, Н. Бозвели, Хр. Павлович, К. Огнянович през 20—30-те години на XIX в. Сборникът не е оказал прякото си въздействие върху техните прояви, защото не е публикуван. Но заложените в него идейно-тематични и жанрови форми се оказват продуктивни и свидетелствуват за приемствеността между делото на Софроний и литературния процес през следващите десетилетия — приемственост, за която литературната ни наука почти не е споменавала. Всеки от дяловете на книгата откроява своята близост с аналогични явления, намира своето продължение в сходен тип творчески търсения. Дори за финалната част „Слово на поставление на новог архиерея“, за която В. Сл. Киселков пише: „Това произведение няма нищо общо нито с духа на целия сборник, нито със съ-

<sup>22</sup> П. Парашкевов, цит. статия, Лит. мисъл, 1979, кн. 6, с. 49. Подчертаното е от автора на статията.

държанието на която и да било от поместените в него статии. Навярно Софроний го е прибавил само за да запълни последните празни листове на книгата...<sup>23</sup>

Като имаме пред вид целенасочеността на търсенията на книжовника, не можем да се съгласим с това немотивирано твърдение. Въпросният фрагмент с поучителната си същност и цели се свързва с първия дял на сборника „Начало премудрости“, като с него изпълняват функциите на своеобразна „рамка“ в композиционно-съдържателния строй на съчинението и са издържани в духа на религиозно-проповедническото. Финалът дава път на Софрониевите усилия да изрази отношението си към духовенството изобщо, към личните си тегиби на архиепией, към мисията на духовника, засегната и във „Философски мудрости“. Именно в този си вид със застъпването на религиозно-дидактичното и светското книгата е интересна и се свързва естествено с окръжението си в личното му творчество — Първия видински сборник, „Неделника“, „Житие и страдания“. Но „Слово на поставление на новия архиепией“ не е изолиран прецедент и на фона на целия книжовен живот. Още Х. Жефарович издава творба с подобен характер.<sup>24</sup> Дамаскинарят Й. Братати включва в един от сборниците си „Нравоучение... аще кои желае епископство или йерейство, или игуменство“<sup>25</sup>. Книжовната практика и на следващите десетилетия съдържа съчинения от същото естество.<sup>26</sup>

Но за нас по-важни и показателни са фактите на близост между останалите дялове на „Разкази и разсъждения“ и книжовните явления от 20-те — 30-те години. Защото въз основа на тази близост можем да съдим за общността и закономерния ход на процесите, за приемствеността, която осъществяват авторите-просвещенци спрямо делото на Софроний Врачански.

До важни изводи ни довежда съпоставката между Втория видински сборник и „Рибен буквар“ на П. Берон. Типологическата близост при тия две съчинения е естествена. „Енциклопедичният“ характер на „Рибния буквар“ е преди това „повторен“, т. е. осъществен, но не в плана на школското, а на общокултурното, в „Разкази и разсъждения“. Съпоставим ли съдържанието на двете книги, виждаме, че като изключим първите части на буквара (правила по граматика и математика и

<sup>23</sup> В. Сл. Киселков, цит. книга, с. 143. Същото твърди и П. Парашкевов: „Това слово тематично не е свързано с останалите четива“ (цит. статия, Литературна мисъл, 1979, кн. 6, с. 49).

<sup>24</sup> Хр. Жефарович, Поучение светителско к новопоставленном архиепиею, Виена, 1742, 24 април.

<sup>25</sup> Б. Ст. Ангелов, Съвременници на Паисий, С., 1963, т. I, с. 160—166.

<sup>26</sup> Святителско поучение к новопоставленному священнику, превел от Славено-росийский на болгарский язык... Натанаил Атонозографски, Нови сад, 1856, и др.



молитви), останалите негови дялове („Добри съвети“, „Умни ответи“, „Басни“, „Различни истории“) имат своите съответствия в отделните части на Втория видински сборник — но там застъпени не като образци, предназначени за българското училище, а като дялове на познанието и внушението, към които трябва да се приобщят интересите и съзнанието на българина. Така срещу 147-те басни на Софроний в „Рибния буквар“ намираме само 18 къса, срещу 30-те страници поучителни разкази из живота на велики мъже (Платон, Аристотел, Сократ и др.) в съчинението на Берон е внушителният дял „Философски мудрости“ (около 300 стр.). От един и същ тип са примерите, от един и същ кръг са историческите личности, в един и същ дух са представени и т. н.

Посочвам близостта между тях две, важни за авторите си и за целия ни книжовен живот от първата четвърт на века творби, за да се осъзнае закономерният ход на търсенията и творческото съзнание на българина тогава, ориентацията на просвещенеца, бил той Софроний, Берон или Н. Бозвели, към сходни форми на въздействие. А ето и конкретните свидетелства на близост. Откриваме ги още между въвеждащия дял на „Разкази и разсъждения“, „Начало премудрости — страх Господен“ и делът „Добри съвети“ на „Рибния буквар“:

### Софроний

- „Не въздавай зло за зло.“
- „Който много думата, он е многознайца и ложь.“
- „Който на другиму яма копай, он у нея легко пада.“
- „Не обещавай се онова, шо не си възможен, че ще го сториш.“
- „Почитай стария люде, почто и ти можеш стар да будеш.“

### Берон

- „Не отдавай зло за зло.“
- „Който много хортува, я много лажи, я много балнува.“
- „Който трап за другигу копай, себе си ватре закопав.“
- „Щото не можеш да сториш, нити да се вричаш, че ще го сториш.“
- „Почитай старите, доде младейш, да почитат и тебе кога остарейш.“

Примерите могат да се увеличат. Близостта е очевидна и е възможно да се дължи на общ източник. Не е доказано. Но това не е от съществено значение. По-важното е, че в рамките на сборника „Разкази и разсъждения“ и „Рибния буквар“ личните позиции и нравствените изисквания на авторите са обективирани в еднаква форма и изпълняват една и съща функция. Различията са от формално естество — при Софроний „съветите“ са включени в схемата на по-единно изложение, което се стреми към обхватност, което личи и от количествените показатели, и е подирена по-обстоятелствената им характеристика.



При Берон „съветите“ са по-лаконично формулирани, с тежнеене към ритмизирани фолклорно-афористични форми (поговорките, пословиците) и това е последица от предназначението им за българското училище.

„Добрите съвети“, както сполучливо П. Берон ще нарече аналогични и много сходни, застъпени в „Рибния буквар“ предписания, намерили място още във Втория видински сборник на Софроний, са първата стъпка към обективизиране на авторската нравствена позиция на книжовника-просвещенец. В абстрактно формулираните принципи, които обобщават конкретното и го надмогват, той вижда опора, вижда въздействен фактор, който може да активизира и превъзпита българина. Те се оказват изключително гъвкава жанрова форма на дидактичното — отворена в структурно отношение, без необходимост от композиция и завършеност, от симетрия на съдържанието и т. н. Плод на нейните превъплъщения са не само първият дял на „Разкази и разсъждения“ и „Добри съвети“ в „Рибния буквар“. Ето в „Забавника за лето 1845“ от К. Огнянович има раздел „Нравоучителни изречения“ (с. 127 и сл.). Втората книга на „Славяноболгарско детоводство“ (1835) от Н. Бозвели е почти изцяло изградена от нравоучителни максими и фрагменти, които знаем от първия дял на Втория видински сборник на Софроний. В преведеното от М. Кифалов в 1842 г. съчинение на Венелин „Заради възрождения новой болгарской словесности или науки“ също има раздел „Различни мъдри изречения“ (с. 158 и сл.), формулирани в духа на познатото от „Разкази и разсъждения“ и „Рибния буквар“. Ето типичен откъс: „Не присмивай се сиромашу: защото Злочестие и Доброчестие са общи, сиреч днес у мене, утре у другого, и никога у никого.“

Като най-разгърнат израз на продължената традиция, наложена от Втория видински сборник на Софроний във връзка с тази форма на подлавяне и защита на нравственото в книжовния процес от първите десетилетия на XIX в., е „Христоития“ на Райно Попович (1837). Тук проличава усилието да се конкретизират принципите на „благонравието“, към което трябва да се приобщи българинът. Изискванията са в духа на нормата, на непоклатимото предписание. Въпреки и преводни, несъобразени със спецификата на националния живот на народа ни, книжовникът застава твърдо зад тях, убеден, че чрез тяхното възприемане ще се стигне до високо нравствено поведение и култура. Същността на съдържанието на „Христоитията“ е предизвиквала и осъдителните изводи на някои изследвачи, които виждат в нея утвърждаването на филистерски морал, на „морала на златната среда“<sup>27</sup>. Но не можем да се съгласим с друго едно твърдение: „Особено е допадала тя на вро-

<sup>27</sup> Б. Пенев, История на новата българска литература, С., 1933, т. III, с. 535—543.

дения български практицизъм и утилитаризъм, на пословичната българска спестовност, на нашата прекалено трезва и реалистична психика.“<sup>28</sup> Защото така или иначе намерилото място в „Христоитията“ е оставало в границите на нормативното, без да отразява непосредни черти на тогавашния живот у нас. Но в случая важното и показателното е, че заложеното в първия дял на „Разкази и разсъждения“ намира своето продължение в редица книжовни творби на 20—30-те години чрез усилията на просвещенци като П. Берон, Н. Бозвели, К. Огнянович, М. Кифалов, Р. Попович и др.

Обективизирането на нравствените изисквания чрез книжковата от първите десетилетия на XIX в. не застива само на нивото на „добрите съвети“, които знаем от първата част на Втория видински сборник. Процесът добива нови измерения, чертае нови перспективи за приемственост и чрез включеното в раздел „Философски мудрости“. Същия тип фрагменти застъпва в „Рибния буквар“ П. Берон под наслов „Различни истории“, К. Огнянович в „Речи нравоучителни философ“ от „Забавника“ (с. 53 и сл.), Р. Попович в „Кратка история на ония, които се поменуват в „Христоития“ (с. 129 и сл.), Н. Бозвели в раздела „Повести нравоучителни“ на „Славенобългарско детоводство“ (II ч., с. 41—56) и др. В тях се срещаме с принципа, изяснен в случка от живота на исторически личности и църковни дейци, нравоучението е втъкано в човешка постъпка, която, макар и схематично пресъздадена, убеждава със своите повествователни елементи, със занимателното, с вторичния характер на внушението.

Твърде голяма е разликата между живота, който води читателят на Софроний, Берон, Н. Бозвели, М. Кифалов, Ат. Кипиловски, и живота на Платон, Александър Македонски, Сократ, Аристотел, Сенека, Бюфон, Волтер, но все пак това е „очовечената“ трансформация на идеала. Чрез занимателното за тях като конкретни личности се внушава по-убедително типът поведение. Още повече, че се срещат страници за живота и на западноевропейски дейци от по-ново време — Сенека, Кювие, Наполеон, Волтер, Бюфон („славний французкий естествословец“). Всичко това, поднесено със средствата на концентриращата в себе си и поука, и любопитство, и занимателност случка, е в руслото на повествование, при което нравственото достига до читателското съзнание и чрез „каналите“ на емоционално-сетивното. Истина е, че липсват връзките на „Философски мудрости“, „Различни истории“ и „Речи нравоучителни философ“ с българската действителност. Но така етическите принципи като внушение и изисквания запазват неотделимостта си от идейно-естетическия идеал на нашето Просвещение до 30—40-те години на XIX в.

<sup>28</sup> Б. Пенев, История..., т. III, с. 541.



Поучителните фрагменти около живота на Платон, Сократ, Солон, Филип, Александър, Диоген, Аристотел („князът на древните философи, комуто главата обгръща обще... на човеческото познание“) са генетическото гнездо, откъдето тръгва прозата ни — и нейната преводно-подражателна линия, и нейната оригинална биографично-документална линия. Така, както ги откриваме във Втория видински сборник, в „Рибния буквар“, в „Забавника“, „Христоитията“ и „Славяноболгарско детоводство“, те съдържат в неразчленен вид, в зародиш, всичко онова, което ще се разрасне в насоки на литературния процес през първите десетилетия на века, ще се разслои и овладее специфичните си форми. В тия фрагменти има „разказ“, има автентичност, поука, има обобщен опит, има наблюдения и присъда над нравите. И това ги прави показателни за жанрово-стиловата еволюция на литературата ни.

За утвърждаването на плодотворни традиции в книжовния процес на 20-те — 30-те години способствува и раздела „Басни езопови“ от Втория видински сборник на Софроний. Популярен жанр през античността, баснята познава разцвет и в десетилетията на Просвещението. За интереса му към нея у нас през първата половина на XIX в. свидетелствува неколкочкратното издаване и подготовка на книги с басни. Софрониевият превод на Езоп — 147 творби, в 1802 г. е първият по време. Вече посочих, че V глава на „Рибния буквар“ е „Басни — темсили“ (с. 51 и сл.). Неофит Рилски е оставил в ръкопис превод на 150 басни с биографията на Езоп. Н. Бозвели в „Славяноболгарско детоводство“ (II ч.) има дял „Басни избрани“ (с. 35 и сл.). Малко по-късно П. Р. Славейков издава „Басненик“ (1852), Р. Попович — „Езопови басни“ (1854) и др.

Синтезиран човешки опит, пресъздадени трайни човешки отношения и състояния, с епическия си елемент („случката“) и с нравствено-поучителния („поуката“) баснята е също сполучлива жанрова форма, чрез която възрожденският ни книжовник след Софроний отреагира и осъществява прехода от дидактичните формули на своите изисквания към тяхната художествено-белетристична „зашифровка“ и внушение. Нравственият постулат, назидателният казус тук са разтворени, обвързани и залегнали в пресъздадени, макар и в алегоричната им форма, конкретни човешки ситуации и поведение. Така внушението овладява и тръгва по нови пътища, по пътищата на художествено-белетристичното си разгръщане и защита.

Раздвояването на опорните точки в баснята („случката“ — „поуката“) все още не постига органичност на внушението, макар и в една посока да са произтичащите от тях елементи, които го изграждат. „Междинна“ по своята жанрово-съдържателна структура, баснята и в светлината на взаимодействието между нравственото и художественото поема ролята на „междинно“ явление, чрез което се осъществява преходът към пълноценни-



те жанрово-стилови структури на белетристичното изображение. Двойното поданство на баснения жанр, опиращ се на разгърнати конкретни картини от действителността и човешките отношения, в името на неприкрита, а еднозначно формулирана максима чрез втората си съдържателна част („поуката“) е осъзнавано от възрожденците ни през първата четвърт на века. Затова откриваме мястото му в творчеството на Софроний, Берон, Н. Рилски, та до П. Р. Славейков.

В перспективата на литературния процес показателен смисъл добива и присъствието на „Баснословие Синтипа философ“ в ръкописа на Втория видински сборник. С противоречивата картина на човешките нрави, с нееднозначния характер на внушенията, които произтичат от тази картина, повестта е малко необичайно явление на фона на останалите части на книгата. Но тук откриваме съсредоточени редица съществени белези от преходните форми на творческо съзнание и търсения. По белетристичен път чрез възможностите на цикличната структура, в която отделните новели имат самостоятелно звучене, но и прибавят своите качества към цялостното дирено внушение, „Митология на Синтип философа“ е явление, което чертае пътищата и мястото на цяла линия във възрожденския литературен процес — линията на преводната и побългарена проза в съзнанието и интересите на българина, в творческата биография и израстването на българския книжовник през първата половина на XIX в. И може да се предположи, че самият Софроний е осъзнавал художествено-творческия, амбивалентен характер на внушението чрез тази форма и е възлагал на това внушение. Права е Афр. Алексиева с твърдението си, че с „новобългарското заглавие „Баснословие“ Софроний е проявил вече усет и разбиране за жанровата особеност на творбата“<sup>29</sup>. Ето защо „Митологията“ е територия, където той прави първите си по-категорични стъпки на белетрист, където документира неприкрития си интерес към художествените форми, но тя е и първото значително явление на преводната и побългарена проза от началото на века у нас. След нея ще бъде преведена „Историята на великия Александра Македонца“ (в 1816 и 1820 от румънски, в 1844 — от новогръцки), „Приключенията на Телемаха“, „Изгубеното дете“, „Индийска хижа“, „Павел и Вергиния“, „Робинзон“ и др. Те не само внасят новото като насока, но способствуват за качествено новия облик на литературата като процес. Разширяват се тематичните, съдържателните, проблемните, жанрово-стиловите аспекти на този процес, осъзнават се нови негови възможности, нови социологични и нравствено въздействащи негови измерения.

При явленията на преводната и побългарена проза вече

<sup>29</sup> Афр. Алексиева, цит. студия. . . , с. 121.

вързката и взаимодействието между етичкото и естетическото променят своя характер, нравствените принципи на книжовника-преводач (Софроний, Хр. Павлович, Р. Попович и др.) са насочени към проявите на самата действителност, на конкретните човешки отношения. Моралистичният заряд се разтваря и сплавява с нееднозначни изказни форми, чертае се картината на нравите и от нея се очаква внушението, а не характеристиката на нравствения казус да диктува същността на нравите. Нравственото тръгва от живата човешка практика, а не от схемата за тази практика. В „Митологията“ например откриваме публицистичната струя, но имайки предпоставен характер, внушението ѝ остава на заден план, изместено от властната сила на занимателните случки и отношения, за които се повестува. Че възрожденецът трудно се е откъсвал от директната формулировка на нравственото, показва публикуваният превод на „История на великият Александра Македонца“, която преводачът Хр. П. Василев придружава със специално приложение „Нравствие на историята“, където в „обобщена форма е представено нравоучителното значение на живота на Александър Македонски“<sup>30</sup>.

Случаят е особено показателен и документира преходните форми и раздвоеността на книжовника. Не напълно убеден в пълноценността на нравственото въздействие на белетристичния текст, „непроверил“ в практиката на българина възможностите на художественото слово, за да е сигурен, че е изпълнил задачата си, нашият възрожденец включва публицистичния израз на поуката отпреди това поднесеното като разказ. Формата е естествена и оправдана и се налага от лабораторната роля и характер на книжовния процес през първите десетилетия на XIX в. спрямо сетнешните му етапи.

Макар и скромна по обем на фона на общата книжовна продукция — според изследвачите до Кримската война (1853—1856) са преведени 28 повести, романи и драми, — преводната литература започва да поема важни функции в утвърждаването на художествения релеф на литературния живот. Давайки път на художествено-белетристични творби от типа на „Митологията на Синтип философа“, „Александрията“, „Бедна хижа“, „Приключенията на Телемаха“, „Робинзон“, „Еничерите“, „Павел и Вергиния“, нашият книжовник на практика илюстрира твърдението на Бахтин, че жанрът е „паметта на изкуството“. Защото в колективно психологически план по тоя начин се заживява с възможностите, техниката и стилистиката на белетристичния жанр като количествени натрупвания, които ще дирят своето качествено проявление през 60—70-те години, но вече пресичайки развойните си линии с линията на оригинал-

<sup>30</sup> А фр. Алексиева, цит. студия... с. 132.



ната документална проза. Това е все още територия, която преводачът, а и читателят не познават добре, не са осъзнали нейната обозримост — какво може и в името на какво е нейното „може“. Но от контакта си с чуждите литератури, по-скоро интуитивно — по евристичен път, нашите възрожденци осъзнават неговата оправданост. Иерархически системата от нравствени изисквания и системата от жанрово-стиловите форми и белези на книжнината се уравновесяват, започват да функционират в насоките на своята неразличимост, за което способствуват занимателните, интригуващите сюжети, делът на фабулата.

Преводната белетристика застава пред българския книжовник като „вариант“, но и като „изход“ — нравственото в дидактичните си измерения вече е извървяло немалък път, реализирало е своя заряд чрез дамаскините, чрез историографията, чрез просвещенското четиво. Истина е заключението на изследвачите: „Основното, което ръководи нашите възрожденски преводачи при избора на едно или друго художествено произведение, е преди всичко ползата от него, какви нравствено-поучителни възможности крие в себе си то за възпитанието на възрожденския читател. Така че основният критерий в това отношение е утилитаризмът, който е отличителна черта на просвещенската епоха.“<sup>31</sup> Но в обективния си резултат преведените повести и романи крият и една естетическа потенция, надмогат с внушенията си „основното, което ръководи нашите възрожденци“, заели се с издаването им. И това защитава още първата творба в тази насока „Митология на Синтип философа“ от Втория видински сборник. Не случайно по-късно тя ще бъде отново преведена и издадена от Хр. Павлович (1844 г.), чието второ издание прави Найден Хаджи Йованович (1854 г.).

### III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наблюденията над отделните страни на Втория видински сборник на Софроний Врачански, вникването в същността на отделните му части и на връзката им с редица от проявите на тогавашния книжовен процес го налагат като едно от най-значителните литературни явления от началото на века. Съдържанието и същността му показват нагледно отхождането на религиозните идеи, нахлуването на гражданско-светски идеи и обновителни форми на творчески търсения. Богат и многообразен, светът на „Разкази и разсъждения“ идва в името на реформаторския дух на времето, оживява противоречивата картина на недосягани от родната книжовна традиция нрави, култивира нови „мерки“ за човешко поведение и гражданска активност. Кръстосващите се на страниците на сборника теми, жанрови форми, идеи, внушения и застъпени страни на човеш-

<sup>31</sup> А ф р. Алексиева, цит. студия..., с. 120.

ката практика го налагат с чертите на уникална творба на фона на литературния живот от първите десетилетия на XIX в. Че всичко това не е случайна съставка на проблематиката и съдържанието му, свидетелствува сходството на редица елементи от отделните му дялове с по-сетнешните прояви на Софроний — „Житие и страдания“, „Неделника“, „Гражданско позорище“. Още по-категорично доказателство за върнатата насока, в която той търси пътища за лична творческа изява и за цялата ни литература, е приемствеността, която осъществяват спрямо Втория видински сборник с делото си просвещенците от 20—30-те години П. Берон, Н. Бозвели, Р. Попович, Хр. Павлович, К. Огнянович и др.

Въз основа на залегалото тук схващане за основополагащия характер и място на Втория видински сборник в контекста на книжовния процес от първата четвърт на века и направените наблюдения произтичат редица изводи, обобщаващи ролята му на капитална проява на нашата литература.

Чрез „Разкази и разсъждения“ Софроний Врачански спомоществува за приобщаването на книжнината към нови страни от светското лице на действителността, на нейните разнообразни прояви. Без да напускат границите на гражданските ѝ измерения, осмисляни дотогава най-вече от историографския патос и директните националопатриотични повиси чрез съчиненията на Паисий, йеромонах Спиридон и Ат. Нескович, дяловете „Митология на Синтип философа“, „Басни езопови“, „Философски мудрости“ я наситят с нови черти, с по-богато съдържание, с по-тесни връзки и преходи към душевността на съвременника. Несрещана дотогава в книжовни творби, енциклопедичната ориентация на материала във Втория видински сборник обуславя широката му и продуктивна тематично съдържателна основа за по-сетнешните насоки на литературния процес. Към нея по-късно ще се придържат П. Берон в „Рибния буквар“, Н. Бозвели в „Славяноболгарско детоводство“ (в 6 книги) и др.

Вторият видински сборник е една от първите категорични прояви на Просвещението в нашата литература. Ако в Паисиевата „История славяноболгарская“ просвещенският елемент е епизодичен и подчинен на идеята за народностно осъзнаване, то книгата на Софроний според сполучливия израз на акад. Н. С. Державин е наистина една „антология на науката и просвещението“. За това свидетелствуват и застъпените жанрове — баснята, анекдотът, поучителният разказ, фрагменти от трактати по обществено-политически въпроси („Философски мудрости“).

С идейно-тематичните си, жанрово-стилови и въздействени черти сборникът „Разкази и разсъждения“ ни помага да осветлим и друг принципен въпрос, свързан с вътрешната периодизация на възрожденската ни литература. Според официално



приеманата периодизационна схема книжовните явления от средата на XVIII до 20-те години на XIX в. се третират в рамките на един подпериод. Но същината на тези книжовни факти, тяхната насоченост и връзки с българската действителност свидетелствуват, че ако до края на XVIII в. съчиненията са под знака на идеята за народностна пробуда и имат историографски характер, то ония, които се създават от началото на XIX в., са под знака на идеята за културно-просветна възмога и съставят периода на Българското просвещение. Първата категорична проява в този дух е Вторият видински сборник, чиито съдържателни и въздействени граници го ориентират, както пролича от наблюденията дотук, към онова, което ще бъде актуално и продуктивно през 20-те — 30-те години. В този смисъл тази книга на Софроний ни предлага сериозна възможност да обосновем твърдението, че от началото на века до 40-те години се открояват основите на нов, на втория период от развитието на възрожденската ни литература, реализирал идеите на Просвещението у нас.

С вложеното в книгата си „Разкази и разсъждения“ Софроний Врачански разкрива определени аспекти и на проблема „Българското възраждане и античността“. Обикнатото твърдение на изследвачите (Б. Пенев, Ив. Шишманов, М. Арnaudов и др.) е, че няма такава връзка между ренесансовите идеи у нас и античността, каквато я откриваме в явленията на Западноевропейския ренесанс. И в тази насока дирием една от съществениите отлики на възродителния процес в България, свързан не с интерес към античността, а към родното минало. Отликата е факт — спецификата на Възраждането в духовния ни живот до голяма степен е резултат именно от нея. Но в изясняване картината на нашата литература до 40-те години на XIX в. срещаме една значителна струя от явления, които отразяват живота на Елада и Рим. И то видени като идеал за съизмерване на нравствената същност на българина. Всичките те свидетелствуват, че и при нашия Ренесанс проблемът за връзката му с античността съществува — друг е въпросът, че не е засяган и не е изяснен. Като начална отправна точка е сборникът „Разкази и разсъждения“ на Софроний с раздела „Басни езопови“, с повечето от фрагментите във „Философски мудрости“. По-късно ще се включат „Рибният буквар“, „Забавник за лето 1845“ на К. Огнянович, с втората си част „Христоицията“ и др. Но интересът към античността е в духа и спецификата на ренесансовото мислене у нас. Възрожденците ни ги привлича не художественото наследство на Омир, Есхил, Фидий, Софокъл, Вергилий, а делото на Сократ, Солон, Платон, Александър, Аристотел с техните обобщения за живота, за човешкия опит и прояви, за бита и нравите. Култът към античността в българската книжнина не е култ към художествените образци, а към философско-рационалистичното и нравственото. Можем да на-

правим извода, че явленията на античността се привличат не толкова в нормите и духа на Ренесанса, а в духа на Просвещението — насока, дадена от Софроний Врачански.

С богатството на съдържанието си и с използваните форми „Разкази и разсъждения“ е показателно явление и за взаимодействието на етическото с естетическото в рамките на книжнината. Всеки от нейните дялове нагледно илюстрира прехода от директните формулировки на нравственото към специфично художествените форми на белетристичния тип повествование (от нравствените максими през баснята и поучителния разказ към повестта).

В перспективата на литературния процес Вторият видински сборник на Софроний разкрива и в жанрово-стилово отношение своята важна роля и обогатяваща традициите същност. Още в тази книжовна творба от 1802 г. са заложени, а и защитени белезите и възможностите на редица жанрови форми, които ще се окажат актуални за литературата ни до 20-те години на XIX в. Разнообразието в стила и изказа, в композиционното изграждане на фрагментите при отделните дялове на сборника „Разкази и разсъждения“ още веднъж подчертава функциите му на лабораторно явление, в рамките на което се застъпват редица просвещенско-повествователни модели на отражение на действителността и човешката практика.

Немалко още изводи могат да се направят за стойностите, за вложеното и произтичащото от Втория видински сборник. С тази мащабна по замисъл и изпълнение творба Софроний Врачански начева най-зрелия период от творчеството си, когато създава „Житие и страдания“, „Неделника“, „Гражданско позорище“, спомага за утвърждаването на плодотворни традиции за идейно-тематичните и жанрово-стилови търсения на нашата възрожденска литература от първата половина на XIX в.



# СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ И ЕГО СБОРНИК „РАССКАЗЫ И РАССУЖДЕНИЯ“

*Иван Радев*

## Резюме

В данном исследовании рассматривается одно из значительных произведений Софрония Врачанского — сборник „Рассказы и рассуждения“ (1802), оставшийся в рукописи. Путем анализа отдельных частей выясняется содержание этого сборника, его суть. Мы придерживаемся мнения, что „Рассказы и рассуждения“ представляет собой воплощением идей болгарского Просвещения. В этом плане сборник является первым, исходным произведением. По своей тематике, по жанру и по воздействию он резко выделяется в литературном процессе первых десятилетий XIX века. Все это делает сборник исключительным явлением, придает ему черты уникальности.

Во второй части исследования прослеживается влияние указанного сборника на деятельность представителей Просвещения 20—30 гг. XIX века: П. Берона, Н. Бозвели, Хр. Павловича, Р. Поповича, К. Огняновича... О преемственности можно говорить, потому что оказывается, что сборник С. Врачанского в отношении жанра, тематики и стиля является началом плодотворных традиций. Типологическая близость между отдельными странами и книги „Рибен буквар“, „Славяноболгарско детоводство“, „Христоития“ и „Забавник за лето 1845“ свидетельствует о продуктивном характере достижений Софрония, о тесной связи его творчества с литературным процессом до 30—40 гг. XIX века.

В заключении приводятся выводы о месте и роли „Рассказов и рассуждений“ не только в творческом пути Софрония Врачанского, но и в национальном литературном процессе.

SOFRONII VRATCHANSKI ET SON RECUEUIL  
„RECITS ET REFLEXIONS“

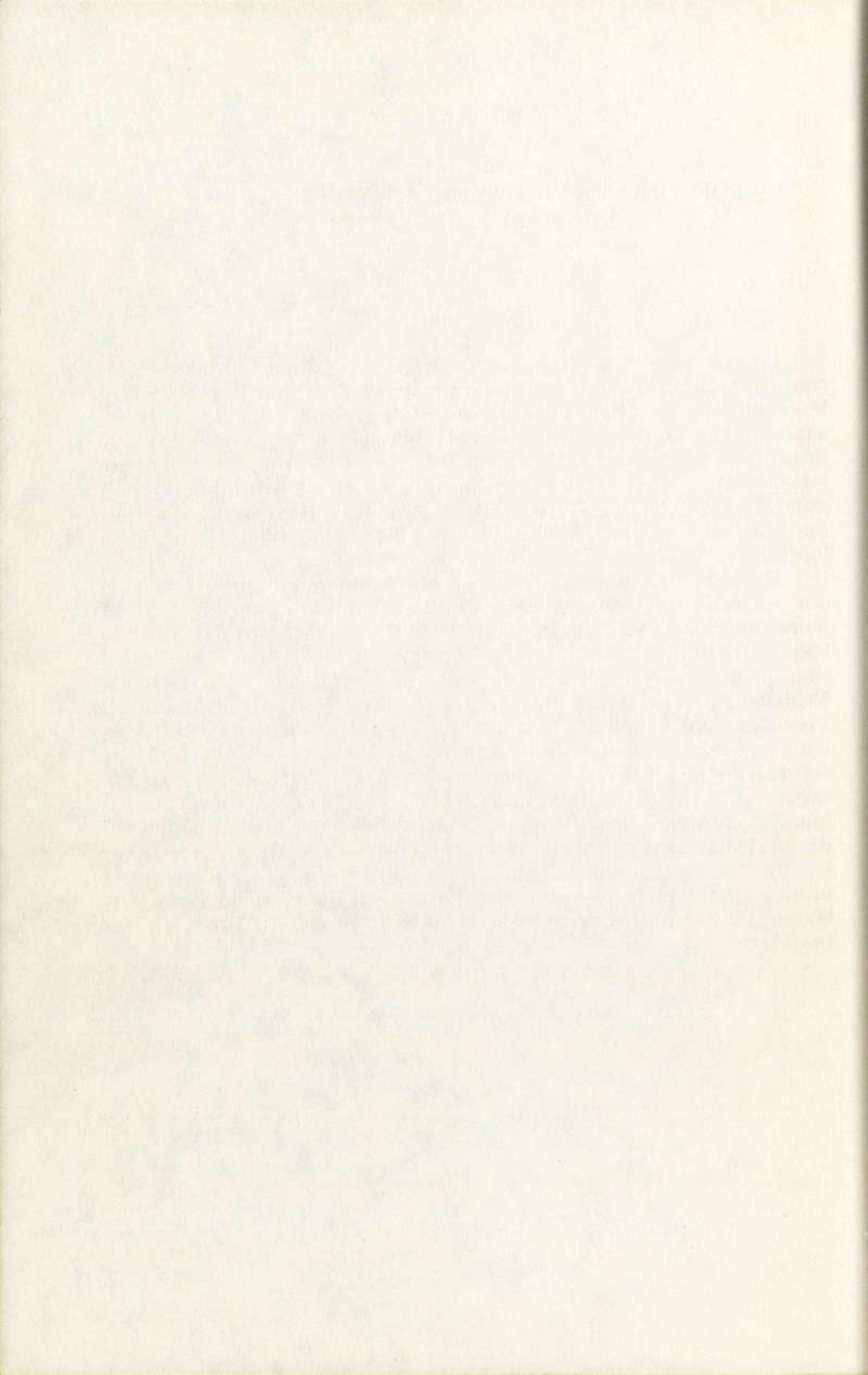
*Ivan Radev*

R é s u m é

L'étude est consacrée à l'une des œuvres importantes de Sofronii Vrachanski — le recueil „Récits et réflexions“ (1802) resté en manuscrit. En analysant les différentes parties du recueil on explique son contenu et son importance. On arrive à la thèse que le recueil „Récits et réflexions“ est l'une des premières manifestations catégoriques dans la littérature du siècle des lumières bulgare. Les sujets, les formes littéraires, les idées suggérées font du recueil une œuvre unique, un phénomène important sur le fond du processus littéraire des premières décennies du xix siècle.

Dans la deuxième partie de l'étude, on poursuit la tradition que les écrivains du siècle des lumières bulgare continuent dans leurs œuvres; des écrivains comme P. Béron, N. Bozvéli, Christo Pavlovitch, R. Popovitch, K. Ognianovitch... C'est une tradition qui est en rapport avec les „Récits et réflexions“ de Sofronii Vrachanski. Il s'avère que le recueil de Sofronii Vrachanski avec ses sujets, son style a mis le commencement de traditions fructueuses. La ressemblance typologique entre quelques unes de ses parties et les livres „Riben boucvar“, „Slavianobalgarsko détovodstvo“, „Christoitia“, „Zabavnik za léto 1845“ etc. prouve bien le caractère fructueux des recherches de Sofronii au début du siècle, du lien inséparable entre son œuvre et le processus littéraire des années 30—40 du xix siècle. En conclusion on détermine la place et le rôle des „Récits et réflexions“ dans la vie littéraire de Sofronii Vrachanski et dans le processus littéraire nationale.





ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“  
Филологически факултет 1979/1980  
Том XVII, кн. 1

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ „CYRILLE ET METHODE“  
DE VELIKO TIRNOVO  
Faculté philologique 1979/1980  
Tome XVII, livre 1

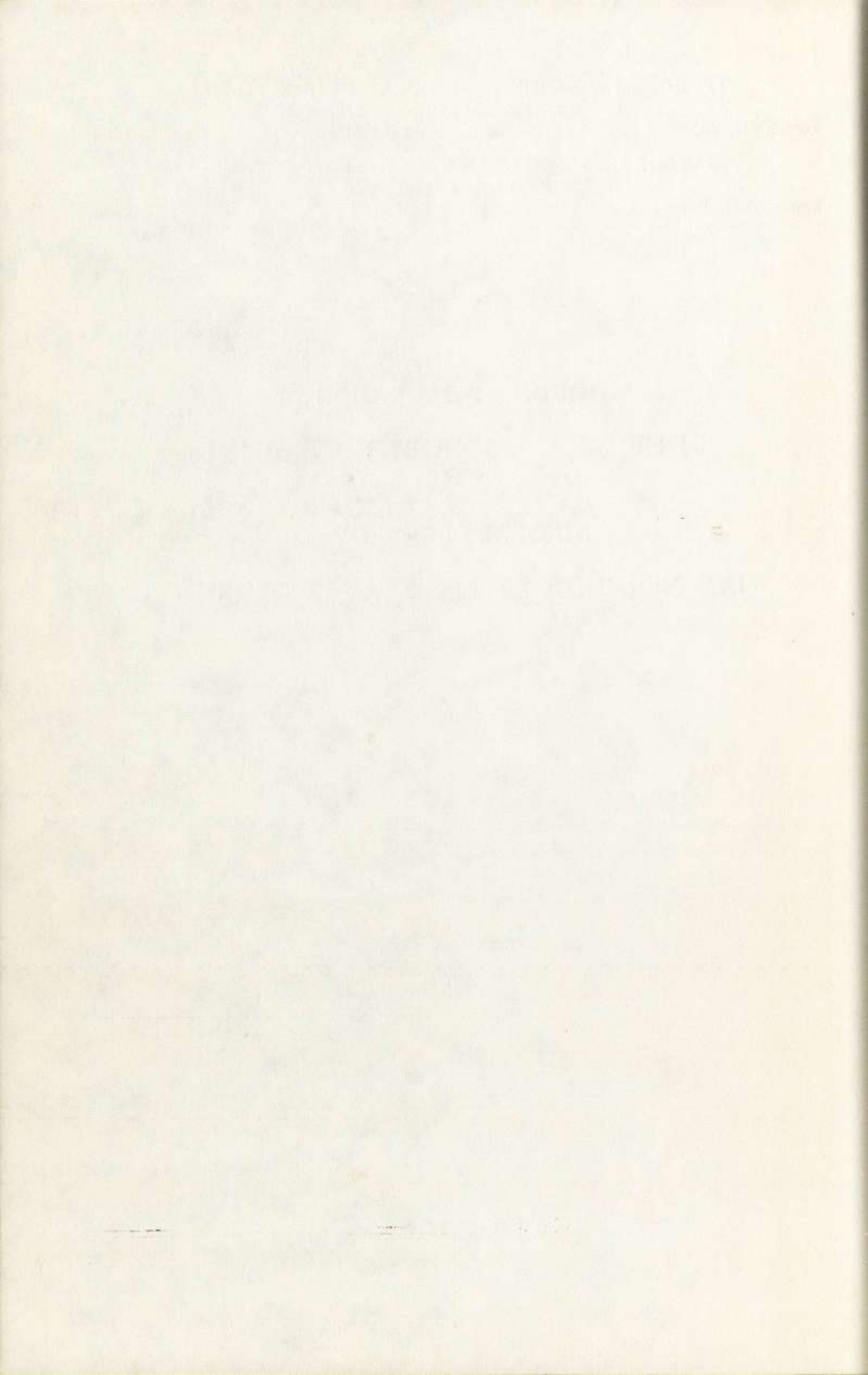
---

НИКОЛАЙ ДАСКАЛОВ  
ЯН НЕРУДА И ЮЖНИТЕ СЛАВЯНИ

NIKOLAI DASKALOV  
IAN NEROUDA ET LES SLAVES DE SUD

София, 1982





## ЯН НЕРУДА И ЮЖНИТЕ СЛАВЯНИ

Въпросът за отношението на един от водачите на т. нар. „маева“ литературна генерация към южните славяни (преимуществено българите), към техния живот и борби, литература и култура в една или друга степен е осветляван от българската и от чешката литературна наука.<sup>1</sup> И ако в предлаганата студия отново спираме вниманието си върху него, то това се прави не само с оглед да се вземе отношение по неизяснени, спорни въпроси относно авторството на някои произведения, не толкова и да се разшири кръгът на техния анализ, колкото да се осветли тази част от творчеството на най-значимия представител на „маевци“ Ян Неруда от гледна точка на неговите общественно-политически и идейно-естетически позиции. Един проблем, чиято значимост се определя от факта, че тези позиции в голяма степен дават представа за теоретическите и практико-естетическите възгледи на „маевци“ изобщо — „първата генерация (в смисъл школа, б. м.) в чешката литература, която е обединена от определена идеологическо-естетическа програма“<sup>2</sup>.

Всеобщо е мнението, че писателите, обединени около алманаха „Май“ в края на 50-те години на миналия век, ознаменуват началото на нов период от развитието на чешката литература, който може да бъде обозначен като период на преход от романтизъм към реализъм. Темпорално този процес се заключава в рамките на около две десетилетия (от края на 50-те до края на 70-те години) и, най-общо казано, неговата характеристика не може да се сведе до категорично историческо и естетическо противопоставяне на двете литературни направления, а до едно взаимопроникване и взаимообогатяване, което осигурява историческата им и естетическа приемственост. Най-напред младата чешка творческа интелигенция, групирана около водачите на школата Ян Неруда и Витезслав Халек, предизвиква с дейността си пробуждането на чешкия народ от политическата и културна стагнация на 50-те години — едно от

<sup>1</sup> Вж. Е. Георгиев. Българи и чехи в епохата на тяхното Възраждане, Год. на СУ ИФФ, т. XIII, 1945—1946, Български образи в славянските литератури, С., 1969; Zdeněk Urban. Z dějin česko-bulharských kulturních styků. Praha, CSAV, 1957.

<sup>2</sup> Jan Mukařovský, Jan Neruda jako kritik české literatury, Doslov, Spisy Jana Nerudy, Praha, 1957, sv. XI. s. 365.



най-тъжните и най-безплодни десетилетия за чешката литература и култура. „Маевци“ излизат бойко настроени не само срещу политическия, но и срещу литературния консерватизъм, издигат за първи път в чешката литература определена идеологическо-естетическа програма, в чиито основи залагат свъщания, които стават съдържателни творчески принципи на реализма по-късно. Предлагайки на литературата нови естетически ориентири, в същото време една част от тях трудно преодоляват огромната притегателна сила, „красивото робство“ на романтизма. (Названието на самия алманах не случайно се свързва с името на безсмъртния певец на „Май“ К. Х. Маха.) Дори може да се приеме, че един от основните възгледи на „маевци“ — идеята за наднационалната литература — оригинално кореспондира с общочовешките идеи и мотиви в творчеството на Маха. Казваме оригинално, защото и в теоретико-естетическите си възгледи, и в художествената си практика „маевци“ се отдалечават и от метода, и от съзнанието, и от типа художествено-образно мислене на Маха — в това се заключава качествената им отлика от големия певец-романтик. Ратувайки за една литература, в основата на която трябва да стоят общочовешки стремежи и идеали, в същото време те издигат принципа за жизнената правда като първооснова на художествеността. Разбира се, „маевци“ не можеха да вникнат дълбоко в цялата сложност и противоречивост на националните и социални обществени отношения, да подложат на дълбок и всестранен анализ действителността през 60-те години, когато на преден план в чешкото общество бе проблемът за нацията като цяло, за нейния политически и духовен подем. Но с чувствителните сетива на обществени и духовни водачи те вече долавяха и новите импулси на епохата, които поставяха пред литературата принципно нови задачи. И тяхна голяма заслуга е не само фактът, че те бяха първите „славеи“ на епохата, през която чешкият народ по израза на Зденек Нейедли „дава такива радостни плодове, каквито нашата култура никога не е давала“<sup>3</sup>, но и обстоятелството, че с цялостната си дейност „маевци“ трасираха пътя на чешката литература към реализма.

Най-последователно отстояват принципите на реалистичното изкуство водачите на школата В. Халек и Ян Неруда. Особено Неруда, у когото теоретико-естетически възгледи и художествена практика са в пълно единство. Без да пренебрегваме ролята на славянофилската традиция в чешката литература, ще се опитаме да проследим и обясним отношението на водача на школата към южните славяни, предимно българите, което се изгражда именно на тази качествено нова идеологическо-естетическа основа, обединяваща усилията на таки-

<sup>3</sup> Z d. Nejedlý, Tyl-Hálek-Jirásek, Praha, 1950, s. 45.

ва различни творчески индивидуалности като Халек и Неруда, Каролина Светла и Адолф Хейдук, Й. Барак и К. Майер.

Интересът на Неруда към славянските народи не е лишен от чешка славянофилска подоснова. Не случайно той счита Коларовата „Дъщеря на Славия“ за „най-гениалната песенна проява на чешкия дух“<sup>4</sup>. Може да се приеме схващането, че „в разбирането си за славянството Неруда е последовател на Колар“, че „ратува за славянска взаимност и вярва в Хердеровата идея за бъдещето на славянството“<sup>5</sup> дотолкова, доколкото тази идея не противоречи на политико-обществените и прогресивнодемократични естетико-литературни позиции на писателя. Факт е, че в личната библиотека на Неруда наред с трудовете на Шафарик и творбите на Колар са стояли произведенията на Пушкин и Лермонтов, на Гончаров и Шевченко: до различните сборници със славянски народни песни — творбите на Мицкевич, Красински, Фредро, Змай и пр. В Нерудовите „Портрети“, периодически печатани на страниците на „Хумористицке листи“, ще се срещнем с образите на изтъкнати славянски поети и писатели като Тургенев и Крашевски, Адам Асник и Станко Враз, Б. Залески и В. Водник, художници като Верещчагин, Ян Матейко и Семирадзки, композитори като Чайковски, политически дейци от ранга на граф Игнатиев, пълководци като Скобелев и др. Всичко това свидетелствува не само за разностранните интереси на Неруда, но и за предпочитания, детерминирани от едни гражданско обществени позиции, които надмогат тясно славянофилската идея, и от определени литературноестетически възгледи, които надрастват сантименталното славянско светоусещане на Колар, от една страна, и строгата му патетика — от друга. Поради това именно „многостранността на Нерудовите интереси не може да бъде постигната с една обща характеристика“<sup>6</sup>, а в светлината на обществените му позиции и на неговите изходни постановки като литературен критик. Все във връзка с това трябва да се разглеждат и оценяват и неговите критически статии и рецензии за редица славянски и неславянски писатели, пиететът му към творци от типа на Тургенев, Гогол, Островски от руската литература, Г. С. Раковски и П. Р. Славейков от българската, Й. Й. Змай от сръбската и др.

Интересът на Неруда към южнославянските народи е продиктуван преди всичко от характера на националноосвободителното им движение. Борбата на поробените българи, сърби, черногорци е вековна, несекваща борба, тя не познава бремето на историческия компромис с поробителя. В суровия и силен характер на черногореца, във волната бунтовна душа на сър-

<sup>4</sup> С а s. 30. VI. 1861.

<sup>5</sup> J. Pata, Jan Neruda a slovanský svět. V Praze, 1934, s. 8.

<sup>6</sup> Jan Mukařovský, цит. статия, с. 363.



бина, в необикновената национална устойчивост на българина неведнъж се е счупвал всеилният ятаган на османското варварство. Но Неруда, както и по-голямата част от неговото писателско поколение, вижда в тази борба не само нейната национална значимост, не само исторически пример за национално подтиснатия чешки народ, но и нейния общочовешки — хуманен, етичен, цивилизаторски смисъл. Уместно е да приведем тук думите на Елишка Краснохорска, една от чешките писателки през епохата, която се отнася с изключителна симпатия към борбата на южните славяни и в голяма част от своето творчество обработва южнославянски мотиви. В своите възпоминания за срещите и разговорите си с изтъкнатата представителка на „маевци“ Каролина Светла Краснохорска пише: „Естествено южнославянската болест беше заседнала дълбоко и в моето сърце, макар че на преден план излизаха нашите проблеми и грижи. Известията от Балкана много често съставяха съдържанието на нашия разговор, когато и да се озова при Светла. Тя често горчиво се оплакваше: къде е освен на думи славянската взаимност, когато героичната борба на южните славяни, в която се пролива славянска кръв не само за тяхното освобождение от варварската тирания, *но и за запазване на европейската култура* (курсивът мой), не е станала още за нашите поети стимул за творчество, в което биха прозвучали разбирането, симпатията, възторгът и благодарността за героизма на братята-славяни?

Често съм ти казвала, Елишко, че според мене поезията няма бъдеще; но сега — вярвай ми! — сега бих искала да имам пламенно поетическо перо и да създам героичен епос... Но епос не изтъкан от миналите традиции, а от кървавата истина на настоящето, написан със свежата кръв на тези героични жертви“<sup>7</sup>.

Приведохме този по-дълъг цитат не само защото той обяснява дълбоките импулси, които подтикват Каролина Светла да създаде своя роман „Плевен“, но и поради факта, че бележитата писателка на „маевата“ генерация непретенциозно и вълнуващо отразява една от най-важните страни в идейно-естетическата програма на школата — литературата трябва да бъде здраво свързана с живота и борбите, с прогресивните и обществени идеали на човечеството. И не е случайно, че почти няма поет или писател от тази школа, който да не обърне поглед към южните славяни, чиято литература дава прекрасни граждански и революционни образци. Такова едно разбиране на борбата на южните славяни, на тяхната литература и култура като оръжие за национален и общочовешки напредък кореспондира и с друга основна идейно-естетическа постановка на „маевци“, защищавана главно от водачите на школата —

<sup>7</sup> E. Pechová-Krasnohorská, Co přinesla letá, 1928, s. 76.

Ян Неруда и В. Халек. Тук не става дума само за идеята за славянска взаимност, която далече преди тях е овладяла съзнанието на чешките писатели, а за т. нар. „космополитизъм“, който по своята същност и съдържание няма нищо общо с безродния буржоазен космополитизъм, защото, погледнато в естетически аспект, не просто „разтваря“ националния литературен процес в световния, а се стреми да свърже концепцията за националната с концепцията за световната литература и култура. В своята статия „Днес“ от 1859 г. Неруда пише: „Да се учим от другите народи, да опознаем степента на тяхното развитие, да навлезем в техния мисловен свят и да го пресътворим в себе си като нещо ново, но свързано с всичко онова, което сме всмукали от родната земя, което сме придобили от майчиното мляко.“<sup>8</sup> Не е трудно от тези думи на Неруда да се прозрے, че в естетическата програма на „маевци“ връзките и взаимодействията между отделните национални литератури се осветляват от по-висшите цели на наднационалния литературен процес, в основата на който трябва да лежи „обществената представа за един всеобщ хуманистичен идеал, сбlijаващ различните народи и техните култури“<sup>9</sup>. И това според Неруда не означава нивелиране на националното своеобразие, пренебрегване на националните художествени традиции. В този смисъл, анализирайки естетическата програма на „маевци“, акад. Мукаржовски отбелязва, че според тяхното схващане „приближаването на националната литература до световната е възможно само като се подчертае националната ѝ самобитност“<sup>10</sup>. Така че това схващане е резултат на исторически и естетически вярната постановка, че животът и борбата на всеки народ за национално и социално освобождение трябва да се разглежда в един по-широк, общеевропейски контекст и една от основните задачи на литературата е да отразява *правдиво* този живот и тази борба. По такъв начин като литературна школа „маевци“ за първи път в чешката литература свързват принципите на народността и правдивостта с хуманистични общочовешки идеали, ръководени от мисълта, че гласът на големия творец става глас на много народи само когато говори на родния си език.<sup>11</sup> Именно на тази основа се актуализира в тяхното творчество и идеята за славянска взаимност, за активно, действено отношение към живота и борбите, към литературата и културата особено на южните славяни. Многостранните измерения на този интерес намират различни форми на проявление: патетико-поетически изяви, свързани с революционно-

<sup>8</sup> Jan Neruda, Nyní. Obrazy života, 4 únor 1859 (Spisy Jana Nerudy, sv. XI. Praha, 1957, s. 57).

<sup>9</sup> Dějiny české literatury, III. Praha, 1961, CSAV, s. 37.

<sup>10</sup> Jan Muкаřovský, цит. статия, с. 380.

<sup>11</sup> Вж. статията на Халек „Послания до нашето студентство“, ч. II в „Národní listy“. 21. VII. 1873.



освободителните борби (Халек, Краснохорска, Хейдук), съсредоточени, конкретни наблюдения върху бита, живота и обществените отношения (пътеписите на Халек и Неруда), засилен интерес към фолклора (статии и рецензии на водачите на „маевци“ за словенската, сръбската и българската народна песен), непосредни реакции — отзвуци на актуални исторически събития (романът на К. Светла „Плевен“, фейлетоните<sup>12</sup> на Неруда за освободителната Руско-турска война), портретуването на бележити славянски дейци — поети, писатели, художници, политици, пълководци (Ян Неруда) и др. Качествено новата идеологическо-естетическа основа, от която се детерминира интересът на „маевци“ към южните славяни, намира своята ярка изява в творческото дело на Ян Неруда. Наистина Неруда не разработва по-крупни литературни жанрове, свързани с живота и борбите на южните славяни, както това прави Халек в своите романтични поеми и подражателни драматически трагедии („Черното знаме“, „Крал Вукашин“) или Каролина Светла в своя роман „Плевен“. И това е обяснимо. Обществените позиции и типът художествено мислене на Неруда стесняват чувствително сферата на патетико-романтичната творческа изява. Като цяло голямото му писателско дело е резултат на конкретни наблюдения върху живота, на задълбочен анализ на обществените отношения — необходими предпоставки за формиране на реалистичен метод на изображение. Неруда не познава отблизо, „извътре“ живота на южните славяни, поради което и интересът му към борещите се за национално освобождение черногорци, сърби, българи не кристализира в „чисто“ литературни жанрови форми — разкази, повести, романи, поеми и др., в които би могъл да разгърне своя белетристичен и поетически талант в реалистичен план. Изпод перото му излизат предимно статии и фейлетони с актуален културно-исторически и политико-обществен характер, непосредствен отзвук на конкретни събития, свързани с южно-славянската действителност; пътеписни бележки, в които зад наблюдателския дар често проблясва големият му белетристичен талант; литературни портрети на бележити славянски дейци, където умението му да портретува е съчетано с една широко културна и обществено-политическа осведоменост. Наистина Неруда създава творби, в които на пръв поглед се долавя идеята за ролята на славянството в Коларовия смисъл и се чувствава влиянието на идеите на руското славянофилство (напр. стих. „Заря от изток“ от стихосбирката „Книги стихове“). Вярно е, че той ратува и за славянска задружност в културноисторически смисъл. (В един от фейлетоните си в „На-

<sup>12</sup> В по-голямата си част тези творби на Неруда не се отнасят към чисто фейлетонния жанр, приемаме това название понеже те се печатат в „Народни листи“ под една постоянна рубрика, озаглавена „Фейлетони“.

родни листи“ от 1877 г., озаглавен „Към писателския въпрос“, той подчертано пише за „развиване на славянската литературна взаимност“ (курсивът на Я. Н.).<sup>13</sup> Но самото обстоятелство, че Неруда взема от стихосбирката „Гробищни цветя“ и включва в една от най-зрелите си стихосбирки „Книги стихове“ горното стихотворение, че актуализира идеята и за литературна славянска взаимност в един момент, когато се решава националната съдба на част от южните славяни, вече говори, че и естетическите, и обществено-исторически подтици за реализирането на тази идея имат по-друга основа — *реалистична и радикално-демократична*.

Както бе отбелязано по-горе, интересът на Неруда към южните славяни е свързан предимно (както и у всички други „маевци“) с техните националноосвободителни борби и този интерес се разширява и задълбочава особено когато тези борби приемат подчертано революционноосвободителен характер. Тогава именно той създава блестящата си поредица от статии и фейлетони. Ще бъде обаче проява на несправедливост и опростителство, ако само въз основа на излязлото изпод неговото перо се опитаме да детерминираме този негов интерес. Това би означавало да го затворим в рамките на времето от края на 60-те до края на 70-те години. В същност на страниците на редактирания от Неруда и Халек вестник „Народни листи“ още от неговото основаване намират място редица материали, свързани с живота, борбите и художественото творчество на южните славяни. Вече имахме случай да споменем за преводите на словенската, сръбската и българската народна песен, за възторжените рецензии за тях на страниците на „Народни листи“, за поредицата от пътеписни фейлетони на Халек по време на неговото пътуване на юг и т. н. Тук ни се иска да споменем само един много важен факт, който не може да не е подсилител интереса на Неруда към южните славяни, особено към българите. Става дума за една изключително интересна статия, отпечатана на страниците на редактирания от Неруда и Халек вестник „Народни листи“. Статията е без заглавие, изпратена като писмо ( Z Sařihradu, 28 září) от изтъкнат деец на нашето националноосвободително движение, започва в брой 242 от 17 октомври 1863 г. и продължава в следващите два броя на вестника. Състои се от четири части, всяка от които разкрива характерни моменти от живота и борбите на българите за духовна и политическа независимост. В първата част на статията под линия е отбелязано: „Това писмо ни изпрати един от първите народни водачи на България...“ И изключителната осведоменост на автора по отношение на борбата за църковна независимост, и подчертаният интерес към

<sup>13</sup> Jan Neruda, K otázce spisovatelské, Národní listy, 8. XI. 1877, č. 307, s. 1.



миналото на народа, към неговата характерология и психология, към народното му творчество, и целият дух на „неистов“ патриотизъм, който пронизва статията, и идеята за южнославянска федерация, и смелите политически набези в света на европейската дипломация, и в крайна сметка — национално-революционната идеологическа насоченост на статията — всичко води към едно име — Г. С. Раковски.<sup>14</sup> Като редактор на „Народни листи“ Неруда не може да не се е запознал с въпросната публикация, още повече, че тя излиза в три последователни броя на вестника, и това несъмнено не само е подсилило неговия интерес към българите, но е дало и определена насока на този интерес. Така или иначе обаче писмено засвидетелствуван траен интерес към южните славяни у чешкия писател откриваме в неговите пътеписи. През 1868 г. той предприема едно пътуване из славянския юг по стъпките на другия голям чешки поет от неговата генерация — В. Халек. И подобно на него отразява впечатленията си от това пътуване в пътеписи, излезли на страниците на „Народни листи“. В тях Неруда проявява едни от най-характерните черти на своята творческа индивидуалност — съсредоточена наблюдателност над фактите и явленията и способност да анализира и обобщава, да изтръгва от тях дълбоката им същност; интересни описания на различни страни от действителността и съдържано чувство за природата и човека; необикновен усет към детайла и пестелив, но пластичен рисунок. И всичко това, както е в цялото му творчество, е белязано с тънката естетика на художествената простота, изразяваща се в *пестеливост* на средствата, *умереност* на емоциите, *равномерност* на тоналността — едни от най-типичните проявления на поетичния и белетристичен талант на Неруда. Зад тази съдържаност и простота на художника обаче не пречи да се види образът на възторжения славянин в най-хуманния, най-прогресивнодемократичен смисъл.

Още един от първите му пътеписни фейлетони „От славянското море“<sup>15</sup> издава чувствата на пламенния славянофил и в същото време на бореца-демократ за национална независимост и обществен напредък на южните славяни. Със собствената си ирония авторът разкрива националистическо-асимилаторските апетити и политическите домогвания на Италия и Австроунгария към Хърватско. За тях Триест, Дубровник, Далмация, понеже са изконни славянски земи, нямат минало, имат само бъдеще и това бъдеще, разбира се, е италианско, немско, маджарско. Какво значение има фактът, че от векове тази земя е славянска не само отгоре, на повърхността, но и в самите дълбини, където лежат костите на славянски бащи,

<sup>14</sup> По-подробно за авторството на тази статия вж. в сп. „Език и литература“, кн. 3, 1977, Интересна публикация на български възрожденец.

<sup>15</sup> Od slovanského moře, Národní noviny, 17 července 1868, č. 1.

деди и прадеди, че тук са повелявали с властното и могъщо славянско слово велики князе, че и днес по нея звучи славянска реч? Вярата в бъдещето на славянските народи у Неруда обаче не е плод на ортодоксалното славянофилство, чиято ограниченост често води един Колар например до сантиментален изблик на чувствата. Поетът Неруда скърби за съдбата на тази част от славянската общност, която „чуждата стихия стяга като с железен обръч наоколо“<sup>16</sup>, но неговата скръб е мъжествена, несантиментална, тя е просветлена от един исторически перспективен реализъм на мисленето, че там, където се води борба, свободата и правдата ще възтържествуват. Неруда знае — южните славяни са устояли на вековното варварско иго, ятаганът на османския насилник не е пречупил волята за съпротива, а, напротив, формирал е у тях една необикновена национална устойчивост. Но за една част от тях се появява друга опасност, по-голяма, защото не разчита на ятагана. Опасността от „цивилизованата“ асимилация изисква мобилизиране предимно на духовните сили на словенци, хървати, сърби. Затова Неруда с голям и искрен възторг приветствува техните културни и духовни завоевания. По повод откриването на първия хърватски университет в Загреб на 1874 г. той пише една от най-вдъхновените си статии на страниците на „Народни листи“<sup>17</sup>. От всеки ред на тази статия блика несдържана радост на иначе сдържания в живота, в прозата, в поезията, в емоциите Неруда. Той прекрасно съзнава, че знанието, културата на един народ са предпоставка за неговия социален и духовен напредък, затова на тях не трябва да се гледа само като на наследство, останало от миналото, а да се твори, да се създава непрекъснато. Но, което е не по-малко важно, в това той вижда и един от начините нацията да се възмогне, да устои на опасността от политическия и културен натиск отвън. Едно от най-убедителните практически доказателства срещу всички, които виждат в пропагандираната от Неруда и всички „маевци“ идея за „национална и общочовешка култура“ опасност за културно национално своеобразие. В идейно-естетическите си възгледи Неруда се изявява не като буржоазен космополит, а като борец за национално равноправие на народите в полето на културата. За него истински културна става оная нация, която умее да усвои духовните придобивки на човечеството и в същото време, като съхранява и развива своята национална култура, да обогатява общочовешката съкровищница. Само в борбата за национален и общочовешки напредък, за национална и общочовешка наука и култура народът може да се превърне в жизнена нация и от висотата на културния си и духовен авторитет „да отхвърли сам всичко, което е антина-

<sup>16</sup> Od slovanského moře, Nár. noviny, 17 července 1868, č. 1.

<sup>17</sup> Národní listy, 17 října 1874. „V Praze, 17 října“.



родно<sup>18</sup>, което е чуждо на националните му стремежи и възделения. Без този културен авторитет и без това духовно здраве „с никакви системи не може да се задържи неговият упадък“<sup>19</sup>.

Без да се имат пред вид тези постановки на Неруда, едва ли бихме разбрали и оценили правилно дори неговите многобройни публицистични изяви — критически бележки, статии, фейлетони, които в повечето случаи са резултат на непосредствен, конкретен отзвук на събития и явления. По-точно бихме разбрали историческата, но едва ли бихме оценили идейно-естетическата значимост на журналистическото му дело. Само като си даваме ясна сметка за неговите славянофилски чувства и настроения, но съединени с борческите му обществено-политически позиции, с дълбоко реалистичното, прогресивно-демократичното разбиране същността и функциите на литературата, ние можем да си обясним неговите възторжени чувства към южните славяни.

Особено силен отклик сред чешката общественост има Априлското въстание. Първите сведения за него на страниците на редактирания от Неруда вестник „Народни листи“ са от 11 май 1876 г., бр. 12 и продължават да излизат редовно във всички броеве на вестника до началото на юли, когато бива поместен и „военният манифест“ на сръбския княз Милан, в който между другото се казва: „България стана сцена на таква сражения, на такова унищожение и опустошаване, каквито нашият век още не познава.“<sup>20</sup> В голяма част от дописките, които са взети от чужди кореспонденти, не се дават съвсем достоверни сведения за въстанието, преувеличава се размахът на въстаническите операции, броят на въстаниците в четите и пр. Силата на народното движение е изведено едва ли не до мащабите на една всенародна война срещу османска Турция. Но всяка кореспонденция носи печата на дълбока симпатия и любов към въстаналите българи, на възторг и преклонение пред техния подвиг. Тук може да се срещнем с мълвата за Хаджи Димитър, която и по-рано се носи между българските емигрантски среди (сега тя го представя като водач на въстанието, бр. 137 от 18 май, стр. 1); да проследим с трепет и възлнение пламенните думи на Възванието на БРЦК (бр. 144 от 21 май, стр. 1) или страстно написаната уводна статия под наслов: *Bulharsko vzhuru!*“ (21 май, бр. 140, стр. 1 и 2), да прочетем за посещенияето на Каравелов в Сърбия (25 май, бр. 144, стр. 2) или за героичния поход на Ботевата чета (14 юни, бр. 163, стр. 1; 15 юни, бр. 164, стр. 2; 23 юни, бр. 171, стр. 1;

<sup>18</sup> Jan Neruda. Škodlivé směry, Obrazy života, 20 května a 24 června 1859. (Spisy Jana Nerudy, Sv. XI, Praha, 1957, s. 91.)

<sup>19</sup> Пак там.

<sup>20</sup> Národní listy, 3 července 1876, č. 181.

24 юни, бр. 172, стр. 2; 27 юни, бр. 175, стр. 2). В многобройни материали цифрите и фактите, реалността и мълвата, действителността и легендата се преплитат, за да се изведе и в съзнанието на чешкия народ истината за един от най-съдбовните мигове в нашата национална история. Всичко това говори не само за традиционна сърдечност и отзивчивост, с които чехите се отнасят към живота и борбите на българския народ, но и за характера, духа, насоката на редактирания от Неруда вестник. Помествайки ежедневно материали за Априлското въстание, Неруда и сам реагира на съобщенията за турските жестокости със своя фейлетон под заглавие „V Praze, 2 zří“<sup>21</sup>. Фейлетонът е убедително свидетелство не само за отношението на чешкия писател към борбите и страданията на българския народ, но и изобщо за призванието, за дълга на журналиста и публициста. Неговата съвест трябва да бъде винаги будна, да разкрива революционноосвободителните стремежи на човечеството, да заклеймява не само реакцията и варварството, но и заговора на равнодушието. Не безстрастен наблюдател, но не и страстен любител на „новинките“, на дребното, на псевдоактуалното, журналистът трябва да улавя и отразява главното, важното, значимото, и то от прогресивни и демократични позиции. Той е длъжен да бъде истински войник на неподкупната правда, на справедливостта и това трябва да отстоява последователно и неотклонно не само като разумна повеля на дълга, но и като пламенна потребност на човешкото сърце. Оттам остро ироничната насмешка на талантливия публицист над ония журналисти, които само „ловят новинките“ от България, на които съобщенията за „турските жестокости, извършвани над българите, започват вече да досаждат“, защото са „все едни и същи“, защото траят дълго. „И има право — пише Неруда за един такъв журналист. — Никаква промяна. Вече от няколко седмици, като разгърнеш вестниците, като че ли влизаш в някаква страшна кланица, където без разлика на пол и възраст трупове се разсичат на части. . . , набучени крайници, оголени кости. . . Наистина турците правят това, което могат, но и най-красивата жестокост омръзва, щом трае дълго време“<sup>22</sup> — с ирония, болка и гняв заключава авторът.

Този патос на изобличението, на възмущението, издигнат от големия чешки писател-демократ се родее с хуманния преситж на американеца Макгахан, с гражданската доблест на В. Юго, със „свещената“ религия на гнева у великия хуманист Достоевски. В основата си тази етическа присъда над варварството на турците е плод на едно гражданско-политическо верую, което надмогва абстрактния хуманизъм и внушава идея-

<sup>21</sup> Вж. Národní listy. 3 zří 1876. č. 273.

<sup>22</sup> Nár. listy, 3 zří 1876, č. 273.



та за войната — война срещу тиранията, срещу подтисничеството, срещу варварството. Затова Неруда с такъв възторг посреща вестта за обявяването на Руско-турската война и в поредица от фейлетони<sup>23</sup> приветствува освободителния подвиг на руския народ, изказва възхищението си от борещите се за свобода южни славяни.

Един от вълнуващите фейлетони, с който чешкият писател откликва на войната, е поместен в бр. 124 на „Народни листи“ от 6 май 1877 г. и носи заглавие „Дунав“. Тук обикновеният алегоричен образ на могъщата славянска река, който срещаме у Колар, е изпълнен с ново съдържание. От незапомнени времена Дунав е влачил тъжните си води край бреговете на поробените славяни и неговото широко, пълноводно течение сякаш символизира течението на човешката история. Пътуването на поета от горното до долното течение на Дунав е едно алегорично движение на мисълта из миналото на славянските народи, тъжната величавост на реката напомня тяхната нерадостна историческа съдба. Но сега от дълбините на тази могъща, величествена славянска река се изтръгва последната скръбна въздишка, по спокойното ѝ и плавно течение минават тръпките на „свещената народна война“ срещу вековния поробител. Тя идва с грохота на битките, с гърма на радостни предчувствия, „за да очисти въздуха, водата, хората“, за да „разтърси всички земи и народи...“ Там старият Дунав отново „ще закипи из дъно и ще изригне чак до облаците“, както искаше Кърджалията на Чайковски. Но няма да залее „с потоп“ българската земя, земята ще въздъхне свободно и българинът ще престане да бъде вече кърджалия, палач, скитник без родина<sup>24</sup> — пише Неруда.

Онова, което прави най-силно впечатление във фейлетоните на Неруда за войната, то е, че чешкият писател разбира и оценява преди всичко дълбокия смисъл на извършващите се събития в България. Неговите възгледи не могат да се ограничат нито в тесните рамки на руския панславизъм, нито в доктрината на полския меснианизъм. В известен смисъл можем да приемем, че неговата идея за славянска взаимност се сближава с идеята на Петър Прерадович, който проповядва славянско сближение на основата на пълното равноправие между отделните славянски народи. Поради това Неруда подобно на Прерадович критикува позицията на поляците, които в справедливата си борба за национално освобождение от игото на руския царизъм често търсят за съюзници вековните врагове на славянството. В същото време той високо оценява подвига и

<sup>23</sup> Вж за това Е. Георгиев, Епопея на освободителната борба на българския народ в славянските литератури, С., 1976. Народна просвета, стр. 264—273.

<sup>24</sup> „Dunaj“, *Nár. listy*, 6 května 1877, č. 124, s. 2.

героичната саможертва на руския народ в тази — по собствени му думи „от векове подготвяна — неизбежна, желязно необходима война“<sup>25</sup>. Неруда не е нито войниствено настроен славянин, нито безроден дребнобуржоазен пацифист. Той е демократ — славянофил, радетел и борец за национално освобождение на поробените славянски народи, хуманист в най-прогресивнодемократичния смисъл. Затова неговите чувства на възторг от подвига на руския народ са примесени с чувствата на болка по свидни жертви, които войната неизбежно взема. „Русия — пише той — оплака вече осемдесет хиляди най-доблестни свои синове и бог знае колко още ще паднат по бойните полета на Европа и Азия. Трудно е да си представим тези огромни жертви и нашата радост е като радостта на детето, което си играе около гроба. Възхищаваме се от дръзкия, досега още в никоя война нечуван зимен поход и преход през планините, но нямаме истинска представа дори за стотна част от страданията, които търпят русите през тази война. Каква тежка, изнурителна работа, какви почти свръчовешки усилия! Колко вкочанели и положени от зимата тела, кръв, която заспива в артериите, сърца, обхванати от смъртен мраз! Ранени, чиято бликаща топла кръв мигновено се превръща в лед, треперещи тела, зеещи рани и оголени нерви, в които свисти остър леден вятър.“<sup>26</sup> Войната е война, тя носи неизброими страдания за хората. Тя е преди всичко един изнурителен ратнически труд пред самите нокти на смъртта. Но за Неруда тази война е „неизбежна, желязно необходима“, защото носи от векове жадуваната свобода за българите. Възхищение, признателност, преклонение пред подвига на руския народ — това са дълбоки, трайни чувства у Неруда и той дава израз на тези чувства не само в своите фейлетони, писани по време на войната, но и по-късно, както е случаят с вдъхновения портрет на М. Д. Скобелев, който Неруда създава по повод неговата смърт през 1882 г. Точната психологическа характеристика на героя при Плевен съжителствува с една подчертано поетическа извисеност на неговия образ, който докосва легендата, преданието. За Неруда Скобелев е „руският Жижка, втори Суворов“, една „вечно млада душа“, „смел орел, който прелита руските степи от пустините на Персия през Кавказ чак до Балкана, за да проправи пътя на великия славянски народ“<sup>27</sup>. Поради това за него „както за античните герои, гуслари пеят песни и правят името му безсмъртно“<sup>28</sup>.

Но може би никъде в своето творчество — нито в бележистиката, нито в поезията си, Неруда не е дал толкова прос-

<sup>25</sup> Nár. listy, 13 ledna 1878, č. 12. „V Praze, 12 ledna“.

<sup>26</sup> Пак там.

<sup>27</sup> Spisy Jana Nerudy. Sv. 30, Podobizny II. Praha, 1952, s. 75.

<sup>28</sup> Пак там.



тор за своите чувства, такава свобода на поетическия порив, както във фейлетона си „Praha, 21 července“, отпечатан в бр. 179 от 1877 г. на „Народни листи“. От страниците на вестника той е имал възможността да следи събитията в България чрез вълнуващите кореспонденции на специалния пратеник в Търново д-р Сервац Хелер или чрез отпечатаните материали на кореспондента на „Дейли нюз“ Ърчибалд Форбес. Подробните описания на Търново и неговите околности, разказът за тържествените процесии от свещеници и монаси, които в блестящи одежди слизат едновременно от двата манастира (Преображенски и Св. Троица), за да посрещнат с библия, хляб и сол освободителите-руси, ликуващият народ — всичко това, излязло изпод развълнуваното перо на Ърчибалд Форбес, чешкият поет е прочел на страниците на редактирания от него вестник. Особено силен отклик в душата му намира прекрасната поетическа легенда за търновските камбани. Когато паднало Търновското царство, монасите от манастира свалили камбаните от камбанариите и ги заровили дълбоко в манастирските подземия. От поколение на поколение се предавала и съхранявала тайната през дългите векове на робството, докато идват освободителите руси. Тогава монасите изравят камбаните от земята, с трепетни ръце ги окачват под купола и техният ликуващ звън отново се разнася над долината на Янтра. „Какво е поезията?“ — възкликва още в началото на своя фейлетон обикновено съдържаният в емоциите поет. — Не се ли овлажнява очите ви, когато тези дни четохте за българските камбани? Тази кратка, тази приказно хубава вест от Търново!!!... Вест тайна, непроницаема, съхранявана с най-вярната любов... Ние я считахме за поетична легенда, като онези легенди, които витаят над гробовете и са единственото утешение за страдащия народ. Но ето — идва освободителят — и изведнъж разбулва тайната на четиривековната мълва; пазителите-духове отстъпват от съкровището, треперещите ръце на българина хващат свещените камбани, издигат ги под купола на храма и за първи път след *четиристотин години* (курсивът на Ян. Н.) зазвънват пак, запяват химни на идващия спасител. Как е бяло сърцето на тези камбани, когато е ударило отново? А как е бяло сърцето на българина?! Кажете ми, има ли сила, по-вдъхновена поезия от тази?<sup>29</sup>

Фейлетонът на Неруда обаче не е само резултат на внезапен поетически порив, на радостен подем на чувството. Неговото вълнение е вълнение—размисъл за историческата съдба на българския народ, за „звездните мигове“ в неговото настояще, за неговото бъдеще, за настоящето и бъдещето на всички славянски народи. Обхванат от възторжени чувства, Неруда не пести поетическите изрази, когато заговори за нашия народ.

<sup>29</sup> Nár. listy, 1877, č. 179, „V. Praze, 21 července“.

На него (като част от огромното славянско море) „било отредено да дари на света тази прекрасна, приказно-прекрасна песен за камбаните“, тази великолепна като камък от благороден метал поезия, това „късче злато“, от което се оказва, че „българинът има неочаквано огромни планини“. В същото време фейлетонът на Неруда е и непринудена, вълнуваща изява на възгледите му за същността и функциите на поезията, за нейната гражданска ангажираност, за нейната обществена значимост. И на теория, и на практика той воюва за такова изкуство — действено, гражданско, вълнуващо, родено от бурния кипез на времето, от народните импулси на епохата. „Казват — пише Неруда, — че поезията не вирее в замайващата глъчка на света... че трябва да се създава само под тихо и синьо небе, да се къпе в бяла светлина, да се бленува в меко спокойствие. Но там, под Балкана, лазурът сега почернява от облаци на битките, тресе се от гръмовни викове, а при все това българинът гледа нагоре с вече засмени очи... небето му е синьо, палмите на неговия дух се вият около него, цветята на сърцето му се устремяват нагоре и ясният етер за него е изпълнен с прекрасна музика.“<sup>30</sup>

Разбира се, когато славянските народи на Балканите стигат връхната точка в борбата за национално освобождение и в тази борба те са единни, солидарни както никога дотогава, Неруда не може да бъде чужд и на славянофилски чувства и настроения, на лелеяната от най-светлите умове на славянството идея за славянска задружност. Защото едва сега от разстроена до този момент „огромна Еолова арфа“ на славянството „прозвучават силни и единни акорди с неочаквана красота“. Като героичен епос те идват от непристъпните планини на Черна гора, от Босна и Херцеговина, като „лирическа песен, в която всяко слово е марианска перла“, се носят от българските планини и полета към „чешкото сърце, тръпнещо в радостни предчувствия“. Възторженият славянин Неруда отправя искрено и вълнуващо пожелание към черногорците „да пожънат плодовете на своята кръв“, към българите „щастливо да съхранят тези поетически настроения и в своя нов, мъжествен век“. Но съзнанието за етническа близост, за племенна общност не може да засенчи мисълта на демократа-патриот Неруда, на радетеля и бореца за всестранен разцвет на чешкия народен живот. Славянофилът Неруда е неотделим от патриота Неруда. В напредъка на славянството той вижда подтиците за напредък и на своя народ, в духовното развитие на славянските народи — стимул за духовен разцвет и на чехите. Тези свои възгледи Неруда утвърждава последователно, неотклонно във всички свои творби със славянска насоченост, но в посочения фейлетон те се внушават с една тържествена, реторич-

<sup>30</sup> Пак там.



на поетическа фраза, която звучи като обет, като клетва пред прага на посвещението в служба на великата култура на славянството: „Желаем бъдещето на нашите братя да бъде сигурно, духовният им разцвет да не бъде застрашен от нищо... Но да пожелаем същото и на себе си — да не посягаме с груба ръка на духовните си ценности, да не заплашваме тяхното съществуване със заслепени чувства, да не ги ограничаваме, задържаме, разхищаваме. Нека положим клетва пред кръвта на черногореца, пред люлката на българина, че *ние, чехите* (курсивът на Я. Н.) ще отдадем на своя народ голямата си славянска любов.“<sup>31</sup>

С особен интерес чешката общественост следи събитията, свързани с обсадата на Плевен. Всеки ден на страниците на цитирания вече вестник се поместват обширни дописки и репортажи, от които чешкият читател със затаен дъх и свито сърце научава за безуспешните атаки на руските войски, за понесените огромни жертви на подстъпите към Плевен. Месеци наред чешкият народ живее с тревожните новини от България. Тези съдбоносни за изхода на войната събития със своята актуалност като че ли изместват на заден план всички други проблеми. (Както е известно, израз на мислите, чувствата, настроенията на различните слоеве от чешкото общество, породени от развоя на тези събития, е романът на Каролина Светла „Плевен“). И когато идва вестта, че след дълга обсада крепостта на Осман паша е паднала, чехите са обхванати от празнични чувства. Неруда е засвидетелствувал това радостно, неудържимо ликуване на обикновените чешки хора във фейлетона си „V Praze, 15 prosince“<sup>32</sup>. Навсякъде — по улици, по площади се чува само едно слово: „Плевен! Плевен!“ Хората се прегръщат радостно на улицата и вместо обичайния поздрав те произнасят: „Поздравявам те за Плевен!“ Ръце се протягат и стискат едни други, сълзи на радост блестят в очите, на хората им се струва, че не ще могат да се разделят, „че през всичките 24 часа ще ликуват, ще се прегръщат и ще се обичат“<sup>33</sup>. Неруда възхвалява мъжеството и героизма на руския войник, слави победата на руското оръжие, но е чужд на войнственото опиянение. Звънът на търновските камбани, ехтежът на битките около Плевен, грохотът на войната в Балкана изтласкват тишината от сърцето му, но в кръвта му живее нещо от светлия славянски дух — хуманната отзивчивост към страданията на хората, подгонени и разхвърляни от страшния вихър на войната и смъртта. За Неруда подвигът на руския народ има не само огромни исторически, но и огромни нравствени измерения. Тази „от векове подготвяна, желязно необходима

<sup>31</sup> Пак там.

<sup>32</sup> Národní listy, 16 prosince, 1877, č. 345, str. 1.

<sup>33</sup> Пак там.

война“ показва и силата на руското оръжие, и дълбоките корени на славянската любов, и християнско съпричастие, но и несравнимия хуманен, нравствен престиж на руския народ. Във фейлетона „Аман ектек“<sup>34</sup> Неруда дава възторжен израз именно на чувствата, породени от великодушното, благородството, хуманността на русите, когато турската армия капитулира при Плевен. И толкова повече се възвисява постъпката на русите, колкото по-жестока, по-нечовешка е била гаврата на турските башибозуци с ранените и убити след поредната безуспешна атака руси. За Неруда грижата на русите за победените — ранени, гладни, изтощени турски войници, не е израз на лицемерие, на високомерно великодушие от страна на войника-победител, а изява на искрен хуманизъм, на действителното душевно благородство на руския народ. Славянска любов, човешка справедливост и нравствен престиж — ето какво с несдържан възторг приветствува чешкият поет в тази война на цивилизацията и хуманизма срещу варварството: „Разлейте се като море по широка страна на нещастните българи, дайте им златната райска свобода, от която са лишени половин хилядолетие! Подайте ръка на героичните сърби и ги възнаградете за кръвта, пролята за славянството! Полетете, руски орли, към черногорските соколи, тази гордост за нашите сърца! Напред, напред през Балкана! В мощен пристъп се понесете от стръмните му върхове към онези плодородни, прекрасни равнини, осеяни с хиляди неразкрити от никого още могили, под които лежат костите на древни предци... Хвърлете семето на нов, непреодолим живот по тези краища, освободете роба, където и да го намерите, обсипете с великодушие неприятеля — аман ектек!“<sup>35</sup>

Всеки, който познава поетическото и белетристично творчество на Неруда, ще остане в известен смисъл изненадан от необичайно патетичната, реторично тържествена, несдържано възторжена фраза на тези фейлетони. Ироничният скептицизъм, рефлексията, поетическата сдържаност, психологическата стабилност, равномерната тоналност, умерената, пестелива емоция — всички тези характерни особености в поезията и в прозата на Неруда, които са резултат на внимателното му вглеждане в обичайните факти на повседневието, като че ли са отстъпили място и са дали необикновен простор на чувствата на възторжения славянин, хуманист и патриот. Разбира се, тук играе роля и традицията в чешката литература, в която важно място заемат патриотично славянските, славянофилски тенденции, но от особено значение в случая е и отношението на цялата „маева“ генерация към живота и борбите на южните славяни. Почти у всички творци от това поколение обяснимо

<sup>34</sup> Národní listy, 1877, č. 341, str. 1.

<sup>35</sup> Пак там.



доминира стремежът не толкова да се изобрази, колкото да се възпява борбата на южните славяни — в лирическото стихотворение, в поемата, в драматическото произведение. И това е характерен белег в творчеството на „маевци“ не само през 60-те (Халек), през 70-те (Неруда), но и през 80-те години, когато българският народ вече е осъществил своите национални идеали. Показателни в това отношение са някои стихотворения на Адолф Хейдук, свързани с имената на изтъкнати дейци от революционноосвободителното ни движение. По-подробно на тези негови творби се спира Зденек Урбан. Затова тук само в подкрепа на изказаните по-горе мисли ще приведем в български превод едно от стихотворенията на Хейдук, посветено на безсмъртната памет на Христо Ботев, „първите досега известни стихове, написани за Ботев извън България.“<sup>36</sup> Наистина тези стихове носят и „белезите на бързата работа“, и „склонността към фразьорство, и излишна реторичност“<sup>37</sup>, бихме допълнили — и опит за стилизиране на Ботевата личност като „пророк-спасител“, и един повече обобщен външен патос, отколкото вътрешна раздвиженост и възлание, и неумение да се излезе от лирико-поетическия шаблон и т. н. Но стихотворението въпреки всичките си недостатъци е интересно именно като първи опит в чешката литература да се възвнее делото и героичната смърт на великия български поет и революционер.

Когато мощ угасва в гърдите на народа  
и сянката на мъка челото му обхваща,  
тогава Бог запалва звезда на небосвода  
и на клетите роби пророк-спасител праща.

И неговите мисли, от златен меч огрени,  
прорязват тъмна нощ, в селцата озарени  
немощни роби вдигат плещите натежали,  
сърца с сърцата бият, ръцете с ръце се сплитат,  
над родната земя-градина прозвучава  
отново пролетта и мощен дух полита.

Изпълват се с юнаци бедняшките колиби,  
десниците им чупят веригите злокобни  
и в черна робска нощ, развели бяло знаме  
на свободата, те тръгват срещу мрака  
с обречени съдби, но със сърца свободни.

Сред тази бран юнашка бе онзи горд юнак,  
що падна там при Враца, във край — земя свещена,

<sup>36</sup> Z d. Urban. Z dějin česko-bulharských kulturních styků, Praha, 1957, CSAV, s. 157.

<sup>37</sup> Пак там, с. 158.

пронизан от куршум в челото вдъхновено,  
за род, за всички нас оставил кървав знак.

Но неговата смърт и неговото слово  
са жертвеник, от който ще пламне в миг земята,  
щом робски сын натегне главите ни отново.  
Ще лумне огън буен — и в любовта ни свята  
за нас девиз ще бъдат думите—светини:  
„Отечество България, смърт Ботева — води ни!“

\* \* \*

Друг важен момент от дейността на Неруда, свързан с духовния живот на българите, представят неговите „портрети“ на двама от най-изтъкнатите обществени дейци и писатели от епохата на нашето Национално възраждане — Г. С. Раковски и Петко Р. Славейков. Съществуват две различни мнения относно авторството на тези „портрети“. Някои литературоведи са на мнение, че те са излезли под перото на Й. Барак, докато други приписват авторството им на Неруда.<sup>38</sup> Разбира се, да се установи със сигурност авторството на едно анонимно произведение е задача нелека. При липсата на конкретни факти, насочващи ни към името на един или друг писател, гарантираната истина за творбата не може да се постигне дори при задълбочен сравнително-стилистичен анализ, базиращ се на изследването съвкупността от статистически характеристики на дадения текст по отношение други текстове на предполагаемия автор. Тук само бихме искали да обърнем внимание на някои податки, чрез които, разбира се, категорично не може да се отхвърли авторството на Барак, но които водят повече към името на Неруда. Първата от тях е всеизвестният факт, че именно Неруда е автор на стотици „портрети“ на изтъкнати обществени, политически, културни и литературни дейци (и славянски, и неславянски). И най-беглият поглед върху неговите „Портрети“ ни убеждава не само в наличието на многостранни интереси у водача на „маевци“, но, което в случая е от не по-малка значимост, в особения пietet на Неруда към поети и писатели, които в една или друга степен са и духовни, и обществени водачи на своите народи. Разбира се, тези предпочитания на Неруда имат своите основания в собствените му обществено-политически и литературно-естетически възгледи, които представят „важна крачка в стремежа да се свърже литературата с най-значимите проблеми на народния и обществен живот“<sup>39</sup>. А образци на такива стремежи дава литературата на южните славяни.

<sup>38</sup> Срв. Зденек Урбан, пос. изследване, с. 40.

<sup>39</sup> Dějiny české literatury, III. ČSAV, Praha, 1961, str. 12.



Второ — имената на Раковски и Славейков не може да не са събудили интереса на Неруда много преди в „Хумористицке листи“ да излязат очерците за тях. Известно е, че първото българско „литературно“ произведение, преведено в Чехия преди Освобождението, е „Показалецът“ на Раковски. Не е без значение и обстоятелството, че Васил Д. Стоянов, който е поддържал приятелски връзки с другия редактор на „Народни листи“ В. Халек, лично е познавал Раковски и през 1865 г. в „Квети“ той пише доста голяма статия за него, озаглавена „Раковски Георги Стойков — български писател и герой.“<sup>40</sup> В първите редове вече имахме възможност да изтъкнем редица аргументи, които ни дават основание да свържем изключително интересната публикация в бр. 242 от 17 октомври 1863 и в следващите два броя на „Народни листи“ с името на водача на нашето национално-революционно движение. Едва ли можем да допуснем, че при наличието на дълбокия и траен интерес на чешкия поет към борбите на българския народ, той не е проявявал интерес и към най-значимите представители на неговата култура и литература още преди паметната вечер „Българска седянка“, организирана от българските студенти и от чешките културни дейци.<sup>41</sup> Така че причините за появата на въпросните очерци несъмнено имат своите по-дълбоки основания и въпросната вечер е била само повод, послужила е като импулс за написването и публикуването им. Самият очерк за Раковски, появил се на страниците на „Хумористицке листи“ (1882, бр. 9, стр. 2), съдържа указания, които свидетелствуват, че поместваните там „портрети“ на изтъкнати поети, писатели, художници, композитори, общественици и политически дейци и др. не са случайни прояви, а резултат на една целенасочена издателска политика. След като в началото авторът прави радостната констатация, че в последните няколко години славянският облик на Прага, нейният културен престиж сред славянския свят значително е пораснал (това е времето, когато множество български младежи отиват в Чехия, за да добият по-високо образование), той отбелязва: „Една от основните задачи, които си поставя *нашето списание*, е да запознава чешките писатели с образите на *най-изтъкнатите дейци на славянския север и юг* (курсивът мой), да създаде една прекрасна галерия от знаменити личности из областта на славянската наука, поезия и политически живот.“<sup>42</sup> Това указание само по себе си говори, че в редакцията на „Хумористицке листи“ са поставили и приели една обширна, обмислена програма, която, както се убеждаваме, се реализира в продължение на много години. В този сми-

<sup>40</sup> Вж. Е. Георгиев. Значителен принос в създаването на българското литературознание. В: Българо-чешката дружба в литературата на XIX в., С., БАН, 1975, с. 27—30.

<sup>41</sup> Срав. Зденек Урбан, пос. изследване, с. 40.

<sup>42</sup> Spicy Iana Nerudy sv. 30, Podobizny II, Praha, 1952, s. 28.

съл, като се има пред вид, че имената на Раковски и Славейков са били известни на Неруда доста преди това (в самия очерк за Славейков се казва, че „името му вече е достатъчно известно в славянските страни“<sup>43</sup>), не би трябвало да се приеме като сериозен аргумент обстоятелството, че едва ли на тези вечери „Българската седянка“ той е могъл да направи по-подробни записки и да ги обработи толкова бързо, за да изгради портрета на Раковски, а след това и на Славейков.<sup>44</sup>

И трето — несъмнено Неруда, който печата стотици „портрети“ на страниците на политико-сатирическият седмичник „Хумористичке листи“, има много по-голямо основание от Барак да пише в разглеждания очерк за Раковски за „една от основните задачи, които си поставя *нашето списание*. . .“<sup>45</sup> (курсивът мой). Логично е да се мисли, че тук става дума не за общото понятие (нашето в смисъл чешкото), а конкретно за списание „Хумористичке листи“, при списването на което безспорно участието на Неруда, особено при създаването на „портретите“, е водещо.

В този кратък очерк е нарисован един от първите сполучливи „портрети“ на Раковски. Авторът го поставя сред онази блестяща редица славянски културни и обществени дейци, които по собствените му думи са истинско „украшение“ във великата култура на славянството. Той е характеризиран като един от първите „литературни и политически възкресители на народния дух и живот“. Неговата жертвено неуморна деятелност се разглежда като блестящо продължение на титаничните усилия на неговите предшественици (Паисий, Софроний и др.) за духовното и политическо свестяване на народа и в същото време като етап в литературата и в националноосвободителната борба на българите. Авторът изтъква оригиналното писателско дело на Раковски, в което съжителствуват „поетът с историка, етнографът с археолога, журналистът с бореца за църковна независимост, политическият агитатор с революционера“; проследява накратко неговия жизнен път, подчертава неуморната му дипломатическа, журналистическа, революционна и писателска дейност; отбелязва научните му интереси, които, подчинени на „разгорещената му патриотична мисъл“, на „пламенното му отечествено чувство“, често го водят в „несигурното поле на фантазията“ и т. н. Неруда изгражда портрета на бележития българин на базата на историческата конкретност, на специфичния фон на националния ни народен живот. (Това, както се убеждаваме от цялата му поредица „Портрети“, е непоколебим негов принцип на портретуване.) По такъв начин авторите съждения, мисли, оценки и изводи за личността и делото на Раков-

<sup>43</sup> Пак там. . . , с. 236.

<sup>44</sup> Вж. З д. У р б а н, пос. изследване.

<sup>45</sup> Humoristické listy, XXIV, Praha, 1882, С. 9, s. 2.



ски се освобождават от самоцелното психологическо портретуване. Пред нас изпъква образът на Раковски преди всичко със своята националноисторическа, идейно-политическа и литературна значимост, отколкото с индивидуално психологическата си характерност. Разкривайки дейността на великия българин, която търси опора в традицията, идваща от Паисий, Неруда надмогва констативността и прави безспорно верни изводи и обобщения за националната ни съдба, за изключително трудните условия, при които протича Българското възраждане, за водещата роля и разностранните функции на литературата ни в този процес. „Българското национално и литературно възраждане — пише Неруда — е била дейност изключително трудна, многократно по-трудна, отколкото днешното възраждане на чешкия народ. До началото на XVIII в. българите нямали ясно народностно съзнание, били по-скоро една тълпа подтиснати, поробени хора, доведени до крайна мизерия... Ако някой е успявал да се домогне до по-човешко гражданско съществуване, то той е преставал да бъде българин, представял се е за грък, защото османските насилия и жестокости не се отнасяли до гърците. От този вековен смъртен сън българският народ бива разбуден от своите писатели (курсивът Я. Н.). Точно както у нас. Това е тяхната велика заслуга.“<sup>46</sup> В разбирането си за ролята на възрожденския писател, за характера и особеностите на българската литература през Възраждането Неруда стига до изводи, които днес можем да окажем като триумф от общоевропейско значение за нашата и за всички славянски литератури. Този триумф се заключава в стремежа всяка прогресивна мисъл да се „оттегли“ в литературата, в осъзнаване необходимостта от съгласуване на художествените и духовни стремежи с националните и социални стремления на народа и епохата, в убеждението, че недиференцираната в много отношения наша литература трябва да поеме функциите и на историята, и на науката, и на политиката. А цялата неуморна жертвена дейност на Раковски потвърждава това. Затова в края на очерка Неруда определя неговото дело, в което „оригинално се отразяват съвременните възгледи, потребностите на народния живот, стремленията към национално въздигане“ като „звезда, с която е осветил политическия хоризонт пред своя народ“,<sup>47</sup> за да извоюва духовната си самостоятелност през 1870 г. и националното си освобождение през 1878 г.

Наистина Неруда създава с умение и разбиране „портрета“ на Раковски, като вижда в делото му многостранните проявления на една необикновена личност, която изгаря в огъня на своята „неистова“ любов към всичко българско. Но с особена любов, с чувство на дълбоко уважение той е изградил „порт-

<sup>46</sup> Spisy Jana Nerudy, Sv. 30, Podobizny II, Praha, 1952, s. 29.

<sup>47</sup> Пак там, с. 31.

рета“ на Петко Рачев Славейков. Може би защото цялата дейност на Славейков отговаря на Нерудовата представа за образец на народен будител. В цялото свое развитие като поет и общественик Славейков се уповава единствено на народа и това е неизменното му верую до края на живота, алфата и омегата на неговия праволинеен, безкомпромисен, бихме го нарекли тотален демократизъм. А едва ли в съзнанието на една личност и творец като Ян Неруда името на друга личност-творец би могло да придобие такъв авторитет, ако дейността ѝ не е подчинена изцяло на народните стремежи и възжелания. Неруда е направил своето дълбоко човешко и писателско прозрение в многостранното дело на дядо Славейков, в основата на което лежи народният възглед за живота като най-радикалната проверка на човешкото поведение. Привлича го реалистично и трезво мислещият човек, страстният публицист, който не познава компромисите с враговете на народа, духовният водач, чието верую е политическо, поетът, който не знае трагичната антиномия: поет или гражданин. (Несъмнено едно по-задълбочено изследване би открило белезите на дълбоко типологическо родство между двамата поети.<sup>48</sup>) В своя очерк, отпечатан на страниците на „Хумористицке листи“ (XXIV, 1884, бр. 7, стр. 2), чешкият поет е направил една от най-непретенциозните, най-лаконични и най-точни характеристики на големия български поет и общественик. След като споменава накратко за трагичната забрава, на която е бил обречен българският народ през дългите векове на робството, за огромния принос, който е направила стара България в духовната култура на славянството, за страшните условия на политическото и духовното робство и националното ни пробуждане, Неруда пише: „Един от най-заслужилите мъже на Българското възраждане е П. Р. Славейков... Винаги и във всичко неговото име е синоним на борец за народност и народни правдини, на будител и учител на българския народ... (курсивът Я. Н.). Славейков е вършил постоянно, непрекъснато всичко, което за българския народ е било най-важно, най-потребно. Оттук и разностранните проявления на неговото дарование, подчинено на една единствена мисъл: да се мобилизират всички сили на народа.“<sup>49</sup> Преценката за дейността на Славейков е така категорична, точна и ясна, поднесена с такава простота и естественост, с каквато самият Славейков е направил може би най-простата, най-искрена и най-възбуждаща изповед в своя живот: „Като самоволен ратник за свободата на Отечеството не съм имал и нямам друг ръководител освен любовта към народа си... Аз едно знам, едно признавам и изповядвам, че всичко, което се прави за народа,

<sup>48</sup> Вж. Е. Георгиев, Литературознание с повече измерения, С., 1974. с. 202.

<sup>49</sup> Spisy Jana Nerudy, Sv. 30, Podobizny II, Praha, 1952, s. 236.



без народа не е праведно, не е законно“. Неруда прекрасно съзнава, че тази фанатична преданост на Славейков към народа, която и до днес е за пример в нашата обществена и литературна история, осмисля цялата негова дейност. Тя ще го подтикне в зората на жизнения му път, преди още да е дал израз на първото сетивно юношеско опиянение от любовта, да дръпне остро социалната струна на българската поезия; ще го поведе от град на град, от село на село, понесъл мъченическият кръст на народния учител — преследван, уволняван, унижаван от османлии, фанариоти, чорбаджии, но непреклонен както в борбата си срещу тях, така и срещу „предразсъдъците на собствения си народ“. Годините ще минават, лирата му ще се радва и скърби с любовните трепети, ще пее скръбни и светли химни на родната природа, ще бунтува и ще вдъхновява, ще бичува остро и безпощадно предателите на народните интереси и в редките мигове на умората и разочарованието, сякаш за да не разбуди вестителите на злото, по потайни пътища тихо и обнадеждаващо ще ни поведе из примамливото народно-баладично царство. От личен опит чешкият поет познава жизнената и духовна биография на творци като Славейков, тяхната висока, мощна, изтънчена привилегия: и в най-тежките мигове, и в най-големите превратности на съдбата да бъдат със своя народ, защото са родени с песните, пословиците и поговорките му, с неговото изумително чувство за ритъм, с просторечния народен хумор. Неруда познава тази съдба и все пак като че ли не може да се освободи от чувството на благородна завист към участта на „българския Одисей“. И не защото, когато родината на Неруда е още национално подтисната, дядо Славейков със сълзи на очи посреща избавителите на своя народ. Не и поради факта, че старият възрожденски деец преживява един от малкото реванши на съдбата — да види триумфалното шествие на българското слово от първата служба на черковнославянски до радостните прокламации на Търновската конституция. Причината е другаде. Наистина народът винаги ще го тачи и ще го обича, ще се вслуша в думите му, ще разнася песните му, Славейков ще стане първият народен поет на България, но дори и тогава не ще се излекува у него чувството, че твърде малко е направил, че твърде малко е дал на своя народ. Той, който никога не е губил вярата в народната маса, в нейните жизнени сили, никога няма да повярва в дълбоката почит на народа към неговия пръв поет. И може би на този таен трагизъм на Славейковата личност завижда такъв демократ и борец за народно добруване като Ян Неруда. Затова, след като в края на очерка подчертава, че „за Славейков принципите са били винаги по-скъпи от министерското кресло“, поради което „оставя княза и София и отива да учителствува в Пловдив“, Неруда спонтанно, вълнуващо, искрено възкликва: „И нека там,

над шумящите води на Марица се носи нашият горещ поздрав от Вълтава: „Бъди жив и здрав, Славейков, будителю и учителю на българския народ!“<sup>50</sup>

Когато Неруда пише своя очерк за Славейков, синът на Рачо Казанджията е напуснал министерския пост в София и след четиридесетгодишна неуморна обществена и литературна дейност се връща отново на онова благородно поприще, откъдето бе започнал. Вероятно тук, в столицата на Източна Румелия, където прекарва като учител няколко по-спокойни години сред цялото си семейство, той се е запознал с първото стихотворение на Неруда от цикъла „Matišce“, за да създаде подобната на него своя творба „Майка“<sup>51</sup>. Този факт още веднъж потвърждава дълбокото духовно родство между двамата големи славянски поети и хвърля косвено светлина върху интереса на чешкия поет към голямото дело на П. Р. Славейков. В крайна сметка този интерес се обуславя от чувствата на дълбока симпатия и любов, с които един от най-големите чешки поети се отнася към живота и борбите, литературата и културата на българския народ. А това е предостатъчно, за да се постави името му наред с имената на неговите сънародници Фрич, Хохолоушек, Халек, Сладек, Чех, Светла, Краснохорска до имената на всички славянски поети и писатели, които се вълнували от съдбата и героичните усилия на нашия народ през епохата на националноосвободителните борби.

Безспорна истина е, че исторически и художествено значимите творци винаги са носили най-съкровеното и най-могъщото от една национална съдба. Значимостта на творческото поколение на Неруда има преди всичко своето националноисторическо художествено измерение. Обаче като литературна генерация, обединена от определена идейно-художествена програма, „маевци“ за първи път в чешката литература свързват концепцията за национална с концепцията за световна литература, в основата на която лежат прогресивни и демократични принципи. Без да се подценяват славянофилските тенденции, идващи от традицията, именно на тази основа трябва да се разглежда и отношението на техния всепризнат водач към борбите и художественото творчество на южните славяни. Защото той схваща тези борби като част от освободителните стремежи на европейските народи, търси техния общ, етичен, цивилизаторски смисъл. Актуализирайки в своето творчество идеята за славянска взаимност, Неруда я осмисля като идея национална, общославянска и общочовешка, а това е едно от главните завоевания на първата новочешка литературна генерация.

<sup>50</sup> Spisy Jana Nerudy, Sv. 30, Podobizny II, 1952, s. 238.

<sup>51</sup> Вж. Е. Георгиев, Литературознание с повече измерения, С., 1974, с. 202—207.



## ЯН НЕРУДА И ЮЖНЫЕ СЛАВЯНИ

*Николай Даскалов*

### Резюме

Тема исследования под этим заглавием не новая, в той или иной степени она освещалась и болгарской, и чешской литературоведческой наукой. Несмотря на то, что в настоящей статье автор предлагает свое решение спорного вопроса авторства некоторых произведений и делает опыт расширить сферу анализа значительнейшего представителя „маевцев“ с точки зрения — его идейно-эстетических позиции, проблема чья значительность определяется фактом, что они в наибольшей степени дают представление о творческих и практико-эстетических взглядах „маевцев“ вообще („как первой генерации в чешской литературе, объединенной определенной идеологическо-эстетической программой“ (Мукаржовский). Именно на этой основе рассматривается отношение одного из крупнейших чешских поэтов и писателей к жизни и борьбе, литературе и культуре южных славян (преимущественно болгар), причем акцент ставится прежде всего на его фельетоны, связанные с Апрельским восстанием и Русско-турецкой войной (1877—1878 гг.) и на его портретные очерки о двух из самых значительных политических и духовных водителей болгарского народа в эпоху Возрождения — Г. С. Раковский и П. Р. Славейков.

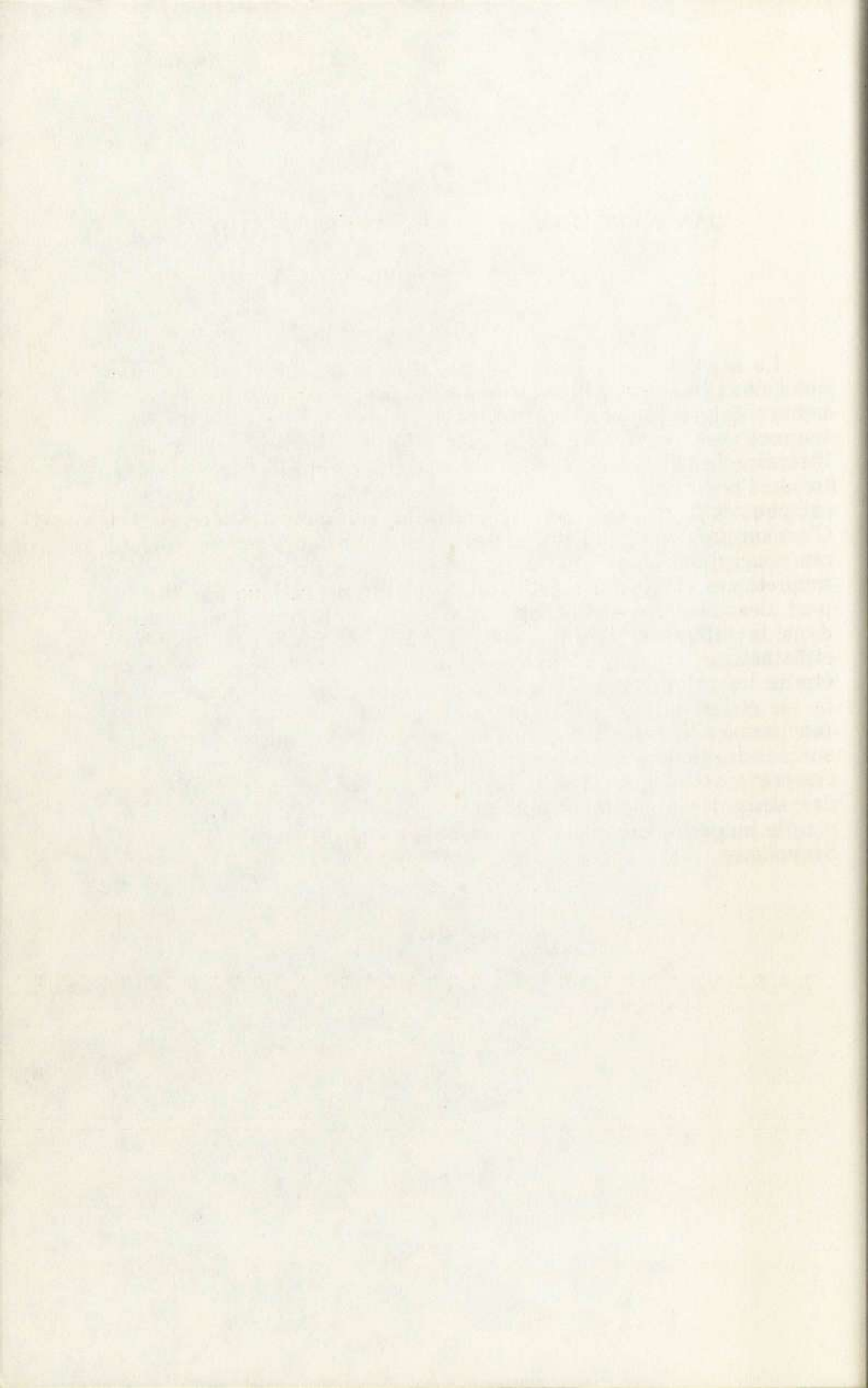
## JAN NEROUDA ET LES SLAVES DE SUD

*Nikolaï Daskalov*

### R é s u m é

Le sujet de cette étude sous le titre ci-dessus n'est pas nouveau dans la science littéraire en Bulgarie, ainsi qu'en Tchécoslovaquie. Malgré l'intérêt porté vers certains problèmes de l'appartenance, des œuvres étudiées qu'élargit les limites de l'analyse littéraire, le but principal consiste en l'interprétation de cette partie de l'oeuvre l'auteur le plus représentatif de l'école „Maï“, qui est construite sur ses conceptions esthétiques particulières à lui. C'est un problème dont l'importance est déterminée par le fait que ces conceptions dans une large mesure rendent l'image des idées théorétiques et des vues esthétiques mises en pratique par la plupart des membres de l'école „Maï“ — „la première génération dans la littérature tchèque, unie par un programme idéologique et esthétique stable“ (Mukarjovski). C'est sur cette base, qu'on étudie les relations de l'un de plus grands poètes tchèques avec la vie et les luttes, la littérature et la culture des slaves du Sud (en premier lieu des Bulgares), en mettant l'accent en particulier sur ses feuilletons quotidiens liés à L'Insurrection d'Avril et à la Guerre russo-turque (1877—1878), sur les „portraits“ littéraires des deux, les plus importants figures dans la vie spirituelle du peuple bulgare pendant la Renaissance — G. S. Rakovski et P. R. Slaveïkov.





ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

Том XVII, кн. 1

Филологически факултет

1979/1980

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

Tome XVII, livre 1

Faculté philologique

1979/1980

---

ГЕОРГИ ГЪРДЕВ

КЪМ РОМАННО-ЕПИЧНО ПОВЕСТВОВАНИЕ  
В ТВОРЧЕСТВОТО НА МИХАИЛ АЛЕКСЕЕВ

GUEORGUI GARDEV

VERS UNE NARRATION EPIQUO-ROMANESQUE  
DANS L'OEUVRE DE M. ALEXEEV

С о ф и я, 1982



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE EAST ASIAN LIBRARY

550 EAST 57TH STREET

CHICAGO, ILL. 60637

---

NEW YORK UNIVERSITY LIBRARY  
5 UNIVERSITY PLACE  
NEW YORK, N.Y. 10003

NEW YORK UNIVERSITY LIBRARY  
5 UNIVERSITY PLACE  
NEW YORK, N.Y. 10003

## КЪМ РОМАННО-ЕПИЧНО ПОВЕСТВОВАНИЕ В ТВОРЧЕСТВОТО НА М. АЛЕКСЕЕВ

(Повестта „Хляб — съществително име“  
и романа „Върбица неплачуца“)

В творческия път на М. Алексеев е трудно да се открие онзи начален момент, който има значение на първа стъпка или подтик към голямото изкуство, но критиката посочва точно времето на неговото влизане в литературата — „с втората следвоенна вълна“<sup>1</sup>. Има се пред вид появата на първото му значително произведение — романа „Войници“ (1951—1953). След него се зареждат повестите „Наследници“ (1958), „Дивизионка“ (1959), „Биография на моя бележник“ (1960) и няколко сборника разкази със сюжети от войната, тези творби го утвърждават в съзнанието на читателите и критиката като военен писател. Тяхна основа е лично преживяното. Оттук води началото си и една от най-характерните черти на художествения метод на М. Алексеев — пределната близост до факта. И винаги е трудно да се различи кога този факт присъствува с документална точност и неподправеност и кога е филтриран през естетическите принципи на писателя. Автобиографичното се извисява до степен на художествено обобщение, за да се преплете с картини от творческото въображение и да изгради представата за всенародния подвиг и богатата душевност на руския човек. Показателно е мнението на известния съветски писател Г. Коновалов: „М. Алексеев принадлежи към тези художници на руското слово, творчеството на които органически и надеждно е свързано с живота на народа.“<sup>2</sup>

Появата на романа „Вишневият вир“ (1961) изненадва критиката с интереса на автора към онези пластове в душата на руския селянин, които пазят любовта му към земята и труда, към правдата и свободата, които изграждат представата му за родина. Изоставил ли е Алексеев военната тема? Нали Шолохов беше казал, че „писателите, родени от войната, са обречени да пишат само за войната и за нищо друго“<sup>3</sup>. А след този роман „селската тема“ става втората основна линия в творчеството на писателя и някак естествено идват повестите „Хляб —

<sup>1</sup> Ал. Овчаренко, „Новые герои — новые пути“, М., 1977, с. 24?

<sup>2</sup> Цит. по А. Елкин, „Земля и грозы“, М., 1976, с. 271.

<sup>3</sup> Вж. М. Алексеев, „Слово в строю“, М., 1975, с. 53.



съществително име“ (1954), „Карюха“ (1967) и романът „Върбица неплачуца“ (1976). В същност измества ли „селската тема“ „военната“ и каква е основната творческа задача на М. Алексеев в произведенията, написани след „Вишневият вир“?

Тези произведения подчертават усилията на писателя да постигне художествен синтез на човека, действителността и времето. Все по-ясно се откроява непрекъснатото увеличаване на „вътрешния обем“ на образа, неговата психологическа уплътненост и идейно-философска натовареност. Това вече подсказва *епичните центростремителни тенденции* в творческото развитие на писателя.

Художественото време в романа „Вишневият вир“ обхваща дълъг период от втората половина на миналия век до Великата отечествена война. Овчаренко пише: „В критическата литература вече е възникнал контрастният паралел: „Вишневият вир“ — „Делото Артамонови“, доколкото, така както в произведението на Горки, в основата на „Вишневият вир“ лежи делото (разр. на А. О.) — делото на рода Харламови. Но за разлика от делото на Артамонови, неудържимо превръщащо своите създатели в роби, опустошавашо душите и сърцата им, делото на Харламови донася и на основателите, и на повечето от околните радост, облагородява ги, изпълва живота им с огромен смисъл.“<sup>4</sup> Всичко това е вярно. Но мисълта на известния съветски литературовед може да се разшири, да се обогати, като се отбележи *стремежът на писателя да синтезира* по горкиевски в рамките на неголямо по обем произведение една сложна и противоречива епоха, значителните исторически събития на която по своеобразен начин се преплитат в съдбата на централния образ. Сякаш М. Алексеев си е поставил задача да проследи от далечните исторически пластове онези изконни нравствени начала в социалнопсихологическата характеристика на русина, които обусловиха неговата историческа значимост.

Може би няма да е правилно, ако потърсим връзката между военните произведения на писателя и „Вишневият вир“ в смисъл на *съзнателно* поставена творческа задача: да се открият в дълбочина процесите и явленията, формирали през годините руския национален характер в този вид, в който той се проявява през войната. Същото се отнася и за връзката между романа и следващите го произведения на „селска тема“. *Съзнателно* поставена задача може би не, но защо не — *вътрешно почувствувана необходимост*? Още повече, че творбите след „Вишневият вир“ доказват *стремежа на писателя да постигне по-цялостен, по-плътен духовен облик на своя съвременник*, а това е трудно изпълнима задача, ако не се познават точно тези изконни нравствени начала и историческите процеси, които ги

<sup>4</sup> А. Овчаренко, цит. съч., с. 254.

обогатяват и дооформят в техния сегашен вид, като социално-психологическа характеристика.

В повестта „Хляб — съществително име“, написана непосредствено след „Вишневият вир“, М. Алексеев прави опит да изобрази богатата и противоречива същност на съвременника си. След това с повестта „Карюха“ той се връща назад в годините на колективизацията, за да защити в художествена форма социалната ѝ необходимост и неизбежност. „Аз реших да се застъпя за самата идея за колективизацията, да защита колхозите... Въпреки че думата „колхоз“ фактически не се споменава“ — казва писателят.<sup>5</sup> Веднага след това той ще започне да пише отново за съвременника, но вече художествената цел ще бъде изграждането на един епичен характер, разкриването на разгърната, панорамна картина от живота на руското село малко преди Втората световна война, почти до наши дни.

Историческото време, легнало в основата на романа „Върбица неплачуща“, напълно съвпада с това от повестта „Хляб — съществително име“ и ако се има пред вид първата част на романа, тогава подреждането в последователност „Карюха“, „Върбица неплачуща“ — първа част, „Хляб — съществително име“ с оглед на времето, което отразяват, действително „се възприемат като своеобразен художествен летопис на съвременното съветско село, изобразено във възловите му моменти“<sup>6</sup>. Този обективен художествен резултат М. Алексеев подчертава и сам като подрежда в едно издание творбите именно по този начин.<sup>7</sup> Нас обаче ни интересува посоката на вътрешната еволюция на писателя, обогатяването на поетиката на романно-епичното повествование в творческия му метод с оглед на едно по-обхватно изображение на действителността.

Трябва да подчертаем, че „Вишневият вир“ и всички творби, написани след него, са пряко или косвено свързани със стремежа на писателя да отрази богатия духовен мир на съветския човек, неговата социалнопсихологическа и нравствена характеристика, корените на житейскофилософската му позиция. И друго — всички произведения на М. Алексеев на „селска“ тема включват в себе си в една или друга степен и темата за войната. Изключение прави само повестта „Карюха, но вече стана дума за нейното значение за писателя и за търсения от него художествен синтез на руския национален характер и епически събития. Това в същност е и отговор на въпроса за присъствието на двете теми в творчеството на Алексеев. В едно свое изказване той подчертава: „Сеячът и пазачът, орачът и войникът очевидно ще останат главни мои герои до края на дните ми.“<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Цит. по А. Елкин, „Земля и грозды“, М., 1976, с. 246.

<sup>6</sup> А. Овчаренко, цит. съч., с. 258.

<sup>7</sup> М. Алексеев, „Хляб — съществително име“, М., 1973.

<sup>8</sup> М. Алексеев, „Слово в строю“, М., 1975, с. 38.



И авторът добре познава тези свои герои. Но пътят, който изминава за претворяване на жизнената правда в художествена, е тази особеност на неговото развитие, за която стана дума по-горе.

В помощ на изказаната теза за вътрешно почувствуваната необходимост на писателя да пресъздаде по-цялостен духовен облик на съвременника му в епичнообхватен план е любопитно да се приведе едно интересно наблюдение на известния наш литературовед Б. Ничев за значението на циклизираната проза в процеса на усвояването на епичнообобщителните тенденции в българската литература.<sup>9</sup> Вниманието ни по-нататък ще се насочи към сравнителноспоставителен анализ на повестта „Хляб — съществително име“ и романа „Върбица неплачуша“, където в най-ярки форми е изразен *стремежът* на писателя към епично обобщение на действителността и към постигане на съизмеримост на художествените характери в романа с руския национален характер. По време на написването повестта предхожда романа и нейното композиционно решение е именно *циклично* — повест в новели.

В своето изследване „Съвременният български роман“ Ничев разглежда циклизираната проза като своеобразна форма на „ранно романно строителство“, една „скрита“ романна форма, чрез която се възмездява „липсата на зрели романни сцепления в самия живот“ и се компенсира „неговата епична недостатъчност“. Става дума за творби, които „спонтанно търсят и се доближават до едно жанрово окупняване чрез циклизиране на по-малки белетристични форми — разкази, новели, фейлетони, репортажи“<sup>10</sup>. Мотивировката на това свое твърдение Ничев прави умело и убедително, боравейки с материал от историята на българската белетристика. Нещо повече — той открива особеностите на явлението и в творческото развитие на един отделен автор. „Движението на Г. Караславов от „Селкор“, „Снаха“ и „Татул“ през „Танго“ към крупното епично платно „Обикновени хора“ повтаря един показателен процес, характерен за цялата ни литература“<sup>11</sup> — пише Ничев и анализира „Танго“ като своеобразен триптих, изграден от три новели, споени като отделни глави на повест.

В този ред от мисли е интересно да се приведе мнението на А. Макаров, че по жанровата си природа новелите в повестта „по-скоро са това, което преди повече от сто години наричаха може би не съвсем удачно, но все пак основателно „физиоло-

<sup>9</sup> Тезата не е откритие на Ничев (вж. Св. Игов, „Високо при извора“, С., 1974), но в своето изследване той доказва значението на циклизираната проза както за историко-литературния процес, така и за индивидуалното развитие на отделен автор по посока на романно-епичното повествование.

<sup>10</sup> Б. Ничев, „Съвременният български роман“, С., 1978, с. 56.

<sup>11</sup> Пак там, с. 62.

гически очерци“, тези очерци, които възвестиха раждането на „натуралната школа“ — школата на руския реализъм. Очевидно ето такива зарисовки на типове и в наше време са *необходим подстъп* (подчертаното мое — Г. Г.) към правдиво изображение на действителността в бъдещите романи.<sup>12</sup> Заслужава да се отбележи прозорливостта на критика — той пише тези редове във вътрешноиздателска рецензия преди публикуването на повестта, а в нея са уловени не само основните особености в подхода на М. Алексеев към отразяване на действителността, но и тенденциите в неговото творческо развитие.

Освен това Ничев привежда примери, когато такива произведения на циклизираната проза са били жанрово определяни от литературната критика като своеобразни романи. Интересно е, че в цитирания вече от нас очерк на А. Елкин за творчеството на М. Алексеев критикът отделя специално внимание на жанровата природа на повестта „Хляб — съществително име“ и след обстоен анализ стига до извода, че „на повестта „Хляб — съществително име“, макар тя да е и „повест в новели“, е свойствено именно „полифоническото“, „романното“ мислене на автора ѝ.<sup>13</sup> Този извод звучи убедително като логично следствие от доказателствения материал на компетентния анализ. От друга страна обаче, Елкин е спрял дотук, задоволил се е с научно-мотивираната констатация на факта, не е потърсил неговата връзка с другите произведения на писателя в контекста на цялостното му художествено-творческо развитие и по този начин е прекъснал естествената взаимообусловеност на художествените явления в творческия процес.

Очевидно налице е обективен художествен факт — литературата усвоява най-близките и значителни исторически събития най-напред чрез по-оперативните си жанрове (стихове, разкази, новели, очерци) и след това през циклизираната проза преминава към по-крупните жанрови форми и всичко това е подчинено на *вътрешния стремеж* на писателите да дадат по-вярно и обективно по-точно изображение на *времето и хората*, живеещи в него, в тяхната диалектическа взаимообусловеност.

Друг изследвач на съвременната съветска проза — В. Сурганов, отбелязва интересна тенденция в романа „Върбица неплачуша“ — отделните епизоди да се четат като своето рода „новели“. От този стремеж на епизода към „сюжетна автономия“ той прави извода, че „М. Алексеев се чувства далече по-уверен в себе си, работейки над разказа или повестта“, за да признае веднага след това, че „центростремителните сили (...) неизменно се неутрализират от темата и главната идея, обхванали писателя и неговите герои. Техните съдби са спле-

<sup>12</sup> А. Макаров, „Критик и писател“, М., 1974, с. 141.

<sup>13</sup> А. Елкин, цит. съч., с. 224.



тени от времето в многоликния образ на народната съдба.<sup>14</sup> Но Сурганов не познава втората част на романа и въпреки че приема априорно схващането на М. Алексеев за първата книга като своеобразна разгърната експозиция, не успява да оцени точно успеха на писателя в художествения синтез на епохата и нейните движещи сили. Затова епичното в природата на романа е останало извън кръга на неговите наблюдения и оценки. От казаното дотук ясно се вижда, че творческото развитие на М. Алексеев може само да подкрепи тезата на нашия литературовед, още повече, че тя се нуждае от допълнителен доказателствен материал именно по отношение на вътрешните връзки между тази „скрита романна форма“ — циклизираната проза и широкото епично платно.

В настоящото изследване с оглед на спецификата на двете произведения ще спрем вниманието си на *прехода* към епичен синтез на триединството личност — народ — епоха, като в съпоставителен план ще бъдат разгледани близостта и различията между някои образи от повестта и романа. По този начин ще се открие мястото на повестта в творческото развитие на писателя, от една страна, и, от друга — непрекъснатото обогатяване на арсенала от художественоизобразителни средства, за да се постигне по-цялостна представа за овладяването на *романно-епичното* начало от М. Алексеев.

...

Както вече стана ясно, в основата на повествованието в „Хляб — съществително име“ и романа „Върбица неплачуша“ лежи един и същ жизнен материал, но композиционната му организация в двете произведения е различна и причините са в „скритата романна форма“ на циклизираната проза, от една страна, и, от друга — успешното овладяване на епичнообобщителните принципи.

*Композиционната структура* на повестта — цикъл новели — има съществено значение за организирането на вътрешния свят на произведението. Но освен това в нея са заложени и основните особености на образната система, и художествените решения на проблемите и конфликтите от действителността, които намират реализация в галерията от човешки характери с ясна социална позиция, строго индивидуализирани, неповторими и заедно с това — носещи типичните черти от народопсихологията на русина. Цикличната композиция отговаря най-точно на замисъла на писателя — „всички герои да заемат главни и второстепенни роли“<sup>15</sup>, при което характерът постепенно се допълва. Но по-важно за нас е, че чрез образната система писателят постига внушението за народопсихологически

<sup>14</sup> В. Сурганов, „Человек на земле“, М., 1975, с. 528.

<sup>15</sup> М. Алексеев, „Хляб — съществително име“, С., 1966, с. 5. Понататък ще бъдат посочвани в скоби само страниците след цитата.

синтез. Новелите за Капката (в началото) и за Жеравчето (в края) сякаш рамкират повестта и това позволява на автора да изведе двата централни образа на преден план по различен начин с оглед на идейно-художествената им функция — да открият полутоновете на доброто и злото в техните чисто житейски проявления.

Проследяването на някои принципи, използвани от писателя за изграждане на образите в повестта и романа, ще ни даде възможност не само да се доберем до представите му за нравствено-психологическата същност на съветския човек днес, а и да проследим постепенното обогатяване на художествените реализации на тези представи.

Запознаването на читателя с Капката още в първите страници на повестта няма за цел само да подсказже комичното в природата на героя, а по-скоро определя основната тематика на произведението — труда и отношението към земята. При това появата му в следващите новели не прибавя нови черти към вече описания характер, а има значение на критерий за поведението на останалите, докато появите на Жеравчето във всяка от новелите обогатяват образа, за да се доизясни драматизмът на съдбата ѝ едва в последната новела. И още една особеност — присъствието на Марфа в повестта е свързано с нежния лиризм, пропил художествената тъкан на творбата до самата ѝ същност, и това лирично начало е в неповторимо съчетание с устойчивостта на руския народен характер пред страданието. Още тук — в повестта — е набелязана онази двойствена същност на конфликта, характерна за двете произведения. От една страна, се противопоставят народът и войната и, от друга, по горкиевски гордите и красиви личности се изправят срещу еснафски себичното съзнание и приемат активния протест срещу неговото зло като вътрешнонравствена позиция. Става ясно, че композиционното решение на повестта има *принципно* значение за постигането на своеобразие в художествените характери, но тя се е оказала тясна жанрова форма за детайлното изграждане на образите и много от тях са бегло скицирани портрети, докато епичната форма на романа е позволила на писателя да извае по-убедителни и уплътнени характери, да се обогати неговата авторска концепция за света, да се създаде по-силно усещане за атмосферата на описваното време и едновременно с това да се нюансира по-прецизно истината за онзи двойствен конфликт, за който стана дума по-горе.

Критиката почти единодушно приема мнението, че образът на Феня Угрюмова от „Върбица неплачуца“ е творческо продължение на Жеравчето от „Хляб — съществително име“. Нещо повече: „Именно в образа на Феня Угрюмова — пише П. Проскурин — е оживял и се е сключил кръгът, висшата точка на жизнените и философски наблюдения на писателя за народ-



ния подвиг и в тежките дни на войната, и в дните на мира.<sup>16</sup> За това, разбира се, спомага и епично спокойният тон на повествованието в романа. Намерена е и най-удачната форма за първата поява на героинята — не чрез прякото авторово описание или чрез действената самоизява, а през огорчения от обидата поглед на брат ѝ Гриша. „Феня, която беше за Гриша не само по-голяма сестра, но и близка приятелка, се омъжва без братовия си съвет“ и малко по-надолу — „всичко това в миг изпълни сърцето на Гриша с остра враждебност към разиграващите се тук събития“.<sup>17</sup> По този начин Алексеев успява да изгради най-напред представата за това, какво място заема Феня в съзнанието и съдбите на близките ѝ хора, и по-нататък този кръг ще се разширява, доколкото тя ще влиза във взаимоотношения с останалите герои. В същност върху тази активно действена нравствена позиция на героинята и връзката ѝ с останалия персонаж са разположени основите на един от най-значителните проблеми в романа — „човек — общество“.

Авторът е могъл да използва сватбеното тържество, за да ни запознае със смайващата красота на Феня. Но вместо това предпочита да ни представи онези герои, които после ще играят определена роля във вътрешния свят на произведението. По този начин М. Алексеев извежда на преден план духовното начало и то ще бъде в центъра на неговия интерес като художник до края на романа, а външността на героинята ще бъде само елемент, детайл в мотивировката на драматизма.

Нанесени са първите шрихи от характерите на Тишка, Фишка, Архип Колимага, Артъом Григориев, Максим Пакльонников, чичо Коля и т. н. Особеното в тези описания е това, че авторът подбира черти от характера, различни по своето значение за по-нататъшното му развитие — в едни случаи това са онези черти, които в основни линии ще движат съдбата на героя (Фишка, Артъом, Колимага), а в други се фиксират чисто външни страни от поведението и нравствено-психологическата му характеристика (Тишка, чичо Коля, Максим) и се оставя възможността за постепенното им обогатяване и разкриване на неочаквани пластове в техния духовен мир. Но това ще стане вече чрез *действената самоизява* на героите в тяхното непосредствено общуване помежду си и в зависимост от степента им на обвързаност и участие в решаването на основните конфликти в романа.

Като се изключи този встъпителен момент на запознаване

<sup>16</sup> Вж. статията „За земята и хората“ в кн. на М. Алексеев „Върбица неплачуца“, част II, С., 1979, с. 373.

<sup>17</sup> М. Алексеев, „Върбица неплачуца“, част I, С., 1976, с. 17. По-нататък всички цитати ще са от това издание, като в скоби ще се посочва том и страница.

с героите, Алексеев избягва прякото авторово оценяване и дава простор на косвената оценка чрез резултатите от постъпките или поведението и по този начин обективира характерите като обусловени от условията на живот, пресъздавайки жизнено правдиви ситуации, в които действуват психологически уплътнени образи.

Някои от героите в повестта и романа (Капката, отец Леонид, Маркелов и др. от „Хляб — съществително име“ и Максим, Степанида, чичо Коля от „Върбица неплачуща“) освен в отношенията с останалия персонаж се разкриват и чрез *самоанализ*. По този начин действената самоизява в нейните различни варианти се оказва един от основните принципи за изграждане на образите в двете произведения. Този принцип не противоречи на принципа на авторовата дистанцираност или ненамеса. Авторските коментари и портретни характеристики (срещат се по-често в повестта, отколкото в романа) не скъсяват дистанцията „герой — писател“, а само спомагат за доизясняване психологическата дълбочина на характера. Дори автобиографичните моменти в образа на Сергей Велугин по-скоро увеличават възможностите на писателя да „наблюдава“ героите и техните прояви, да бъде „непосредствен участник“ в събитията. Така позицията „герой — писател“ в художествения свят на произведението определя като основен момент в изграждането на образа проследяването на героя и поведението му в различни ситуации.

Причините и подбудите за една или друга постъпка или изказване, които определят социално-нравствената позиция на героя, авторът открива в спецификата на характера и успява да улови и предаде най-сложните движения в неговата душевност. Впрочем съветската литературна критика отбелязва тази особеност в подхода на Алексеев към изграждането на образната система.<sup>18</sup>

Нека проследим използването на принципа за действената самоизява на героите в повестта и романа, за да почувствуваме онази трудноуловима разлика, породена както от усъвършенствуването на метода на писателя за реалистично пресъздаване на обективната действителност, така и от неговия възглед, че „художественото майсторство за читателя е материя невидима“<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Вж. В. Архипов, „Герой и его время“ в кн. М. Алексеев, „Хляб — имя существительное“, М., 1973, с. 11: „Героите на Алексеев са *действащи* (курсивът на В. А. — Г. Г.) лица. Извън действията тях просто ги няма.“; А. Овчаренко, цит. съч., с. 278: „Характерите на героите на М. Алексеев, както видяхме, се разкриват предимно в *постъпките* (курсивът мой — Г. Г.)“; А. Елкин, цит. съч., с. 284. „При Алексеев едно от принципиалните условия за писание е характеристиката чрез *действието* (курсивът мой — Г. Г.) при минимум авторски коментар.“

<sup>19</sup> А. Елкин, цит. съч., с. 275.



Старецът Кузма Удалцов (Капката) от „Хляб — съществително име“ е не само шегобиец, а и личност с ясно изразени социално-нравствени норми на поведение. Той напуска фронта през империалистическата Първа световна война, но активно участва в гражданската. Би могъл да стане генерал, но предпочита да се върне на село и по-късно един от първите да влезе в колхоза, за да работи там без отпуски и без пенсия дълги години. Дори комичните ситуации, в които попада, по своему разкриват и житейската му мъдрост, и социалнокласовата му определеност. Голямата му любов към земята се обуславя от любовта му към човека, труда и родния край. Тази любов диктува поведението на Капката в много случаи, защото тя е в основата на неговата гражданска позиция и оттам — в основата на неговите оценки.

Трябва да подчертаем, че критикооценъчната роля на този образ в повестта обуславя използването на самоанализа при изграждането му. Оттук като че ли води началото си друга една композиционна особеност на произведението — използването на „разказ в разказа“, като средство за изясняване отношението на героите към една или друга конфликтна ситуация или при оценка на характерологичната същност на някои от героите.

Чрез действията и самоанализа се очертава както основната линия в поведението на един от председателите на колхоза — Маркелов, така и вътрешнопсихологическите подбуди за неговата себичност и алчност. Дълго време активността му в обществените дела съзнателно е създавала илюзията за честност, за да се разголи демагогският ѝ характер след постигането на користната цел — личното облагодетелстване. Ретроспективното връщане към годините на войната оголва страха и егоизма му като основни двигатели на неговото поведение на фронта, където за кратко време успява да се отдалечи от огневата линия. По-късно снемането му от поста председател на колхоза е логична последица от създадената атмосфера на непримиримост към частнособственическите му стремежи. Образът е доизграден в новелата „Единство и борба на противоположностите“, където не обстоятелствата и постъпките, а самоанализът доразкрива нравствено-философската му същност.

В много от новелите беззаветната преданост на русина към труда и земята е идейно-художествена доминанта, но в „Началникът на пощата“ акцентирването на любовта към труда има смисъл на нравствено-ценностен критерий от по-висока степен. Влюбеният в дърводелската си професия Зуля се връща от войната еднорък и страниците, в които се разказва за упоритите му опити да възвърне майсторството си отново, са между най-хубавото в творчеството на М. Алексеев.

И леля Глафира като Маркелов е завладяна от страстта да трупа, но при нея тя е доведена до крайност и образът ѝ се

родее с Гоголевия Плюшкин. Тя не умее да намира демагогски обяснения за постъпките си и ако купчината „праисторически вехтории“, събрани от нея, предизвикват ироничните усмивки на съселяните ѝ, то когато дългите ѝ пръсти посягат към общото, колхозниците гневно реагират и устройват съд, който има значението на нравствен сблъсък между позицията „човек за хората“ и хипертрофираня Жеравчето — само тя може да намери сили и да разкрие вредната същност на старицата. Не е случайно и това, че леля Глафира е скъсала всички връзки с хората от селото, за да създаде други — със съмнителните герои от тъмния свят на спекулантите.

Става ясно, че писателят е търсил и другата страна на проблемата „личност — общество“ — негативната. При това се чувствува стремежът му да открие онези нравствено-психологически подбуди, които определят постъпките, а социалният резултат от това поведение е точно зафиксиран в художествените детайли — в частност и в сцената на съда — като окончателно възмездие.

В цитираната от А. Елкин беседа с режисьора Москаленко четем: „... този образ носи в себе си главния нравствен заряд на повестта. Ярка, самобитна, многоцветна в своите проявления. Разкриваща се в обстоятелствата — и щастливи, и драматични.“<sup>20</sup> Става дума за Жеравчето. Вече подчертахме, че в началото тя се появява епизодично във всяка от новелите, за да се доизясни постепенно нравствено-психологическата ѝ същност. Едва в последната новела характерът се разкрива цялостно в различните временни пластове. По своему се проявява пристрастието на Алексеев към образи като Феня и Жеравчето. Не бърза да запознае читателя с тях. И в това като че ли има нещо естествено: те са неговото голямо откритие. И в повестта, както и в романа, героинята е представена най-напред чрез отношението на другите към нея. Само че тук ситуацията има комичен оттенък — за да спаси пчелите, останали без мед от честите посещения на различни „началства“, Капката е откраднал захарните запаси на жена си. „Същия ден в дома на Капката избухна рядко по своята ярост и разгорещеност сражение. „На Жеравчето си отнесъл май захарта, дърт пергишино!“ — крещеше Настася, загубила постоянната си покорност, като го налагаше с рубелника, с който допреди малко старателно му гладеше гащите.“<sup>21</sup> По-късно ще стане ясно, че Настася — жената на Капката — стои най-близо в нравствено отношение до Жеравчето, но нейната реакция в момента е своеобразно ехо на мълвата за красивата вдовица. Изходната позиция на писателя в повестта е съвременieto, а другите временни

<sup>20</sup> А. Елкин, цит. съч., с. 225.

<sup>21</sup> М. Алексеев, „Хляб — съществително име“, С., 1966, с. 14.



пластове присъствуват в ретроспекциите или в онези новели, в които спецификата на образа налага *изведено от дълбочина действие*. Авторът съзнателно изнася напред онази страна от основния конфликт, която се проявява в съвременността. Умело е изградена представата за духовното обкръжение, в което ще се изяснява характерът на героинята. В постепенното изграждане на централния образ е спазена художествената логика на *последователността*. По този начин най-добре се очертават и двете страни на конфликта между новото и старото, образите се групират съобразно с житейскофилософската им позиция и отношението им към проблемите на съвременето.

Заключителната новела „Жеравчето“ е изградена изцяло като разказ за съдбата на героинята, а това дава възможност на писателя да подбере моментите, в които образът ще се самоизяви. Тази новела е показателна и с усилията на Алексеев да пресъздаде постъпателния ход на събитията от годините, предшествувачи войната, през нейните непосилни дни, почти до нашето съвремие, което придава на новелата обединяващ характер по отношение на временните пластове в повестта. Това е позволило на писателя да разкрие двойствената същност на конфликта: „Ако я попитат кога ѝ е било по-тежко — по време на войната или след това, тя би отговорила, че след това.“<sup>22</sup> В тази обстановка се извяват благородството и чистотата на Жеравчето, нейното умение да сплотява хората, нейната всеотдайност. За това спомага вековната мъдрост на народа и способността му да се обединява срещу най-злия враг на съзидателните сили у него — войната. Прав е В. Сурганов, когато пише: „И ето какво е много важно — никъде Жеравчето не е разкрита от М. Алексеев като жертва, сломена от бедата.“<sup>23</sup> Чувството за всеобща съпричастност на съдбите облекчава донякъде трудностите на военното битие. Но след войната ще останат ония сложно заплетени възли, които ще определят характера на страданието преди всичко в нравствено психологически план, защото ще се случи най-страшното: ще се разпадне оня сплотен от войната колектив. Но и в единия, и в другия случай в основата на конфликта стои войната и затова ние го разглеждаме като единен конфликт, но с двойствена същност. Покъсно писателят сам ще го формулира по този начин и двете негови страни ще легнат в основата съответно на първата и втората част на романа „Върбица неплачуща“.

В най-голяма степен действената самоизява при изграждането на образа на Жеравчето е застъпена в новелата „Съдът иде“ не само защото тя предхожда новелата „Жеравчето“ и трябва да подготви читателя за окончателното доразкриване на характера, но и защото в тази новела най-ярко е изявена остро-

<sup>22</sup> М. Алексеев, „Хляб — съществително име“, С., 1966, с. 239.

<sup>23</sup> В. Сурганов, „Человек за земле“, М., 1975, с. 523.

тата на конфликта между „човека за хората“ и духовния егоизъм на еснафа.

...

Жанровата специфика на двете произведения е обусловила различни художествени резултати по отношение на многостранния анализ на социално-нравствените обстоятелства и тяхната вътрешна връзка с *формирането* на героя. Вероятно това е последица и от различните художествени задачи, които творецът си е поставил с повестта и романа. Определено може да се счита, че в „Хляб — съществително име“ писателят се е стремил да улови най-значителните тенденции в една сложна действителност, предимно в социално-психологически план, а що се отнася до романа, то неговата цел е била да създаде разгърната картина на процесите и тяхната динамика и максимално да приближи смисъла на художествените съдби до представата за живота на народа. Това се е отразило и на диалектичката връзка между герой и среда по следния начин: в повестта по-голямата част от образите са завършени в смисъл на нравствено-психологическа характеристика и идейно-философска позиция и картините от действителността имат значение на *среда* за проява на вече оформения статичен характер (изключение в известен смисъл са само отделни образи), докато в романа повечето образи са разкрити в развитие и ситуацията имат определено формираща функция по отношение на нравствено-психологическата характеристика и идейно-философската им позиция. В първия случай характерът на героя се обогатява чрез разкриване на неговите основни черти, а във втория тези основни черти се видоизменят и прерастват в качествено нови характеристики под влияние на *активното взаимодействие* с явленията от действителността. В художествения план на произведението връзката „герой — среда“ неусетно преминава в следващата степен — „народ — история“, защото образната система е придобила *мобилна структура*, долавя се вътрешното движение в характерологичната същност на *човешкия колектив*, резултат на промените в действителността. Разбира се, има значение и обратната страна на диалектичката връзка, т. е. не само средата влияе върху хората, а и хората са тези, които формират средата. Това позволява на писателя да внуши представата за всенародния характер на проблематиката, още повече, че в романа той е успял да постигне народопсихологически синтез и в съзнанието на читателя връзката „герой—среда“ се трансформира в своята следваща степен — „народ—история“.

Всичко казано дотук не омаловажава художествените достижения на писателя в повестта. Напротив, направихме опит да докажем значението на циклизираната проза като етап в творческото развитие на Алексеев по посока на романно-епичното мислене.



В образа на Феня писателят е успял в най-голяма степен да въплъти своята концепция за единството на историческите тенденции и общонародните усилия, като се е стремил да открие в нея онези черти, които я правят личност мислеща и чувстваваща своята *отговорност*. Ето как обобщава тази страна от поетиката на съвременния съветски роман-епопея В. Пискунов: „Героите на романа-епопея винаги са участници в остри конфликти, но истинността на техните решения се проверява [...] с верността към историята, със способността да се общават към нейните движещи творчески сили. Патосът на жанра в това се и състои — да намери и утвърди хармоничния синтез на човека и хората, личността и народа, които споделят отговорността един за друг.“<sup>24</sup> Ако приемем, че в живота на героинята могат да се отделят условно две линии на развитие и проява на характера — интимна и гражданска, не е трудно да се убедим, че и в двете направления духовният портрет на Феня търпи изменения. Но интимни или социални, постъпките ѝ имат своята мотивировка в богатата душевност, в *активността* на честния ѝ характер, в органическото несъответствие на същността на този характер с духовното убожество и безчувствеността към болката на човека. За разкриването на връзката „човек—общество“ писателят подбира онези детайли в поведението на Феня, които най-точно отразяват *хармонията* между личното и общественото, и по този начин успява да изгради хомогенен характер, проявяващ се във всички страни на многообразния живот. Така думите на автора, че „Неплачуша е образ не само на реално съществуваща жена, а на цялата страна, на народа“<sup>25</sup>, се възприемат като съзнание за изпълнена творческа задача.

Внимателният анализ показва, че писателят успява да внесе обобщения образ на действителността в съгласие с изискванията за вярност към историческата истина. По този начин *всестранното поетическо осветляване* на факта увеличава вътрешния обем на детайла и той побира в себе си повече информация за ситуацията, образа, конфликта и те с по-голяма сила обобщават характера на епохата. Тогава „правдата на факта“ прераства в „правда на историята“ — животът в с. Завидово се асоциира с цялостната картина на живота и борбите на руския народ. Това усилва усещането за епична широта на изображението, особено като се има пред вид, че Алексеев, както правилно отбелязва Овчаренко, „успешно намира своите герои сред незабележимите хора. Подхожда към тях с най-високи критерии и те в своето болшинство издържат тези критерии“<sup>26</sup>. Наблюдението на Овчаренко за тази особеност в творческия под-

<sup>24</sup> В. Пискунов, „Советский роман-эпопея“, М., 1976, с. 173.

<sup>25</sup> М. Алексеев, „Слово в строю“, М., 1975, с. 487.

<sup>26</sup> А. Овчаренко, цит. съч., с. 279.

ход на Алексеев към човека има концептуално значение за цялата съвременна съветска литература. В. Новиков пише: „Писателите по-дълбоко проникват в народната психология и народния начин на мислене. Галерията от художествени типове се разширява. Особено внимание се обръща на стремителното развитие на личността, на духовния полет на масите, на порасналата активност на народа.“<sup>27</sup> Получава се особена форма на повествование — „емоционално-епическа“ (терминът е на Новиков), в която истината за съдбата на народа е зафиксирана в съдбите на малък кръг от хора, без които не можем да си представим именно такава развитие на историческите събития.

Войната се възприема като своеобразен водораздел в живота на Феня, но сюжетната структура на романа е позволила на писателя да обедини временните пластове и да изведе от дълбочина веригата от събития, формирали характера ѝ. В началото на повествованието нищо не подсказва, че тази Феня, която омъжват пряко волята ѝ, по време на войната ще стане опора на всички, ще намери в себе си жизнени сили, за да устои на толкова удари на съдбата. Но постепенното разкриване на образа убедително мотивира логиката на неговото поведение. Писателят обаче е почувствувал необходимостта от кратък ретроспективен разказ за живота на героинята до сватбата, в който да шрихира основните черти на характера ѝ. Още в началото той подчертава: „От шестгодишна възраст беше станала главна помощница на майка си“ (I, 37). Трудът се определя като структурообразуващо начало в характеристиката на образа. Най-напред смисълът на този труд е в това да помага в къщи, но много скоро обстоятелствата налагат тя да отиде на хармана, където продължава закъснялата вършитба на колхозното жито. От този момент съдбата ѝ се определя именно от връзката с колхоза. Нещо повече — тя сякаш вражда да себе си в това необятно чувство на любов към земята и труда, към родния край и неговите хора и това чувство ще стане нейната най-точна мярка за човека и смисъла на неговия живот. Като постига художествен синтез на характерологичните особености на личността и основните изисквания на обществото във времето, авторът си осигурява по-нататък многопланово разкриване на диалектичката връзка „личност—общество“ в художествения свят на произведението.

Едновременно с това в този ретроспективен разказ, писателят се докосва и до първите неуловими трепети на едва породилото се, крехко и нежно любовно чувство, което по-късно ще бъде един от основните емоционални двигатели на повествованието. То (чувството) е всеобемашо и малко страшно — та нали Авдей е някакъв далечен роднина! С инстинкта на майката

<sup>27</sup> В. Новиков, „Художественная правда и диалектика творчество“, М., 1974, с. 492.



Аграфена Ивановна прави всичко възможно, за да отстрани „грешните“ помисли на момичето за връзка с човек от рода, защото това е в остро противоречие с нравствено-етичния кодекс на селото, в разрез със строгите закони на традицията и нейния морал. И започва продължителна психологическа обработка, за да се стигне до сватбата с непознатия доскоро Филип Иванович.

„В маниера на Алексеев — художника е да фокусира даже в мигновението на чувството съдбата на човека“ — пише А. Елкин.<sup>28</sup> В деня на сватбата си Феня разговаря със Сергей (автобиографичното присъствие на писателя в романа). Споменава се името на леля Авдотя. „Лелка Авдотия ли?! — с неочаквана възбуда възкликна Феня и вече, съвсем необяснимо защо, пламна цялата“ (I, 26). Чувството към Авдей е живо и тлее дълбоко скътано. Налице са всички предпоставки за разгръщане на силен вътрешен драматизъм, на продължителна борба между верността към първата любов и задължението към казаната вече съпругеска дума, но писателят остава верен на жизнената правда и предпочита художествената екзистенция на образа да следва точно логиката на характера и от безбройните варианти на развитие на любовното чувство Алексеев избира най-трудния — онзи, който чрез проследяване на сложните душевни процеси ще даде най-точна представа за нравствено-психологическата същност на героинята. Проблемът за избора има своята морално-етична страна и затова не толкова покорство пред съдбата, колкото устойчивост и сила на духа се чувствува в решението на Феня: „То, каквото е станало, изглежда не е могло да се размине — съдба! А щом е тъй, разсъждаваше тя, ще го обичам“ (I, 41—42). Авторът често използва вътрешния монолог, за да разкрие духовното богатство на образа, но нямаме основание да приемем тази форма на изображение като вътрешнопсихологически вариант на действителната самоизява.

Първото чувство ще продължи да живее притаено, за да дочака своя час, но дотогава то често ще променя силата на присъствието си в живота на Феня. Когато разбира, че мъжът ѝ скоро след сватбата е заминал в окопите на Гражданската война в далечна Испания, тя открива колко кратък е бил съвместният им живот и бърза да прогони внезапно нахлулите нежни думи за Авдей: „и за да не мисли за него, Феня припряно извади изпод възглавницата писмото на мъжа си и за кой ли път го зачете: „Феня, Върбице моя...“ (I, 66). Става ясно, че Феня е направила своя избор — веднъж съгласила се с волята на родителите, тя приема тази воля като своя позиция и не оставя място за колебание, — съзнателно решава да се бори с дълбоко притаеното чувство. Приема страданието на тази борба, за

<sup>28</sup> А. Елкин, цит. съч., с. 278.

да остане вярна на дадената дума, защото органически ѝ е чужда измамата.

Животът скоро променя съдбата на героинята. Получава се известие за смъртта на съпруга. Тук отново се налага един паралел с Жеравчето. Сходството в съдбите е очевидно — Жеравчето също остава без любимия Петка, но страшната вест за неговата смърт идва от фронтовете на Отечествената война, а известието за смъртта на Филип изпреварва тази война. Многоплановото разгръщане образа на Феня е подтикнало Алексеев към по-широко обвързване на литературния герой с обстоятелствата. Сега отново ще се прояви прикътаното любовно чувство (защото със смъртта на Филип губи своя смисъл направеният избор), за да заглъхне отново след получаването на известието, че Авдей е изчезнал, и да отстъпи съвсем, когато избухне внезапно онази изгаряща с опиянението си връзка с лейтенант Мишченко. Във втората книга любовта към завърналия се Авдей ще се превърне в борба за правото на щастие и това ще осигури на писателя много моменти, в които образът ще се изяви със своята виталност и нежност, гордост и човешка слабост. По-важно е да подчертаем, че в разказа за интимния живот на Феня авторът се стреми да разкрие постоянното натрупване на нови черти в характера ѝ, не *доразкриване* на една и съща особеност на характерологичната същност на образа, а именно развитие и *качествени изменения* в нравствено-психологическата му структура.

Условното разделяне на двете линии в проявлението и развитието на образа на Феня — интимна и гражданска — има всички недостатъци на схематизма в тълкуването, но едновременно с това позволява по-прецизно боравене с детайлите в анализа, осигурява навлизане в същността на явленията и процесите, тъй като авторът умело преплита в повествованието двете линии, постигайки епична многоплановост и нравственофилософска извисеност.

Ал. Метченко пише: „Съветската литература и литературознание направиха много за осмислянето и реализацията на Горкиевия тезис за литературата като човекознание.“<sup>29</sup> Реалистичното пресътворяване на действителността от Алексеев подчинява художествените му търсения на този тезис и централният образ в романа се разкрива най-цялостно чрез своята социално-нравствена активност.

Вече споменахме, че още в началото на ретроспективния разказ за живота на Феня се очертава мястото на труда в съдбата ѝ и че той (трудът) се превръща в основно структурообразуващо начало за образа. При това Феня притежава уменията да опоектизира работата дори тогава, когато тежката умора

<sup>29</sup> Ал. Метченко, „Время. Писатель. Литературный процесс“, в сб. „Литература и современность“, М., 1975, с. 88.



подтиска и смисълът на тази емоционална натовареност е във възвишената същност на труда, в неговата способност да озарява духовния мир на човека. Това духовно приобщаване на човека с обществото има своите различни художествени решения съобразно с особеностите на социално-нравствените характеристики на двата временни пласта — войната и годините след нея, тъй като те (временните пластове) предопределят и различните източници за естетическо проникване във вътрешния свят на човека. Но за писателя е достатъчно да открие Феня от останалите в този исторически момент, когато всички се включват в борбата с най-хубавото, което притежават като същност на характера. В тази връзка е необходимо да напомним за отбелязания от литературната критика художествен резултат в творчеството на Алексеев: „Едно от своеобразията на художествения почерк на М. Алексеев е *вътрешната идейна наситеност* (курсивът мой — Г. Г.) на образа. Но това е наситеност на подтекста, а не оголено нравоучение.“<sup>30</sup> Когато аргументирането на постъпките, в които се отразява основната нравствена позиция на героя — „живот за хората“ — е многостранно, наистина обективният художествен резултат е вътрешната идейна наситеност на образа, но наситеност на подтекста, защото за проявите на „неафишираната гражданственост“ на героите значение имат и индивидуално нравствените им човешки качества. Това вътрешно почувствувано и добре спазено *единство* на мотивировката е позволило на писателя да избегне лъжливата монументалност и да постигне художествено убедителен и правдив характер. Ето защо има право Овчаренко да каже: „Когато четем книгите на М. Алексеев, ние винаги знаем що за хора са пред нас, откъде идват, как живеят, къде отиват. Те са земни, грешни и святи хора и затова веднага се потопяваш в техния свят, вървиш по техните пътища като по собствени.“<sup>31</sup>

Ако в първата част на „Върбица неплачуща“ характерът на Феня се формира при специфичните обстоятелства на военната обстановка в тила, то във втората този характер вече влиза в активни взаимоотношения с една действителност, в която господствуват тежките закони на военните последици. В този смисъл набелязаните моменти от живота на Жеравчето, които определят спецификата на конфликтите и проблематиката на настоящето, носят белезите на известна *конспективност* на повестта по отношение на романа. И дотолкова, доколкото трудът и отношението към него влиза в основата на естетическата концепция на писателя за човека, той използва неговата градивна функция за доизясняване на Фениния образ и в тази част на романа, но това е вече прецизиране на полутоновете в нарисувания портрет. Ето защо авторът предпочита да разгърне дру-

<sup>30</sup> А. н. Елкин, цит. съч., с. 261.

<sup>31</sup> А. Овчаренко, цит. съч., с. 262.

гата страна на действителната самоизява — отношението към обществото — и по този начин да доизясни мястото на образа в светлината на проблемата „личност—общество“.

В същност, превръщането на взаимовръзките и сблъсъците в човешкия колектив в художествена доминанта при изграждането на образа е обусловено и от двойствената същност на конфликта. Консолидиращото чувство, сплотявало народните маси през войната, престава да бъде фактор в живота на хората след победата. Други са силите, които движат социалните процеси и ако войната беше нанесла пораженията си само върху икономиката на страната, то ликвидирането на последиците ѝ нямаше да бъде така мъчително, както лекуването на душевните рани. Ето какво казва един от централните герои в романа чичо Коля: „На тялото каква да е рана ще зарасне, стига да е здрава душата, да не я засегнат нея парчетата от тия снаряди. А тъкмо тя, душата, Сергуха, е пострадала у мнозина и дори доста много. Тука проста превръзка не можеш да сложиш и лечител за такива рани трябва по-друг“ (II, 112).

Основен сюжетообразуващ център в тази част на романа са отношенията между Феня и завърналия се Авдей. Срещу тях се изправят закостенелите нравствени норми на един непреодолян морал, завистливите хули и не на последно място — неочакваната нерешителност на самия Авдей. И в тази обстановка на драматична борба за щастие авторът успява да открие образа на Феня с неговата красота и гордост, с женствената свенливост и виталната природа на нейния характер. В повествованието е включен класическият триъгълник, но Алексеев избягва тривиалното решение на проблема за страданието като последица от липсата на взаимност, извеждайки на преден план социално-нравствената страна на конфликта. В това отношение започнатото в повестта е доразгърнато в романа, докато при Жеравчето любовното чувство е носител само на емоционалния лиризм на повествованието, то при Феня на преден план излиза драматичната усложненост на ситуацияите, а те са разположени в една многопланово разкрита действителност. Това позволява на писателя да се докосне до повече нишки, свързващи човека с обществото, да постигне многостранно изграждане на образа и по този начин по-плътено да се приближи до представата за руския национален характер.

Анализът на действителната самоизява на образа би бил непълен, ако се ограничим само с интимните преживявания на героинята и останат неотбелязани проявите на характера във взаимоотношенията с останалия персонаж. Защото там се откроява най-ярко не само хуманизмът в светогледа на героя, но и степента на неговата жизнена обвързаност с най-прогресивните тенденции в живота на обществото. М. Свереняк подчертава тази особеност на съвременната съветска литература: „Именно



такава личност, проявяваща се в цялото разнообразие на социалните връзки, формираща се като „владетел на обстоятелствата“ (К. Маркс), лежи в основата на концепцията за света и човека в литературата на социалистическия реализъм.<sup>32</sup> В този смисъл определено може да се каже, че М. Алексеев е успял да изгради образа на Феня, проследявайки етапите на нейното формиране в непрекъснато усложняващите се условия на действителността и в задълбочаването на социалния смисъл на връзката ѝ с хората. И ако динамичната събитийност в първата част на романа предполага по-непринудено проникване в духовния свят на героите, то във втората част на преден план излизат такива житейски ситуации, които предопределят по-остър драматизъм на колизиите. Едновременно с това трудните години на войната са оформили една от най-съществените черти в характера на героинята — дълбоката вяра в доброто у човека, и по-късно разпадането на връзките между хората само ще засили съзнанието за необходимостта от тази вяра. Уместно е тук да посочим два примера, в които образът на Феня се извисява преди всичко с тази вътрешна готовност да открие доброто у човека и да облекчи страданието. В първия от тях действието се развива през войната, а във втория — след това.

Със забележителен психологизъм авторът пресъздава естествените чувства и реакции на героинята, когато тя изслушва страшния разказ на Степанида за смъртта на децата ѝ през гладната тридесет и трета година. По-важно е другото, че след тази случка Феня прави всичко, за да научат съселаните ѝ истината за Степанида и отгук нататък връщането ѝ в света на селото става непринудено и естествено, нещо повече — хората я приемат с облекчение и сякаш с известно чувство на вина пред нея.

А ето и втория случай. Някой казва на Феня, че председателят на селсъвета незаконно забавя отпускането на пенсия за пострадалия от мълния Тишка, а той е баща на седем деца. Гневен и в същото време пропит с болка е разговорът на Феня със Санка — председателя. Ето и края на този разговор: „А ти, Саня, си точно такъв, както сам го каза, антисъветски човек, щом хорската болка не е станала и твоя болка“ (II, 265).

В основата и на двата случая лежи борбата за човека, но докато селяните приемат отново Степанида, дори както вече подчертахме, с чувство на вина за това, че са я оставили сама в страданието, то при Санка е налице нравствена позиция, при която съзнателно се отхвърля човешкото съчувствие. Освен това за приемането на Степанида имат значение и обединяващите социално-психологически предпоставки в условията на война. Писателят е намерил най-подходящата форма за художест-

<sup>32</sup> М. Свереняк, „Герой и епичност современного романа“ в сб. „Концепция человека в эстетике соц. реализма“, М., 1977, с. 132.

вено пресъздаване на тези моменти — в първия случай предпочита да разкаже сам (в ретроспекция) истината за трагедията на Степанида, като остави за нея само последните, накъсани от вълнението на спомена думи. Във втория — нещастие то на Тишка се разкрива не само с авторския разказ и думите на Феня, но и в драматичната напрегнатост на диалога. Безусловно прав е В. Днепров, когато твърди: „Диалогът в романа е елемент на повествованието и напълно заслужава в такъв случай названието „епически диалог“, доколкото е вплетен в епическото повествование, и се възприема не в своя сценично-драматичен вариант, а като звено в събитийното движение.“<sup>33</sup>

Това точно намерено съотношение между съдържание и форма е позволило на писателя да открие както воюващия хуманизъм на съветския човек, така и конкретните особености в характеристиката на образа — умението на Феня да открива у човека неговата истинска нравствена същност и заедно с това силата на нейния вътрешен бунт срещу хората или обстоятелствата, причиняващи страдание. По този начин, като проследява формирането и проявите на епическия характер, Алексеев подчертава неговата социална значимост, защото борбата срещу злото не е само индивидуално-нравствена позиция, а основна особеност в характерологичната същност на съветското общество.

Примерите за такова отношение на Феня към околните биха могли да бъдат много повече, но и тези са достатъчни, за да се открие умението на писателя да разкрива онази вътрешно-психологическа дълбочина при пластичното моделиране на образа, в която са проектирани и социалната същност на времето, и основните черти на националния характер. Така се постига и убедителното общочовешко звучение на индивидуалната съдба в нравствено-философското осмисляне проблемите на епохата. Ето защо трябва още веднъж да подчертаем, че конспективно набелязаните особености в характеристиката на Жеравчето са разгърнати в епичната многообхватност на романа и образът на Феня става основна фигура в епическата структура на произведението.

...

Хуманистическата насоченост на съветската литература се проявява не само в идейно-философското осмисляне на историческия оптимизъм в живота на социалистическото общество, но и в реалистичното пресъздаване на негативните явления и процеси от действителността. Верен на жизнената правда, писателят социалистически реалист се стреми обективно вярно да изобрази тази действителност в нейната противоречива сложност и многообразие. Така постигната, представата за народа отдалечава творца от умилително-сентименталната илюзия за

<sup>33</sup> В. Днепров, „Черти романа двадцатого века“, М. Л., 1965, с. 496.



едно съвършенство, изтъкано само от добродетели, за да приближи същността на своето отношение до преклонението пред историческия смисъл на народния разум. Авторът не се увлича в етически максимализъм при изграждане образа на Феня и на цялата образна система в романа, като по този начин успява да избегне усещането за евтино бодрячество. Още в своята вътрешноиздателска рецензия цитираният вече критик А. Макаров отбелязва тази особеност на творческия почерк на Алексеев — да пресъздаде правдива картина на действителността, без да заличава противоречията, и едновременно с това — да съхрани общия оптимистичен тон на живота в творбата: „Пише за трудностите на съвременния селски бит писателят без панически писък и, аз мисля, че не трябва да се боим от остротата на постановката на самите въпроси. Писателят не се занимава с утешителство, но общият колорит на книгата съвсем не е мрачен.“<sup>34</sup> Това мнение на Макаров за повестта още веднъж ни напомня за нейната конспективна същност по отношение на романа. Аналогичните похвати за разкриване на вътрешния мир на героите обаче не предопределят еднакви художествени резултати в двете творби именно поради различния *художествен простор* за изява на характера. В романа е увеличено *жизненото пространство* и в него могат да страдат и да се любят, да грешат и да се трудят, да мъдруват и да се радват повече хора. Но по-съществено е, че се увеличават естетическите средства за проникване в духовния мир на човека, а оттам и възможностите за разкриване на богатия вътрешен свят в неговата *противоречива същност*, без това да е изкуствена усложненост. Става дума за такова художествено усвояване на образа, при което той придобива най-убедителна психологическа натовареност именно чрез неочакваните, взаимно отричащи се понякога постъпки. Всичко това е лесно обяснимо, като се знае, че естетическа субстанция за писателя социалистически реалист е *човекът* в неговата реална, жизнена сложност и неповторимост.

Ето как ни представя авторът Тимофей Непряхин (същия онзи Тишка, за когото в началото беше казано само, че е нисък, носест и до немай къде срамежлив) чрез оценката на друг герой от романа: „Заядливо селяче е тоя Тимофей, а през войната цена нямаше; да е жив и здрав, дето се беше изкилил, нали затова не го взеха на позициите. Помагаше ни на нас женорята. Пролетес тайно от района заедно с Фенюха зеленчуковите ни градини с трактор разораваше. . . А му плащаха само с едно: чаша ракия, пък като нямаше, не се сърдеше“ (II, 73). Същият този Тишка искрено се разгневява, когато военната комисия го „бракува окончателно“, защото му е намерила „сто болезки“. А после, когато е вече бригадир на женска тракторна

<sup>34</sup> А. Макаров, „Критик и писател“, М., 1974, с. 142.

бригада, докато жените смесват сълзи и парчета жива кожа върху ледения метал, измъчвайки се с износените трактори, той „си седи в топлата „пушалня“ над картата на бойните действия заедно с другите „прикрепени“ и умува ли умува за войната, генералът му нещастен“ (I, 86).

И в двете ситуации смешното и сериозното неуловимо се преплитат. Комичното не е само багра, то е и в същността на поведението на героя и в отношението на околните към него, и в добродушната авторова насмешка, породена от съзнанието, че Тишка искрено желае да бъде на фронта и затова е в „пушалнята“, а не защото е безчувствен към страданията на неопитните трактористки. Но едновременно с това се долавя някъде в подтекста и онова, останало от вековете недостатъчно зачитане на жената и нейния труд в руското селско семейство. Оттам тръгва и горчивият примес в иначе добродушната усмивка на писателя.

Нито веднъж авторът не коментира поведението, постъпките или реакциите на Тишка, проследявайки сложната линия на непозволената му любов с войнишката булка Маша. В беглия щрих на жеста, в дръзкото и неочаквано решение, в трудно-обяснимата постъпка постепенно се разкрива силата на едно чувство, което героят не смее да признае дори пред себе си, защото в тази връзка има нещо неочаквано и непозволено, красиво и опасно.

Като изгражда цялостен и последователен дори в противоречивата си същност образ на Тишка, писателят уверено навлиза в психологическите му дълбини, за да разкрие, че там има място не само за „непозволеното“ чувство към Маша, а и за една толкова често срещана мъжка слабост към женската красота. Но Алексеев обикновено нюансира проявите на героя в такива ситуации с тънките полутонове на хумора и така на преден план излиза смайващата жизненост на характера, в основата на който все пак стоят онези черти, които го правят „безпартиен болшевик“.

В съвсем друга светлина се изявява приятелят на Тишка — Епифан. Ако в началното представяне на образите авторът с еднаква снизходителна ирония рисува поведението на двамата на сватбената трапеза, то неусетно в разказа за Фишка се промъква последователно: недоумение, едва забележими гневни нотки, открит сарказъм и учудване от необяснимата постъпка. Очертава се линия на непрекъснато отдалечаване на целите, интересите, стремежите на Фишка от живота на обществото. Това довежда не само до пълно скъсване, но и до открито противопоставяне, както и до драматично вътрешно противоречие. Писателят сякаш мимоходом отбелязва в един от епизодите, че Фишка е успял „да дръпне една коса за своето стопанство от едно парцелче току до самата гора“ (I, 50), после прибира рок-



лите на къпещите се в реката Феня и Маша и цинично ги повиква: „Хайде, булчета, елате насам!“ (I, 50). В гнева си Феня го нарича „псе краставо“. „Ще ми бъдеш свидетел, Тиша. Пес ме нарече тя, пък отгоре на това и крастав. Това е оскърбление на личността. Тя ще ми плати за това“ (I, 51).

В този кратък епизод се открояват три основни момента от нравствената характеристика на Фишка: най-напред — неговата алчност, после — циничната оголеност на порочните му желання и не на последно място старанието му демагогски да извърта същността на нещата така, че да се представи за жертва на несправедливо отношение. Необходимо е да напомним за характерологичната близост на този образ с образа на Маркелов от повестта „Хляб — съществително име“ и да отбележим, че в романа писателят е потърсил повече детайли за разкриване на характера, от една страна, и, от друга — по-цялостно е разгърнал нравствено-психологическото изграждане на образа.

До войната поведението на Фишка се побира в рамките на оценката „неприятно, но поносимо“, но когато той прави опит с фалшиво медицинско удостоверение да избегне мобилизацията, става ясно, че егоизмът му е в опасно съчетание не само със слаби морални устои и евтина демагогия, а и с подличък страх, който по-късно ще го доведе до бягство от фронта. Срещата в гората на малкия Павлик Угрюмов с дезертиралия Фишка е своеобразно начало на нова сюжетно-композиционна линия, в която вниманието на писателя е насочено повече към проявите на злото в характера на Епифан. В сцената на залавянето му има своеобразна символна натовареност. Войната е прогонила зверовете навътре в страната. Вълците се превръщат в напаст, срещу която жените и старците са безсилни. Налага се да направят хайка и вместо вълк откриват криещия се в гората Фишка. Авторът е намерил най-точния художествен израз на пълното скъсване на връзката „човек—общество“ — това духовно падение, което сродява човека със звяра. Случката открива интересни възможности за съпоставителен анализ между образите на Фишка и Гусков от повестта на Разпутин „Живей и помни“. Но в случая е по-важно да се отбележи не толкова сходството на художествените решения, колкото еднаквите социално-философски позиции на двамата съвременни съветски писатели.

След това авторът задълго отстранява Фишка от повествованието, сякаш да даде възможност на останалите герои да се изият в една по-чиста жизнена среда, и ще ни срещне отново с него чак след войната, когато омазата му към Павлик ще се превърне в един от основните сюжетообразуващи моменти. Краткият ретроспективен разказ за поведението на Фишка на фронта в наказателната рота още веднъж ни напомня за паралела с образа на Маркелов. И той като бившия председател на

колхоза използва удобния случай, за да се отдалечи от опасните окопи. Прави впечатление острият сарказъм, с който е пропитана всяка дума в този разказ. Но трябва да подчертаем и долавящата се разлика в художествената задача на Алексеев при изграждането на двата образа: отдалечаването на Маркелов от фронта на основата си е обусловено от страха, но после авторът му „позволява“ да развихри жаждата си да трупа, да притежава и той се връща в къщи невредим, понапълнял и с пълна раница провизии. В романа писателят се интересува повече от възможностите, които ще му осигури раняването на Фишка, за да разкрие умението му да демагогствува, още повече, че по този начин той изгражда представата за социално-психологическата атмосфера през времето на култа и диалектичката връзка „човек—общество“ получава идейно-естетическата и нравственофилософска натовареност в художествено-образната структура на творбата. Разбира се, Алексеев не пропуска възможността да открие и развитието на частно-собственическото чувство в характера на героя, това завидно постоянство на Фишка да трупа „благинка“ в двора си, което само допълва представата за духовното родство между него и бившия председател на колхоза от повестта.

Увеличеното „жизнено пространство“ в епичния художествен свят на романа е позволило на писателя по-детайлно да проследи нравствено-психологическите процеси в душевността на Фишка и така неговият образ придобива по-високо художествена психологическа уплътненост и завършеност. Проявява се и мотивът за *самотата* (да си спомним наказанието на Горкневия Лара). И отново авторът използва вътрешния монолог като най-подходяща за случая форма на действената самоизява, чрез която точно се фиксират отделните моменти в отношението на Фишка към хората, за да открие с един художествено наситен лапидарен стил нарастването на чувството за самота: „Всички, всички гръб ми дават. И Фишка, подлецът, и той... всички, всички! (...) Та мигар съм виновен, че искам да живея, че не поисках да умра през оная проклета четирийсет и първа? Кажй де, виновен ли съм? Да не съм я аз докарал войната! (...) Мълчиш, гадино проклета?! На ти тогава!“ Фишка рязковдигна ръка и със страшна сила стовари юмука си върху муцуната на коня“ (II, 253). И пак е намерена най-подходящата форма за проява на вътрешното чувство за откъснатост от обществото — разговор с коня, гневно изливане на болката пред безмълвното животно. С особена сугестивна сила се внушава представата за онази черта от характера на русина, която държи вечно буден усета му за обвързаност и зависимост на личната съдба от съдбата на колектива. Епизодът е показателен и с умението на писателя да предава вътрешната противоречивост на душевното състояние на героя, от една страна, и, от друга — дълбоко вкоренената жес-



токоост в характера му, която ще доведе докрай замисленото убийство на Павлик.

Традиционният за руската и съветска литература проблем за „престъплението и наказанието“ намира интересно художествено решение в романа. Следите на убийството са добре заличени и съдебно-медицинската експертиза е категорична: смъртта на Павлик е настъпила от „нечий, заблуден изстрел“ по време на организирания лов. Но постепенното прерастване на болезненото чувство за самота в *чувство за вина* пред хората е в основата на внезапното (но добре мотивирано в подтекста) решение на Фишка да се предаде на властите. Случайно узнал от Тишка, че за залавянето му в гората няма вина Павлик, той обезсмисля омразата си и убийството се превръща в страшна вътрешна драма, разклащат се основите на неговата нравственофилософска позиция, ускорява се започналият процес на мъчително възстановяване на *връзката с хората*. Цената е страданието при законно изкупление на вината. Интересно е, че в сцената на признанието авторът не коментира поведението на Фишка, оставил е действената му самоизява в този момент да разкрие смисъла на вътрешното раздвоение. А после, когато прокурорът произнася вдъхновената си обвинителна реч, Епифан сякаш не присъствува, лишен от жизненост, той по-скоро е обект за наблюдение. Там е неговото престъпление и признанието му. Това е следствие от художествената логика на фактите — за Фишка е без значение всичко, което говорят около него, без значение е и присъдата, защото той сам е *избрал* вече своето наказание — *самотата*, и по-тежко, по-сурово не може никой да му определи.

Така в същност завършва един от основните конфликти в романа, чиято идейно-нравствена основа са двата взаимно изключващи се възгледа — „живот за себе си“ и „живот за хората“. Но възстановяването на хармонията в живота на малкото общество в с. Завидово не е окончателно. Освен тревогата от миграционните процеси образите на младежите внасят в романа и мотива за „откъсването“ от земята, за надменно-безразличие към труда на полето. Проникновеният творчески анализ на процесите в действителността е позволил на писателя да даде верен художествен израз на тревожното явление и в оформящия се нов конфликт той противопоставя социално вредната природа на еснафското мислене (в неговата съвременна модификация) на органически присъщата вътрешна връзка на човека със земята и труда, с обществото, високото чувство на отговорност пред народа.

...

Всичко казано дотук няма претенциите да бъде изчерпателен отговор на повдигнатите въпроси. Представената разработка е по-скоро *опит да се очертае посоката* на вътрешната еволюция на твореца към углъбяване на поетиката на роман-

но-епичното повествование. Безспорно застъпената теза се нуждае от по-обстоятелствена мотивировка, в която освен включването на други принципи за изграждането на идейно-образните системи в двете произведения (контраст, сходство, ретроспекция, лиризм и т. н.) и на по-широк кръг от художествени характери е необходимо да бъдат анализирани и пространствено-временните отношения в художествения свят на творбите, за да се добие по-цялостна представа за епичнообобщителните тенденции в творческото развитие на М. Алексеев. Но всичко това предполага по-всеобхватно изследване на творчеството на писателя и очертаване на особеностите в неговото развитие в контекста на съвременната съветска проза, без да се изключва и проблемът за присъствието на художествения опит на руската класическа и съветска литература, на усвоените от литературната традиция естетически ценности.



## К ВОПРОСУ О РОМАННО-ЭПИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. АЛЕКСЕЕВА

(Повесть „Хлеб — имя существительное“  
и роман „Ивушка неплакучая“)

*Георги Гърдев*

### Резюме

В указанном исследовании мы задаемся целью проследить определенный этап эволюции М. Алексева как писателя. Для того, чтобы доказать эпические центростремительные тенденции в творческом развитии М. Алексева раскрывается его усилия добиться художественного синтеза человека, действительности и времени. Путем сравнительного анализа повести „Хлеб — имя существительное“ и романа „Ивушка неплакучая“ показано стремление писателя к эпическому обобщению действительности и к всесторонней обрисовке русского национального характера. В качестве необходимого перехода к эпическому синтезу уделяется место и циклической композиции повести. Рассматривая главным образом две основные особенности, — композицию и структуру образной системы, мы прослеживаем и постоянное обогащение арсенала художественно-образительных средств в творческом развитии М. Алексева.

Объем представленной работы не позволяет включить анализа пространственно-временных отношений в художественном мире произведения. Вне поля зрения остаются и некоторые принципы построения идейно-образных систем. Вот почему основной задачей исследования надо считать только характеристика внутренней эволюции писателя и его путь к овладеванию поэтикой романно-эпического повествования.

VERS UNE NARRATION EPIQUO-ROMANESQUE  
DANS L'ŒUVRE DE M. ALEXEEV

(La nouvelle „Le pain — un nom“ et le roman „Un petit saule non pleureur“

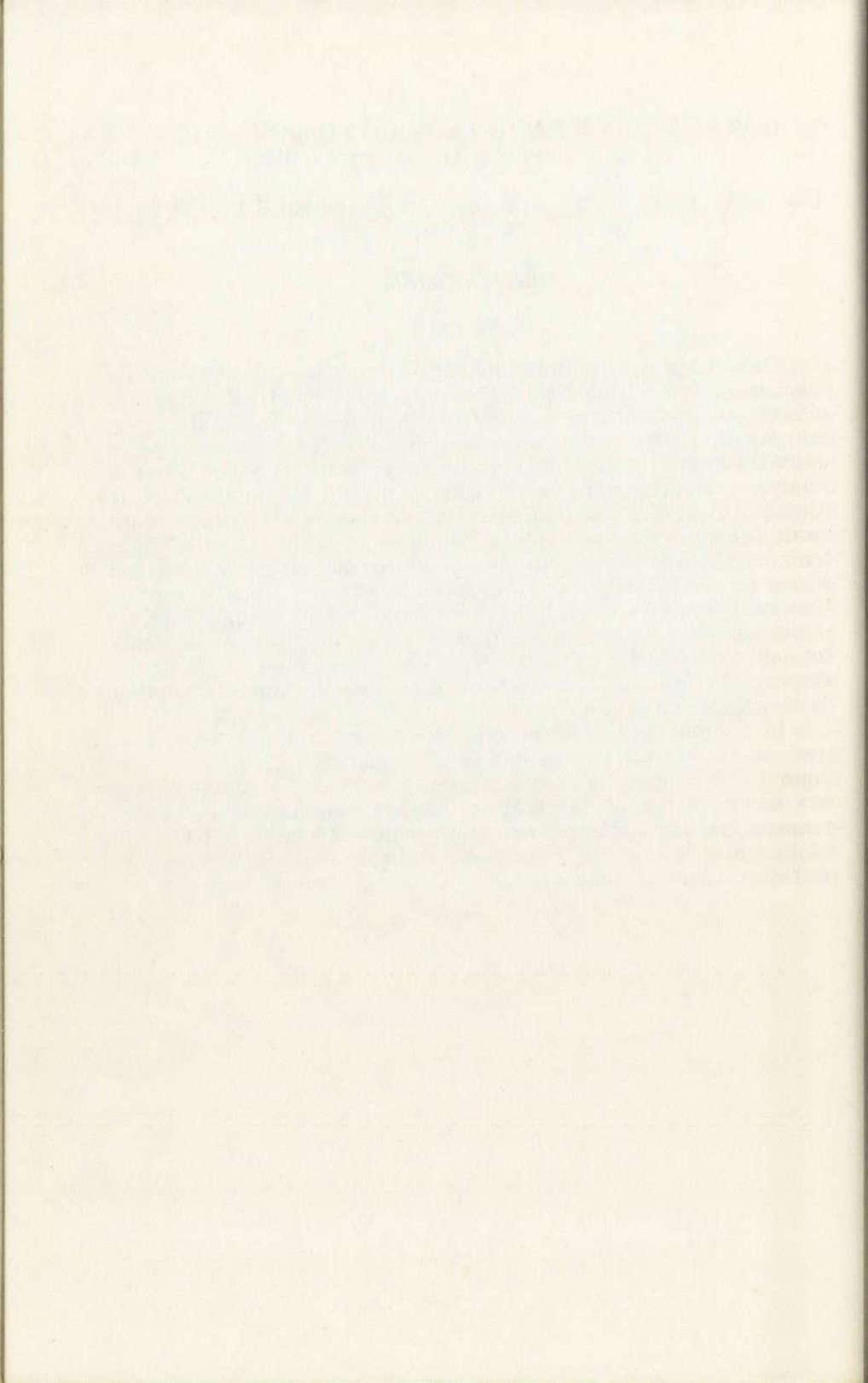
*Gueorgu Gardev*

(R é s u m é)

Dans la présente étude l'auteur se propose de poursuivre un moment de l'évolution de l'écrivain M. Aléxeev. Il découvre ses efforts pour obtenir une syntèse de l'homme, de la réalité et du temps en vue de prouver les tendances épiques et centripètes dans l'évolution de M. Aléxeev comme écrivain. A l'aide d'une analyse comparative de la nouvelle „Le pain — un nom“ et le roman „Un petit saule non pleureur“ on fait ressortir la tendance de l'auteur vers une syntèse épique de la réalité et celle déobtenir une universalité dans la peinture du caractère national russe. En même temps on souligne l'importance de la composition cyclique de la nouvelle menant à la syntèse épique. En s'arrêtant sur deux moments essentiels — la composition et la structure du système des personnages, l'auteur poursuit aussi l'enrichissement incessant, des moyens d'expression dans l'évolution de M. Alexeev en tant qu'écrivain.

Le volume de l'étude présente ne permettant pas, on n'analyse pas les rapports de temps et d'espace dans le monde artistique des ouvrages. Ils sont restés en dehors de l'étude quelques-uns des principes de la création des systèmes des idées et des personnages. On considère que la principale tâche de cette étude est de tracer le sens de l'évolution intérieure de l'auteur vers une narration épique-romanesque.





ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

Том XVII, кн. 1

Филологически факултет

1979/1980

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

Tome XVII, livre 1

Faculté philologique

1979/1980

---

НИКОЛАЙ ЗВЕЗДАНОВ

ПРАВСТВЕНОТО ВЪЗКРЕСЕНИЕ НА ЧОВЕКА  
У ДОСТОЕВСКИ И ТОЛСТОЙ

NIKOLAI ZVEZDANOV

LA RENAISSANCE MORALE DE L'HOMME CHEZ  
DOSTOEVSKI ET TOLSTOÏ

София, 1982



THE STATE OF NEW YORK  
IN SENATE  
January 15, 1907.

REPORT  
OF THE  
COMMISSIONERS OF THE LAND OFFICE  
IN RESPONSE TO A RESOLUTION  
PASSED BY THE SENATE  
MAY 15, 1906.

## ПРАВСТВЕНОТО ВЪЗКРЕСЕНИЕ НА ЧОВЕКА У ДОСТОЕВСКИ И ТОЛСТОЙ

Истината е Обетована земя,  
а пътят към нея — Аравийска пустиня.

В. Г. Белински

Темата за нравственото възкресение на човека след грешките на разума и сърцето за обновлението на моралните и интелектуалните сили на личността е чисто руска тема. Тя е свързана с особената представа на руските писатели за мястото на човека в света и на света в човека. Самият факт на съществуването ѝ в руската класическа литература на XIX в. е свидетелство за оптимизма на тази литература и неунищожимата вяра на нейните представители във възможностите на личността да твори добро — най-убедително доказателство за нейния хуманизъм, за величието на онези нравствени търсения, които ѝ спечелиха определението „светата руска литература“ (Т. Ман), но не заради религиозния ѝ акцент, а поради благородната представа за „светостта на живота и на „човека в човека“. Няма да е преувеличение, ако кажем, че трудно постижимата за света загадка на руската душа се крие именно в нейния подвиг да се извисява над своето падение, над благоразумието и утилитарното съществуване и въпреки логиката да постига една завидна скала на ценностите на живота, на висшето си човешко предназначение. Няма безвъзвратно падение — ни завещават руските писатели, — всеки нарушен модус на човешкото битие може да бъде възстановен.

В творчеството на Ф. М. Достоевски и Л. Н. Толстой — двама равновелики гения — този проблем става една от заветните цели на нравствените им дирения и надхвърляйки националното си звучене, прераства в проблем за пътя на човечеството като цяло.

Макар не всички „рецепти“ на двамата писатели за спасението на човешкия род да се оказват достатъчно убедителни, днес никой изследовател на тяхното творчество, никой съвременен човек не може да отрече удивително верните им наблюдения над човешката природа и общовалидността на изведените от нея закони, в които сега се вслушва цялата световна мисъл.



Още 18-годишен, Ф. М. Достоевски дава клетва пред себе си да разгадае „тайната“ на човешката природа. Л. Н. Толстой не е обичал думата „тайна“, но неговото творчество е също такава грандиозно усилие за пълно и всестранно разкриване на „цялата дълбочина на човешката душа“. И двамата писатели вярват във висшето предназначение на човека да изковава сам своето щастие, че това щастие е в границите на човешките възможности, макар пътищата към него при единия и при другия писател да са различни. Пътищата към нравственото възкресение у Толстой и Достоевски са до голяма степен в пряка зависимост от техните етико-философски концепции. И тъй като този въпрос опира до кардиналните мотиви на тяхното творчество: съотношението на емоционалното и рационалното начало, страданието и щастието, „разкола“ в човека и т. н., то в дадения случай в голяма степен могат да се уловят съществените прилики и отлики в тяхното световъзприемане. Нека първо, отчитайки хронологията, се спрем върху процесите на нравственото възкресение на човека в „Престъпление и наказание“ на Достоевски, след него ще преминем към аналогичния проблем в творчеството на Л. Н. Толстой и произтичащите от тези наблюдения типологически сходства и различия у двамата писатели в поставената тема.

\* \* \*

Впрочем болшинството от изследователите на романа на Достоевски са на мнение, че като изключим епилога на произведението, който те намират за неуместно и неудачно идеологическо решение, в „Престъпление и наказание“ отсъствуват каквито и да било податки, загатващи за онова, което става в края на романа. И тъй като финалните му страници не кореспондират с цялото произведение, не произтичат от него, то всичко това се отдава на религиозно-утопичните възгледи на писателя. Ето какво пише по този повод Н. Арденс в книгата си „Достоевски и Толстой“: „На мотива на разкаянието и възкресението у Достоевски се обръща внимание в краткия финал на романа, в неговия епилог.“<sup>1</sup> Между личността на Разколников такава, каквато ни посреща в края на романа, и личността на героя в самия роман не забелязва никаква прилика дори такъв талантлив изследовател като П. Громов: „Едва в епилога на романа Разколников се отказва не само от пътя към замисъла, но и от самия замисъл. Това лежи не само зад границата на сюжета, но и зад границата на тази личност, за която става дума в романа.“<sup>2</sup> Примери от подобен род могат да се увеличат. Ето за-

<sup>1</sup> Н. Н. Арденс, Достоевски и Толстой. М., 1970, с. 305.

<sup>2</sup> П. Громов, О стиле Льва Толстого („Диалектика души в „Войне и мире“), Л., 1977, с. 410.

що проблемът за нравственото възкресение на Разколников в „Престъпление и наказание“ неразривно трябва да се свърже с отговора на въпроса: Привнесена ли е или е иманентно присъща на цялата творба идеята за нравственото прераждане на личността? И ако тази идея е органически, вътрешно присъща на произведенното, то какви са средствата, с които писателят я е осъществил?

В „Престъпление и наказание“ Ф. М. Достоевски изобразява престъпление, потресаващо по своята природа; Разколниковото самосъзнание пребивава в сферата на идея, която по думите на един от героите на романа не е хрумнала на никой земен човек преди него — идеята за „кръв по съвест“. Тук престъплението се извършва абсолютно безкористно, в смисъл, че то не е обърнато към реалните страни на битието (обида, отмъщение, грабеж и др.). То няма друга причина освен познанието. За първи път в световната литература се посяга на живота заради самото познание на най-важната страна на човешката природа чрез фаталния въпрос: дали съвестта е иманентно присъща на човека или е фантазия на филантропи, и ако се скъса нишката на чуждия живот, а съвестта не заговори, не се ли открива с този факт нова страница в човешката история, където престъпилият страшната до вчера черта човекобог-месия има пълното право да поведе човечеството към „новия Ерусалим“ — известен ли е понятиен единствено нему? Но със своя трагичен порив Разколников не само че не успява да отвори нова страница на човешката история, но неочаквано и за самия него става средство в ръцете на съдбата, чрез което се доказва абсолютната непрестъпност на човешката природа въобще. Вместо очаквания покой героят е сполетян от страшно наказание. Идеята на Разколников е едно грандиозно волево усилие да се игнорира съвестта, милосърдието и състраданието. Тази идея като че съществува вън и независимо от неговата човешка същност. Самият живот бди над печалния си герой и чрез страданията и нещастията на обкръжаващите го му представя поле за дейност, която в основата си е опровержение на неговата теза и е възможност да изкупи своята вина. Но чувството за виновност не иде. „О, колко щастлив бих бил, ако можеше сам себе си да обвиня!“<sup>3</sup> — възкликва той. Но не може.

В романа на Достоевски (като изключим епилога) отсъствуват каквито и да било примери, загатващи за наличието на разкаяние, на заговорила съвест у Разколников. Наистина тук е налице „особен тип духовна еволюция: личността се мени — мисълта остава неподвижна“<sup>4</sup>. Но съвестта, упорито отхвърля-

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевски, Събр. съч. в X тома, С., 1959—60 г., т. V, стр. 533. (Следващите цитати ще се дават по същото издание с отбелязване на том и страница в скоби.)

<sup>4</sup> В. Днепров, Идеи страсти поступки, Л., 1978, стр. 82.



на от убедения в справедливостта на своята кауза герой, започва да си отмъщава.

След престъплението Разколников „като с ножица“ отрязва себе си от света. Измъчената му душа пребивава в състояние на абсолютна самота, разделена от всички и всичко. Някаква невидима сила скована ръцете за прегръдка с родните му майка и сестра. Той не може да говори с хората. Започва мъчителният и сложен процес на неговата бавна, но сигурна духовна и физическа гибел. „Мрачно чувство на мъчителна, безкрайна самотност и отчуждение изведнъж се породи съвсем ясно в душата му“ (V, 119) — отбелязва писателят. Отчуждението на героя е представено нравствено-психологически и пространствено: „Сякаш от хиляди километри ви гледам“ (V, 246) — признава героят. Но колкото и мъчителни да са митарствата на неговата душа до финала на романа (като изключим неговия епilog), Разколников си остава непреклонен в своята идейна и нравствена правота; колкото по-силни са душевните терзания на героя, толкова по-фанатична става неговата убеденост в сътворената от него идея за „кръв по съвест“. „Съвестта ми е спокойна“ — хладнокръвно отбелязва той, за кой ли път прехвърляйки през ума си извършеното деяние. В романа не наблюдаваме „разочарование“ на героя от идеята и нейното „крушение“, в каквото смисъл интерпретират произведението повечето от неговите изследователи. Тук липсва философското и опровержение, идеята си остава непобедена в сферата на разума. „Ако това не беше така, отбелязва Бурсов, Достоевски не би избрал в качеството на главен герой на последния си роман „Братя Карамазови“ Иван Карамазов, така силно напомнящ за Разколников. В края на краищата проблемът у тях е един и същ: „трепереща твар“ или „всичко е позволено“? Ако Достоевски действително бе показал краха на Разколников, защо ще се връща отново към Разколниковата проблематика и ситуация?“<sup>5</sup> Незадоволителна е и теорията за двусъставност на идеята на героя, за антиномичната природа на два нейни варианта — „наполеоновски“ и „филантропичен“. По-убедителна е тезата на Ю. Карякин в книгата му „Самообман Раскольников“, където авторът недвусмислено отрича подобна нейна двойственост, определяйки филантропичния вариант на идеята като „самоизмама“ от страна на самия герой, чиято изострена казуистика усърдно търси аргументи „как да се разреши мисълта“, че замисленото от него „не е престъпление“.<sup>6</sup> Следователно погрешно ще бъде в тези насоки да търсим аргументи за последователно реализираната в романа тема за нравственото възкресение. И все пак възниква въпросът, как е реализирана тя, къде да търсим нейното начало.

<sup>5</sup> Б. И. Бурсов, Критика как литература. Л., 1976, стр. 174.

<sup>6</sup> Ю. Карякин, Самообман Раскольникова. М., 1975, с. 47.

Разбира се, преди всичко трябва да се отбележат неимоверните усилия на почти целия персонаж в романа да изтръгне героя от мъчителната самота, в която той попада, и в една или друга степен, съзнателно или несъзнателно, да пробуди заспалата му съвест — онези огромни усилия, които имат една цел — да „пробият“ закоравялото сърце, да опровергаят логиката на вманиачения разум. От тях на първо място трябва да поставим следователя Порфирий Петрович, най-благородния следовател, който въобще можем да си представим, този Дон Кихот в търсенето на истината. Гори свещта на живота и Порфирий знае, че пеперудата ще се върти около нея, каквито и усилия да ѝ струва това, че „психологически, така да се каже“, няма да избяга, а ще се върти около светлината „като около свещ. Свободата ще престане да му е мила, ще започне да се замисля, да се обърква и все ще кръжи, все ще кръжи около мене, намалявайки все повече и повече радиуса“ (V, 334).

От друга страна, ни покоряват неимоверните усилия и търпение на състрадателната и кротка Соня, този ангел-хранител на „мъдрия“ Разколников, презряла изцяло страданието на нежната си душа, загрижена беззаветно за чуждата. В сърдечно протегнатата си ръка, отблъсквана две години от Разколников, във фанатичната ѝ вяра в човешките възможности се съзира един безмълвен подвиг. И ако Порфирий открива на героя логическите последици от неговата идея, стремейки се да я опровергае в сферата на разума, то Соня чрез своя личен пример открива за героя неведомата страна на търпението, любовта и вярата. Страданията на семейство Мармеладови, целувката на малката Поленка, благородният стоицизъм на Разумихин, съдбите на майката и сестрата, страхът на героя да не се окаже „един дол дренки“ с циничния Свидригайлов тук изиграват своята съществена роля. Ю. Карякин е в правото си да твърди, че „човекът“ без хората е невъзможен. Да прости сам на себе си човекът не може<sup>7</sup>. Тук е нужна намесата на чужда душа, която да прости и човекът тогава ще се примири със себе си. И все пак напразни биха били усилията на другите, ако вътре у човека отсъствува човешкото, ако той не притежава изначалното си призвание, дълбоко субстанциалното си начало, към което те се обръщат в трудния за него час. Именно тази втора природа на човека, страстно отричана от героя, дълбоко законспирирана от автора, пронизва като пуктир тъканта на произведението. Става дума за подсъзнателното като изражение на най-истинската същност на човека. Разгадката на интересувания ни въпрос в „Престъпление и наказание“ трябва да търсим в диалогичното напрежение между двете сфери на човешкото съществуване — съзнателната и подсъзнателната.

Отсъствието на двойственост в идеята на героя още не оз-

7 Ю. Карякин, Самообман Раскольникова, М., 1975, с. 71.



начава липса на двойственост у самия герой, носител на идеята. Става дума, следователно не за „разкол“ в идеята, а между идеята и Разколниковата природа. Тези две взаимно отричащи се начала влизат в очевиден за читателя и неосъзнат за героя двубой. Те съставят „вътреатомния контрапункт“ (М. Бахтин), чрез който с максимална сила се проверява нравствената съпротивляемост на човешката душа и нейната способност да се възбужда и след най-страшното свое падение.

Най-ярък израз на подсъзнателния живот на героя са сънищата в романа — едно прекрасно средство (според Достоевски) за познание на човека, защото при тях в най-голяма степен се съзира „законът на природата, който вика в нас“ — както отбелязва авторът в черновите материали към романа. А в „Съня на Смешния човек“ той пише: единствено в сънищата можеш да „прескачаш и през пространството и времето, и през законите на битието и разсъдъка и се спираш само на точките, за които мечтае сърцето“<sup>8</sup>. Наистина в „Престъпление и наказание“ трудно може да се прокара рязка граница между видения, халюцинации и реална действителност. И все пак тук можем да посочим с увереност четири сънища на героя (преди убийството, след убийството и два в епилога на романа), които имат решаващо значение за правилния отговор на въпроса за нравственото възкресение в „Престъпление и наказание“.

Първият сън на Разколников преди престъплението е един миниатюрен праобраз на живота. От него е взета една задушна привечер, отчаяното пиянство и безразсъдство на човешката природа с пространството между кръчмата и гробищата, към които Разколников (още малко момче) върви за ръка със своя тогава още жив баща. Тук момчето става свидетел на изключителната човешка жестокост, проявена по отношение на една стара и мършава кранта, която свирепо и кръвожадно е убита от тълпа пияни селяни начело с нейния собственик Миколка. От всички присъстващи — участници в престъплението и зяпачи, жадни за зрелища, единствено момчето съжалява погубеното животно и горчиво плаче над него, после с малките си юмручета се нахвърля срещу безразсъдния Миколка. Тук ярко се откроява двойствената природа на героя, проектирана върху малкото момче, от една страна, и кръвожадния Миколка — от друга, т. е. природа, драматически разпъвана между разума и сърцето, жестокостта и състраданиято. Този сън свидетелствува за „разкола“, настанал в Разколниковата природа. Той е вик на човешкото у Разколников срещу престъплението и жестокостта и е идентичен с вече замисленото от него престъпление, което тепърва ще се извърши наяве. Това е един алегоричен израз на борбата между сърцето на човека и „козните“

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч. в XXX т. Л., 1973, т. VII, с. 137.

на неговия разум. Той показва, че замисленото от героя е в пълно противоречие с неговата натура, че прегърнатата идея, преди още практически да бъде осъществена, е недвусмислено отречена и предварително бита вътре у човека. Този сън е оголеният нерв на будната съвест, която разумът, уви, неуспешно поиска да приспи.

Считащ себе си за „избрана“ личност, Разколников ужасно се страхува да не изпита страдание и състрадание, но сънят е великолепно опровержение на неговите претенции. Подобно на хор от древногръцка трагедия виждаме вдигнатата ръка на момчето от съня, „решило да спаси чрез себе си възрастния наяве“<sup>9</sup>. Става ясно, че Разколников е съпричастен на човешката болка и следователно отнапред той е осъден на страдание, а идеята му ще отпадне от само себе си като дреха, която не му е по мярка. Именно затова наричат Разколников „хуманист, изпробвал себе си в ролята на Демон“<sup>10</sup>. Ето защо наказанието на героя започва не след престъплението, нито по време на престъплението, а преди него, още в мига на възникването на „проклетата мечта“ и в същия този миг е започнала нейната вътрешна компроментация.

Реалната действителност изиграва своята роля в окончателното вземане на решение — писмото на майката, съдбата на Дуня, необходимостта от защита на оня „процент“, който обществото принася в жертва; случайно дочутият разговор за „позволеността“ на това убийство, случайната новина за отсъствието на Лизвета и т. н. Самозалъгващият се разум на героя гледа на тези случайности като на съдба, която неумолимо, властно го насочва по този път. Но трябва да се подчертае, че всички тези „мотиви“ играят ролята на темпорален и количествен, но не и на качествен ускорител. Същият този разум всичко вече е предвидил. Картините на предполагаемото престъпление буквално се повтарят в сцената на истинското престъпление. „Боже! — възкликна той, — та няма, няма аз ще взема брадвата наистина, ще започна да удрям по главата, ще ѝ премажа черепа... ще се подхлъзвам в топла, лепкава кръв... с брадвата... Господи, няма?“ (V, 61, р. н. — Н. З.).

И така героият остава сляп за предупреждението на момчето от съня. Доброто и злото се оказват неконтролируема проява на подсъзнателното. В сферата на съзнанието също дълго се борят идеята и съвестта. Тази борба е отдавнашна, но в крайна сметка решението е взето и престъплението става факт.

Вторият сън на героя е вече след престъплението. Неговият гротесков смисъл е горчива ирония над деянието, извършено от

<sup>9</sup> Ю. Карякин, Самообман Раскольникового, М., 1976, с. 92.

<sup>10</sup> Б. И. Бурсов, Личность Достоевского, Роман исследование. М., 1974, с. 559.



Разколников. Престъплението се повтаря, убиецът удря упорито с брадвата, но странно — старицата е жива и сякаш му се присмива. Не старицата, човекът в себе си Разколников не може и няма да убие, ни казва Достоевски. И не старицата, а здравата човешка природа — добрият гений на Разколников — се присмива над абсурдните построения на разума — този зъл гений, обричащ героя на скръб и мъка. Зад трагичната окраска на съня се крие оптимистичен смисъл, безграничната вяра на писателя в огромните възможности на човека да си възвърне изгубения нравствен облик.

М. Бахтин вярно разкри карнавалната логика на съня, която по абсурден и в същото време закономерен начин успява да съчетае „смеха със смъртта и убийството“. „Пред нас — пише изследователят — е образът на развенчаващото всенародно осмиване на карнавалния крал-самозванец на площада, застанал високо на стълбата и обкръжен отвсякъде с народ“.<sup>11</sup>

Този сън не е само развенчаване, но преди всичко — само-развенчаване, това е блян на сърцето, осмиващо разума, който засега е глух за всякакъв присмех.

Набелязаната тенденция Достоевски още повече засилва в сцената на четенето на евангелието от Соня и Разколников. Избраният пасаж не е случаен — притчата с възкресението на Лазар е основният идеен център от гледна точка не само на интересувания ни проблем, но и от гледна точка на проблематиката на романа като цяло. Евангелският мотив тук служи за изразяване на съвсем реални и земни въпроси.

Едва ли можем да се съгласим с твърдението на В. Кирпотин, който гледа на тази сцена като на още едно потвърждение на месианската роля на героя, който „в името на вече мъртвия Лазар е готов да поеме върху себе си цялата власт и отговорност“<sup>12</sup>. Разбира се, никой не би отрекъл присъствието на мотива за месията и неговата изкупителна роля в романа, но в дадения случай имаме всички основания споменатата сцена да причислим към гореразгледаните примери за произволно благородни озарения на героя. Именно тук с молбата към Соня да му прочете сцената с възкресението на мъртвия Лазар Разколников моли прошка за самия себе си; без да съзнава това, той носи надеждата за своето собствено възкресение от убийственото бreme на идеята и произтичащите от нея трагични последици.

„Никога не е късно“ — сякаш ни казва писателят — да се завърне човека при себе си, да възстанови разкъсаните мостове между себе си и другите. Ето, четири дни откакто Лазар е мъртъв, като че ли всичко е вече предрешиено, но трудно за-

<sup>11</sup> М. Бахтин, Проблеми на поетиката на Достоевски, С., 1976, стр. 192.

<sup>12</sup> В. Кирпотин, Разочарование и крушение Родиона Раскольников, Изд. II, М., 1974, с. 126.

гива „човекът в човека“. И самият Достоевски, така чужд на личните писателски пристрастия, е нарисувал цялата сцена вдъхновено и оптимистично по отношение на самия герой: „Тънката свещ отдавна вече гаснеше върху кривия свещник и мътно осветяваше в тази мизерна стая убицеа и блудницата, странно събрали се да четат вечната книга“ (V, 322).

Тези символни сцени в романа образуват пунктирната линия на надеждата и светлината. Вътрешните съпротивителни сили, противостоящи на идеята, прерастват в едно мажорно кресчендо и завършват с окончателна победа в края на романа. Но в същата прогресия до последния момент расте и непоколебимата увереност на героя в правотата на неговата кауза.

Епилогът на романа ни отвежда при Разколников в Сибир, където героят изтърпява своето справедливо наказание. От деня на престъплението е изминала година и половина. Някаква съществена промяна в него не се забелязва — само апатията, разочарованието от себе си, отчуждението от заобикалящите го са се засилили. Болестта на духа дава своето отражение и върху тялото — героят заболява физически. Писателят довежда психическото състояние на своя герой до кризисната точка между живота и смъртта в навечерието на Великден, т. е. религиозния празник Възкресение. Тук той провежда скрита аналогия между „страстите“ на богочовека и тези на „човекобога“.

В тези трудни дни на патологични душевни брожения и блънуване на героя му се присънва сън, който, както предходните, можем да причислим към т. нар. от Шопенхауер „пророчески сънища“, към които особен афинитет е проявявал и Лев Толстой. Този сън е едно апокалиптично видение на световни разрушения и всеобща гибел на човечеството, заразено с опасните микроскопични същества „трихнини“, надарени с ум и воля, които се вселяват в хората и предизвикват тяхната гибел. Цялата земя е опустошена: „Всички и всичко загиваше. Епидемията се разрастваше и се придвижваше все по-далеч и по-далеч. В целия свят можах да се спасят само няколко души, това бяха чистите и избраните, предназначени да сложат начало на новия човешки род и на новия живот, да обновят и очистят земята, но никой и никъде не беше виждал тези хора, никой не беше чувал тяхното слово и техния глас“ (V, 535). Личните терзания, „болестта“ на своя герой писателят издига до предупреждение за бъдещи световни катаклизми. Трагични са последиците от „заразата“ на ума. Спасяват се само нравствено чистите, те са избрани да поставят ново начало на човешкия род, но не с бравда и насилие, както Разколников, а чрез словото. Мотивите на гибел и възкресение в този сън тясно се преплитат. И тук, след пробуждането от съня, се извършва чудото на нравственото възкресение на Разколников. Сънят на новите, избраните хора сега прераства във видение на слънчевата степ отвъд реката и радостните и свободни хора. „Там беше



свободата — четем последните страници на романа — живееха други хора, които никак не приличаха на тукашните. Там сякаш и самото време беше спряло и като че ли не бяха минали още времената на Авраам и стадата му“ (V, 538).

До този момент любовта-състрадание на Соня Мармеладова не носи облекчение за Разколников, за него тя също е наказание. Между двамата герои отсъствуват двустранните човешки взаимоотношения. Любовта на Соня е самотна. Но тази любов също изиграва ролята на катализатор в трудния процес на нравствено възкресение.

И ето сега някаква неподозирана сила запраща героя в краката на Соня. Това е сила на внезапно озарилата го земна, човешка любов, която като факел отсега нататък ще осветява новия им живот. Закоравялото сърце най-накрая е „пробито“ и свободно открива богатството си, така дълго и упорито скривано от хората. „Тях ги бе възкресила любовта — пише Достоевски — сърцето на единия криеше неизчерпаеми източници на живот за сърцето на другия“ (V, 538). И това е вече любов пълноценна, каквато е любовта между мъж и жена, преминала през очистителната жертва на Сонината любов-състрадание. Защото, ако трябва да се говори за някакво възкресение при Соня, в чито нравствени добродетели никой не може да се усъмни, то това прераждане се осъществява именно по линията на разширяване емоционалния и духовния ѝ кръгзор чрез постигането смисъла на живота не само в страданието и състраданието, но и в радостта от пълнокръвната, взаимна и земна любов.

Но възкресението още не означава изкупление на извършеното деяние. Според Достоевски страданието, макар и да е важна предпоставка за изкупление на греха, е недостатъчно за прераждането на човека. „Той не знаеше — заключава писателят, — че новият живот не му се дава даром, че трябва първа скъпо да се заплати с голям бъдещ подвиг“ (V, 540). В деятелното начало Достоевски вижда истинското изкупление и истинското предназначение на човека.

По такъв начин от началните до последните страници на романа се осъществява големият идейно-философски спор, „микродиалог“ на две взаимно отричащи се начала в единната човешка личност; на индивидуалистичната и антихуманна позиция на мечтаещия да се издигне над „тълпата“ разум, обезценен човек и превърнал го в пробен камък на идеята за „кръв по съвест“, се противопоставя представата за човека като абсолютна ценност на живота, движен от законите на сърцето; срещу бавното, но сигурно умъртвяване чрез „диалектиката на ума“ се възправя истината на сърцето и чрез страданието — този незаменим катарзис на душата — се извършва преход от нещастieto към щастieto, от гордост към смирение, от хаоса на живота към хармонията и покоя, „от убийството-самоу-

бийство — към откриването на човека в себе си и в другите... от разкола към съединение на човека в едно цяло<sup>13</sup>, или в крайна сметка — от загубилия себе си човек, останал отвъд прага на живота, отпаднал от човешките закони — към неговото повторно раждане. И в това преоткриване на света е залогът за неговото нравствено възкресение. Така в романа се реализира голямата тема за мъчителното завръщане на блудния син при хората. Колкото и обективно равноправни да са борещите се идеи в авторовото съзнание, то в крайна сметка не изгубва от погледа си етичната, оценъчната позиция, без която всяко изкуство, загубило идеологическия и възпитателния момент, би обезсмислило своето предназначение.

\* \* \*

Процесът на движение на човека у Толстой към самия себе си е не по-малко мъчителен и сложен в сравнение с този у Достоевски. Причината за трагичните колизии на личността в неравния път към истината според писателя се коренят както в обективната действителност, така и в самата личност, в противоречивата ѝ природа.

От гледна точка на интересуващия ни проблем в романа-епопея „Война и мир“ се оказва, че най-близо до Разколниковата природа стои княз Андрей Болконски. Онова, което сближава двамата герои, е характерът на техния идеал, окачествен от изследователите като „наполеоновски“ идеал за поведение в живота. У Андрей Болконски основният целев комплекс „кръжи“ около мотива за славата. Както при Разколников, и при него звучи темата за пълното и окончателно утвърждаване на човека в света, за всеотдайната изява на неговите възможности, които засега съществуват потенциално и чакат своя решителен „Тулон“. И у двамата е налице някаква „грешка“ в прегърнатия от тях идеал, който се оказва под техните нравствени възможности. Съществена близост между тях се забелязва и по линията на повратния момент в техния живот, момента на „пробуждането“ — и двамата започват да виждат света по новому с тази разлика, че единият е вече загледан в смъртта, а другият — в живота. Разбира се, приликата между тях е в определени граници, но уверено може да се каже, че по линията на дълбоко присъщия им индивидуализъм, на доброволното им изключване от състава на „масата“ в самосъзнанието за изключителност на собствената личност, или накратко — в „наполеоновския“ аспект на тяхното съществуване, княз Андрей Болконски се доближава до Разколников.

Ето от какъв порядък са интимните мисли на героя: „Ако искам слава, ако искам да стана известен на хората, да бъда

<sup>13</sup> Ю. Карякин, Самообман Раскольников, М., 1976, с. 88.



обичан от тях — аз не съм виновен, че само това искам, че единствено за това живея. Да, единствено за това! Никога и никому няма да го кажа, но, боже мой, какво да правя, щом не обичам нищо освен славата, обичта на хората към мене. Смърт, рани, загубване на семейството — нищо не ме плаши! И колкото и да са ми скъпи и мили мнозина: баща ми, сестра ми, жена ми — най-скъпите за мене хора, колкото и страшно и неестествено да звучи това, още сега бих ги дал всичките за един миг слава, за тържеството над хората, за обичта към мене на хора, които не познавам и няма да познавам, за обичта на ей тия хора. . .<sup>14</sup>

Княз Андрей погрешно смесва славата с обичта, егоизма с алтруизма, индивидуализма с демократизма, така както Разколников погрешно е убеден, че целта оправдава средствата и че престъплението е не само необходимо, но и задължително условие за тържеството на доброто между хората, на „Новия Ерусалим“. Лев Толстой „изпълнява“ дословно мечтата на княз Андрей — в най-решителния момент, със знаме в ръка, пред всички застава славолюбивият герой и повежда войниците напред — осъществен е заветният блян за славния Тулон. Какво още остава? Изглежда, че това е върхът — мечтата е станала реалност. И в този момент всичко онова, което съставя безграничния, многоликия живот, Лев Толстой събира в едно понятие — небето. Величието на природата тук си дава среща с мнимото величие на постигнатия идеал. Започва да звучи мотивът за преходността, слепотата и заблудата на човека. В следващите страници на книгата иронията се углъбява — писателят среща героя с неговия кумир и от гледна точка на току-що разбраната от Андрей Болконски истина става ясно, че на фона на огромното небе кумирът е жалък и нищожен, а славата — преходна като преминаващите облаци. Между неговата душа и високото небе сега се установява неподозирана за самия герой близост, интимност и съпричастие. Фанатично устременият към славата герой сега се оглежда наоколо и за първи път „животът му се струваше толкова прекрасен, защото сега го разбираше съвсем иначе“ (IV, 404). В своето прозрение княз Андрей е категоричен. „Няма нищо, нищо сигурно — печално заключава за себе си княз Андрей — освен нищожността на всичко, което разбирам, и величието на нещо, което не разбирам, но е най-важното“ (IV, 407).

Тази нова истина чертае координатите на един друг кръгозор, на нова ценностна представа за света и мястото на княза в него. Доброволно избраният принцип на свободната воля с

<sup>14</sup> Л. Н. Толстой, Събр. съч. в XIV т., С., 1956—1957 г., т. IV, с. 367. (Следващите цитати ще се дават по същото издание с указание за том и страница в скоби.)

неизбежно присъщия ѝ индивидуализъм по силата на неписаните човешки закони неизбежно довежда отрезвеният герой до състояние на трагична вина пред живота като цяло, която вина писателят персонифицира в трагичната участ на неговата жена. „Нима — с основание пита В. Ермилов — Толстой би могъл да напише за смъртта на малката княгиня така, както той е написал, ако не бе поискал да ни каже за някаква вина на княз Андрей пред нея.“<sup>15</sup> Тук, разбира се, отсъства личната, персонална виновност пред жената, починала при раждане. Но съпоставяйки по време крушението на честолюбивите мечти със смъртта на Лиза Болконска, писателят загатва за някаква важна страна от живота, която княз Андрей не разбира, за някаква неправилност в отношението му към самия живот. На самолюбивите стремежи този живот с горчива ирония повдига завесата на най-великата своя тайна — тайната на раждането на човека. „Ах, какво сторихте вие с мене?“ — сякаш говори лицето на мъртвата княгиня и този упрек отеква силно в неспокойната съвест на Болконски и звучи като обвинение. Безкомпромисен и възискателен към другите, княз Андрей е най-възискателен към себе си — други съдници на своя живот той трудно приема, но затова пък сам на себе си е най-жестокият съдник. Ето защо, дори в надгробната плоча, в лицето на скръбния ангел, той долавя укора на мъртвата към него — живия и прогледнал за истината герой. Първото предизвикателство на духа срещу властния и неразгадаем жест на битието-съдба завършва с катастрофа. Един фалшив кумир е съборен. За княз Андрей настъпва продължителен период на безверие и пустота, време на неспокойна съвест и безпощаден скепсис. Всичко това много добре проличава в Богучаровския спор между него и Пиер Безухов. Затишнето в душата на княза съвпада по време с периода на нравствено възвисяване за Пиер, и когато неспокойната, търсеща натура успява да преодолее хаоса на безцелното съществуване и да намери относителен покой и равновесие в масонството. Като особена гледна точка за целите и смисъла на битието масонството, макар да се оказва един кратък етап в живота му, има заслугата, че обръща неговия поглед към нравствените въпроси най-вече с кардиналната си идея за безкрайно сложния, спираловиден и постъпателен път на човека към истината както в онтогенетичния, така и във филогенетичен аспект. Процесът е напълно закономерен; до идеята за живия глобус от подвижните капки на живота — резултат от срещата му с Платон Каратаев — Пиер трябва да премине през идеята за великия архитектон на природата. Сега двамата герои се намират на диаметрално противоположни позиции по линията на усещането за пълнота или непълнота на битието,

<sup>15</sup> В. Ермилов, Толстой — романист, М., 1966, с. 214.



на алтруистичното и егоистичното начало, на душевното и духовното възприемане на действителността.

Една от коренните предпоставки у Толстой за постигането на пълна хармония между човека и света е въпросът за наличието или отсъствието в самата личност на някакви потенциални жизнени сили и възможности за пълно и всестранно единение с многообразния живот на всички негови нива — абстрактно-рационалното, телесно-чувственото и емоционално-сетивното. За осъществяването на пълна хармония между отделната човешка личност и живота като цяло съвсем не е без значение за Толстой какъв е емоционално-жизненият диапазон на тази личност, „честотата“ на нейното световъзприемане, това, върху кои страни на битието тя слага своя акцент (по силата на генетични, родови и социални закони, индивидуално-психологически особености на характера, сложили се в резултат на преживения опит) — дали върху духовно-абстрактното или върху чувствено-конкретното, и какво е съотношението на тези начала в човека. Затова семейно-родовата принадлежност на героите в романа-епопея си има своето значение в решаването на коренните въпроси за смисъла на живота и вероятността този смисъл да бъде постигнат от един или друг род или „порода“, както е предпочитал да се изразява самият Толстой. Още Дм. Мережковски отбелязва склонността на писателя към душевното, а не духовното начало у човека. „Лев Толстой — пише изследователят — е най-велик изобразител на този не телесен и не духовен, а именно телесно-духовен — „душевен човек“, на тази страна на плътта, която е обръната към духа, и тази страна на духа, която е обръната към плътта — тайствената област, където става борбата между звяра и бога в човека.“<sup>16</sup>

В този смисъл действително Наташа Ростова е олицетворение на живота и близостта или отдалечеността на героите от тази девойка, срещите и разминаването с нея се оказва среща или разминаване със самия живот. Пътят на Пиер Безухов от Елен Курагина до Наташа Ростова независимо и въпреки близостта на княз Андрей с нея е подводното течение на духовното му израстване, най-сигурният залог за неговото възкресение. Причината за трагичната съдба на Андрей Болконски и щастливата съдба за Пиер Безухов се крие в различната доминанта на тяхното световъзприемане. У княз Андрей опитът от живота е едно горчиво потвърждение на отнапред възприетата теза за отрицателната природа на човешкото щастие, което за героя е непостижимо в живота. Измежду многото „доказателства“ за тази невъзможност героят особено акцентува на трагическото разделение между духовното и телесното начало. Стра-

<sup>16</sup> Дм. Мережковский, Толстой и Достоевский — жизнь и творчество. IV изд. СПб, 1909, с. 163.

хът на княз Андрей от телесното, отчуждението му от колективния живот и волевото преодоляване на това отчуждение, аристократичната му непроницаема природа в много отношения предопределят неговия трагичен край. Болконски улавя живота изключително в неговия духовен аспект и в този смисъл е чужд на безкритичното, витално себеподаване на Ростова „порода“ или на Пиер Безухов, който, въпреки че понякога попада под влиянието на някои „идеи“, но благодарение на интуитивното, доверчиво и открито отношение към този живот има по-големи шансове от Андрей Болконски да навлезе в неговото пълноводно течение и реално да постигне неговия смисъл. Богучаровската среща е нов, повратен момент в съдбата на княз Андрей. Под влияние на Пиер той преодолява мъчителната статика и самоизолация и навлиза, както отбелязва Толстой, в „епоха“, от която започва „неговият нов живот“. За втори път тук се появява мотивът за небето.

Но повестувайки за нравственото и духовното извисяване на своя герой, Лев Толстой е безпощаден — процесът на самоосъзнаване се оказва в основата си трагичен процес. На общественото поприще княз Андрей е постигнат от ново разочарование — Сперански се оказва поредният „двойник“ на Наполеон, Вей Ройтер и всички останали, гледащи на живота като на благодатно поле за своите умозаклучителни „диспозиции“ и схеми. Сега става ясно, че на Праценските височини Болконски е убил Наполеон в себе си като кумир, но не и онова, което се нарича „наполеоновска“ позиция в живота, която сега се изразява в прекомерната му вяра в способностите на ума да обозре многоликото битие. Бедата е там, че уроците, които съдбата му поднася, стават за героя факт на ума, а не на сърцето. С разочарованието си в Сперански той постига пълна победа над своите илюзии. С основание В. Одинокоев подчертава, че „преодоляването на „наполеоновския“ идеал съставлява същността на еволюцията на Андрей Болконски“<sup>17</sup>. Но в крайна сметка преживените разочарования изиграват своята печална роля, като решително намаляват жизнените му сили — накрая той достига до разбирането за величието на народната идея и своето място сред хората, но няма сили да остане при тях. Изгубен е вкусът към живота. Любовта на княз Андрей към Наташа Ростова е апогей в напрегнато търсената от него хармония с живота, предел на неговата проницаемост за света. Срещата му с Наташа в Отрадное изиграва решителна роля в неговия живот. Отново се появява мотивът за небето, звездите. Този чист, сърдечен порив на малката още девойка отеква силно в сърцето на героя; ето въпреки горчивия опит, въпреки разочарованията животът си тече. Обзелото го чувство има харак-

<sup>17</sup> В. Одинокоев, Поэтика романов Л. Н. Толстого. Новосибирск, 1978, с. 6.



тер на пробуждане, сякаш горе, над него, Наташа събужда не Соня, а самия него — дръзко, предизвикателно. Съвсем естествено идва новата, неподозирана досега и с толкова усилия завоювана мисъл: „Не е достатъчно, че зная всичко, което имам в себе си, трябва да го знаят всички; и Пиер, и това девойче, което искаше да хвъркне в небето; трябва всички да ме познаят, трябва моят живот да не тече само за мен, трябва те да не живеят тъй независимо от моя живот, както това девойче, а той да се отразява върху всички и всички да живеят заедно с мене“ (V, 184). Това е мисъл за пълно и всестранно единение на героя с всички и всичко, клетва за истински „диалог“ с живота. Но колко самолюбие има още в тези мисли, в това повтарящо се „аз“, „мое“, „мене“! Като че ли тук не става дума за двустранен диалог, а още говори в него „жизневеда“ с ясното съзнание за учителска и егоцентрична позиция спрямо другите. Но и тук героят се натъква на непреодолимо неприятствие вътре в себе си, изразяващо се в някаква емоционално-жизнена недостатъчност, в неумението — за разлика от Наташа — да усеща изтичането на живота, да улавя великия му миг. У него като че ли липсва този сетивен усет за движение на времето — една година раздяла за Наташа е цяла вечност! И за всичко това княз Андрей заплаща със скъпа цена — разминаването с човешкото си щастие. Той отново слиза от празничния в повседневния живот. Високото небе на Аустерлиц, Богучарово, Отрадно сега се заменя с „нисък, определен, смазващ свод, дето всичко беше ясно, но нямаше нищо вечно и тайнствено“ (VI, 41). Но този път грешката има характер на катастрофа. Отказът от желанието да се разбира живота става синоним на отказ от желанието да се живее. Съдбата на човека започва стремително да клони към своя трагичен финал. Андрей Болконски започва да гледа на живота като на тежко бреме. Сега, след безкомпромисната рекапитулация на преживяното в навечерието на Бородинското сражение, пред него се открива възможността не стоически да живее, а, слял своята трагедия с трагедията на народа си, достойно да умре. Тук за първи път в неговото съзнание възниква идеята за съня на живота и пробуждането от него. „И от висотата на тая представа всичко, което преди това го измъчваше, изведнъж се озари със студена бяла светлина, без сенки, без перспектива, без разлика в очертаанията. Целият живот му се видя като магически фенер, в който той бе гледал дълго — през стъклото и при изкуствено осветление. Сега изведнъж той видя без стъкло и при ярка дневна светлина тия лошо изрисувани картини“ (VI, 234). Пробуждането на княз Андрей от съня на живота е неговото пробуждане от предишните заблуди. От разговора му с изпадналия в поредния духовен кризис Пиер в навечерието на Бородинското сражение става ясно, че той достига до истината за решителната роля на народа в историята, че е постигнал за себе си „ку-

тузовското“ начало — символ на народния дух, на интуитивно, колективно изживяване на света. Наистина какво удивително мъжество проявява героят, за да се отрече от любимата си идея за силната личност като единствен и неопровержим субект на историята. Чрез съдбата на княз Андрей Лев Толстой осъществява грандиозния сблъсък на две взаимно изключващи се гледни точки за света и историята. С цената на своя живот героят извървява мъчителния преход от „наполеоновската“ към „кутузовската“ гледна точка, от вярата в необикновените възможности на ума — към разочарованието от него, от показния героизъм за слава към мълчаливото себеотричане, от идеята за „личната воля“ към идеята за „необходимостта“ от съобразяване с колективната воля. Тази истина княз Андрей възприема като всевластен закон на битието, но безотносително към самия себе си. Андрей Болконски доброволно се изключва от този закон, и то с най-скъпата цена — цената на своя живот. Павел Громов в това отношение прави много вярно наблюдение: „Но той (княз Андрей — б. н. Н. З.) може да бъде частица от този „колективен“ субект само в определени граници, в определени обстоятелства. . . Зад тази рамка на определените обстоятелства княз Андрей си остава отчужден, отделен с непроницаема преграда. . . Единство зад границите на дадената ситуация няма и не може да има.“<sup>18</sup>

Моментът на раняването на княз Андрей е показателен именно с това вътрешно неприемане, несъгласие с „необходимостта“. В крайна сметка гордостта на героя става причина за неговата гибел — той не може да легне на земята, да се подчини на необходимостта в дадения момент въпреки произнесената команда „Залегни!“. Княз Андрей прекрасно разбира, че в този момент необходимостта означава живот, а несъгласието с нея — смърт. Мигът на раняването на Андрей Болконски е и миг на внезапно връхлетялата го жал за живота, за неизживените му радости. И в този момент Лев Толстой гениално изразява двойствената природа на своя герой: „Той мислеше това и в същото време не забравяше, че го гледат“ (VI, 291). Ето я тази проклетата дистанция, която героят не може да преодолее, той е осъден никога да не изпита безметежната радост от вълшебното, приказно сливане с настоящето — той е винаги и актьор, и зрител едновременно, застанал встрани, изпитателно загледан в онова, което се разиграва пред очите му.

Ето защо сънят на героя след раняването му трябва да се разбира като алегоричен образ не само на борбата между живота и смъртта у Андрей Болконски, но и като трагично обобщение на целия му живот, на преживените заблуди и грешки, на ефимерността на много от защищаваните от него идеи, на

<sup>18</sup> П. Громов, О стиле Льва Толстого, Диалектика души в „Войне и мире“, Л., 1977, с. 392.



страстния му стремеж към живота и ненамерения път към него, получил своето грандиозно обобщение в образа на „затворената врата“, през която сега вместо живота влиза смъртта. „В съдбата на княз Андрей, ако погледнем на него през призмата на Толстовата представа за хармонична личност, се реализира идеята за високата дисхармония, за неотклонното движение на рязко очертаната човешка индивидуалност, ориентирана само към духовната страна на ценностите, към неизбежната за нея „космическа“ изолация“<sup>19</sup>.

Процесите на разединение в съзнанието на Андрей Болконски между ума и сърцето, духа и тялото писателят довежда до кризисна точка. И това кризисно състояние продължава до момента, в който за самия герой става ясен изходът от жестоката битка между живота и смъртта. От този момент (по степента на приближаване на княз Андрей към смъртта) мотивът за „телесното“ начало, явяващо се в образа на щастливото детство, на Наташа такава, каквато героят я вижда на първия бал, постепенно се измества от състоянието на пълно отчуждение от света на материалното, от мотива за извисяващата се над всички и всичко духовност. Три дни преди да умре, героят изпада в състояние на извънценъчно отношение към действителността, на „състрадание, обич към братята, към ония, които ни обичат, към ония, които ни мразят, обич към враговете — да, оная обич, която е проповядвал бог на земята...“ (VII, ч. II, гл. XXXVII).

Обзелото го ново чувство му донася последната истина — смърт няма. За втори път — вече като тайнствено и мистично откровение, звучат думите: „Смъртта е пробуждане“. И с това пробуждане настъпва последният, окончателният момент на нравственото и духовно възкресение на Андрей Болконски. Това е мигът на пълното заличаване на индивидуалното у героя и приобщаването му към вечно изменящия се и безсмъртен живот. Идеята за смъртта на индивидуалното се заменя с идеята за безсмъртие на общото: „Обичта е бог — мисли героят — и да умра, значи аз, една частица обич, да се върна към общия и вечен извор“ (VII, ч. II, гл. XVI). На княз Андрей се удава да постигне единение със себе си, да намери толкова търсената близост с битието като цяло, но при съдбовното условие — разрушение на своята индивидуалност. „Чувството на връзка с всичко княз Андрей изпитва само тогава, когато се отрича от живота, от участието в него, преставайки да бъде личност, самия себе си. „Световното цяло“ — съгласие с всичко, княз Андрей намира само в унищожението, в небитието.“<sup>20</sup>

Пътят на Андрей Болконски е път от дисхармонията и хаоса

<sup>19</sup> В. Камянов Поетическият мир епоса. М., 1977, с. 230.

<sup>20</sup> П. Громов, О стиле Льва Толстого. Диалектика души в „Войне и мир“, Л., 1977, с. 430.

са към съгласието и хармонията. Идеята на „възкръсналия“ герой открива своята вътрешна близост с идеята на Платон Каратаев. „Кръглият“ Каратаев, ако се разгледа в машабите на Толстоевата „космогония“, е антипод на хаоса, идеалната „капка“, изпитваща равномерното влияние на съседните, някакъв абсолюти в Толстоевата „геометрия на съгласието“<sup>20a</sup>. До тази истина княз Андрей достига сам, по свой индивидуален път, с цената на своя живот. „Той отива „там“, където също като мъжик отива Платон Каратаев, и в това се крие огромната нравствена победа на княз Андрей, тъй като той обективно според Толстой се приближава към вярата, която изповядва селянинът Платон и хиляди, милиони руски хора.“<sup>21</sup>

Откриването на простотата и истината е подвиг за дворянина Болконски, който свидетелствува за неговото душевно величие, за драматичния, покъртителен характер на неговите търсения.

\* \* \*

В резултат от направените наблюдения върху „Престъпление и наказание“ и „Война и мир“ от гледна точка на посочената тема можем да заключим следното:

Повествованието на двамата писатели за духовното и нравственото обновление на личността е повествование за мъчителния и труден път на човека от една представа за света и негово място в него, към друга; от една скала на ценностите към друга, по-висша ценностна система. Процесът на очищение на душата от предишните илюзии, грешки и загуби е един в основата си драматичен процес.

Тук си дават драматична среща и страстният порив, и бездната на разочарованието, и упоритата вяра в своята правота, и издигнатите, и срутени кумири, и любовта към живота, и умората от него в стремежът към смъртта — наистина твърде скъпо струва познанието на доброто и злото.

В началото на пътя стои една „проклета мечта“ в наполеоновски облик. Толстой и Достоевски възприемат идеята за наполеонска позиция в живота изключително в аспекта на стремежа към бляскава самоизява и слава, т. е. в нейния чисто психологически и философски аспект — „ново слово“ в световната литература по отношение на темата за Наполеон. Но в процеса на защита на своята „мечта“ двамата герои откриват един духовно-нравствен потенциал, който ги издига високо в съзнанието на читателя и извиква у него съжаление за прекрасната човешка личност, която, не познавайки себе си, леко-

<sup>20a</sup> В. Камянов, Поетическият мир епоса, М., 1977, с. 31.

<sup>21</sup> В. Одинокоев, Поетика романов Л. Н. Толстого, Новосибирск, 1978, с. 83.



мислено се опълчва срещу своята природа. „Моралната характеристика на Наполеон — основният мотив на поведението му, е в това, че у него не възникват морални проблеми; същността на Разколников е в това, че той изследва моралните проблеми.“<sup>22</sup> Тази констатация на В. Шкловски е в същата степен валидна и за героя на Лев Толстой. И Разколников, и А. Болконски са по-велики от прегърнатия от тях идеал. Но нека отчетем специфичния подход на двамата писатели в решението на поставената тема за нравственото и духовно обновление на човека.

Подходът на Достоевски е в съответствие с разбиранията на писателя за диалогичния характер на истината, за антиномичната природа на човека, възприемана от него като арена на грандиозна борба между „незавършени“ идеи на разума и „човека в човека“, т. е. с неговата истинска природа — истина в пълно съответствие с любимата теза на писателя, защитена и в „Братя Карамазови“: „Тук Дяволът и Богът се борят и арена на тяхната битка са сърцата на хората.“ „Природата“ у Достоевски — това е непобедимата и изначална същност на човека да твори добро, да бъде добър. Но тъй като той според писателя винаги се намира в плен на някаква идея, то типичното негово състояние е състоянието на двойственост, вследствие на което се оказва, че „човекът според Достоевски не е добър и не е зъл — той е добър и зъл едновременно. В неговата душа идеалът „Мадонски“ и идеалът „Содомски“ съществуват едновременно — това като че ли е единственото твърдение относно концепцията за човека у Достоевски, което може да се направи без колебание.“<sup>23</sup> Но, както стана ясно при Разколников, подобно трагично противоречие не е неразрешимо; престъплението, падението на героя и свързаното с него нравствено наказание играят ролята на катализатор в разрешаването на конфликта — антиномията се сменя и диалогичното, разединено състояние на личността се заменя с нейната монолитност, разколът в човека — с тъждеството му със самия себе си. Философското опровержение на идеята се измества от нейното нравствено опровержение от страна на самия герой, или, както пише Достоевски в подготвителните материали към „Престъпление и наказание“: „От една страна, смърт и проклетие, от друга — възкресение.“ (Собр. соч. в XXX т., Л., 1975, т. VII, стр. 138.) В тази борба между „козните“ на разума и човека като цяло Достоевски проверява нравствената съпротивляемост на личността. „Престъпление и наказание“ е една оптимистична равностметка за човека, тържество на насилената, но непобедена и непобедима природа. „Някъ-

<sup>22</sup> В. Шкловски, Тетива (За несходството на сходното). Варна, 1977, с. 305.

<sup>23</sup> Н. Кашина, Естетика Достоевского, М., 1975, с. 88.

де в подсъзнателния свят на човека, иска да ни каже Достоевски — пише Пруцков, — неугасимо сияе чудният образ на „Златния век“, извикващ мъката по загубения рай, възбуждаш желание да бъде възвърнат в собствената душа и в отношенията между хората.“<sup>24</sup>

Както стана ясно, тази борба у човека не е изведена до неговото съзнание; за Разколников (подобно е състоянието и при Дмитрий Карамазов) тя си остава невеста. Тук понятието процес, а още по-малко съзнателен процес, е неприложимо. По-скоро става дума за внезапен скок от едно душевно състояние към друго, което прилича на някакво вдъхновено озарение и преклонение пред величието на живота и откриващата се перспектива за нравствен подвиг у него. Всичко това е в пълно съответствие с разбиранията на Достоевски за човека като „тайна“.

У Л. Н. Толстой процесът на нравствено възраждане на героите е в истинския смисъл на думата процес, изцяло доведен до тяхното съзнание. Това е в съгласие с представата на писателя за диалектичката природа на познанието като постепенно, поэтапно и спираловидно движение напред и нагоре. Важно условие за духовното и нравственото прераждане на човека според Толстой също се оказва съотношението на духовното и душевното, природното начало; тяхното разединение или хармония. Природното у човека писателят разбира като сума от изначално присъщи на човешката натура и достатъчно надеждни нейни качества — интуиция, емоционално-сърдечни импулси, вроден усет за разбиране на реалната действителност. Писателят няма равен на себе си в световната литература по разнообразието от средства за показване на жизненото и безжизненото у човека. Както стана ясно, дисхармонията между рационалното и емоционалното, „небесното“ и „земното“ начало у Андрей Болконски е съществена причина за неговата трагедия. Ето защо княз Андрей постига тайната на живота, но не в Наташиния ѝ аспект, а в нейния каратаевски вариант. Идеята за хармонията между духовното и телесното писателят защитава чрез образите на Наташа Ростова и Пиер Безухов. Затова, ако за княз Андрей истината на Каратаев (без, разбира се, двамата герои да се познават един друг) е последна и най-висша истина, то за Пиер Безухов една спасителна идея в период на душевни сътресения е само един етап към още по-висша истина, или с други думи, над наземната любов-всепрощение на княз Андрей се издига реалната, хармонична и пантеистична любов на Пиер към живота. Действително, както отбелязва В. Камянов, „съгласно Толстоевия възглед при-

<sup>24</sup> Н. И. Пруцков, Историко-сравнителный анализ произведений художественной литературы, Л., 1974, с. 27.



родата на разума не съвпада с „разума“ на природата“<sup>25</sup>. Мисълта на Пиер за „спрягане“ на компонентите на живота звучи като отговор на реалното им разединение у княз Андрей. Ето защо и Толстой, и Достоевски се отнасят с недоверие към всякакви „умствени постройки“ (Толстой), които имат претенцията да обхванат необхватния живот.

В скалата на ценностите и при двамата писатели най-високо застава сърцето. И двамата са убедени, че „идеите се менят, а сърцето остава същото“ (Достоевски). Познанието, лишено от нравствен императив, е разрушително и цинично. Обединението на човека, съгласието му със самия себе си и с живота тук се извършва на основата на любовта. „Пробуждането“ на двамата герои от „съня на живота“ към истинския живот е пробуждане на сърцето. В последните страници на романа Разколников сам става извор на любов за другите хора, с което авторският замисъл открива нова своя пространствено-временна перспектива.

Любов озарява последните дни на умиращия Болконски. И като него тя е обърната към смъртта, „любов обезкървена, бледа, не живо чувство, а еманация на отлитания дух“<sup>26</sup>. Убеждението на героя за всеилнето на логиката е разколебано. В резултат на това в неговата позиция спрямо живота се забелязва известно ограничение на търсачеството и примирение пред неумолимостта на обстоятелствата. И точно тогава, когато Андрей Болконски престава да разбира смисъла на нещата, той достига до истината и това е последната ирония на живота над откъсващия се от неговата орбита герой.

Проблемът за нравственото възкресение на човека у Толстой и Достоевски неизменно се свързва с разбиранията на двамата писатели на въпроса за крайната цел на техните търсения — човешкото щастие. Тук, както е известно, в техните възгледи се забелязва съществена отлика. Основният постулат в разбиранията на Достоевски за човешкото щастие е идеята за изкуплението. В черновите материали към „Престъпление и наказание“ четем: „Човек не се ражда за щастие... Човекът постига своето щастие и винаги чрез страдание.

Тук няма никаква несправедливост, тъй като жизненото знание и съзнание се придобива чрез опита „про“ и „контра“, който той трябва да изпита върху себе си.“<sup>27</sup>

Трябва да се подчертае, че страданието при Достоевски не е цел сама за себе си, а средство, „катализатор“ за преоткриването от човека на неговата истинска същност, присъстваваща латентно в неговата душа, временно забравена поради гос-

25 В. Камянов, Поетическият мир епоса, М., 1978, с. 87.

26 В. Камянов, Историческият мир епоса, М., 1978, с. 31.

27 Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч. в XXX т. Л., 1973, т. VII, с. 155.

подството над него на някаква „незавършена идея“. Страданието тук играе ролята на „чистилище“ за неговата душа. „Какво да се прави — пише Бурсов, — неприятна философия. Трябва само да се има пред вид, че Достоевски не осъжда човека на страдание като влюбен в страданието, той само държи на това, че в търсенето на самия себе си, на своята същност, човекът няма право да се отказва и от страдание. Самият той мъжествено е изпил чашата на страданието, отредено му от съдбата, и никога не се е хвалил, нито оплаквал от това.“<sup>28</sup>

Носител на идеята за мъжествено понесения кръст на страданието в „Престъпление и наказание“ е образът на Соня Мармеладова. В противоположност на героинята Разколников мисли, че е възможно един човек — достатъчно силен да понесе страданието и отговорността за всички и сам престъпил нормите на живота, да изведе човечеството на другия бряг, т. е. да му се спестят страданията по пътя към „Новия Ерусалим“ на земята. Но в скрития идеологически спор между двамата права се оказва именно Соня. Разколников намира човешкото щастие, макар и само за себе си, но през пламъка на страданието.

Още по-жертвено и прекрасно звучи идеята за приетото страдание в името на всички, но без какъвто и да е месиански или наполеоновски акцент в съдбата на Дмитрий Карамазов от романа „Братя Карамазови“. Между тези две произведения на Ф. М. Достоевски съществува голяма идейно-философска близост както по линията на антиномичната борба между „про“ и „контра“, т. е. между сърцето и разума, вярата и безверието, така и по отношение на тържествуващата във финала на романа идея за обновителната сила на страданието. В същност тя ни посреща още в епиграфа към романа, взет от евангелието на Йоанна: „Истина, истина ви казвам: ако житното зърно, паднало в земята, не умре, остава си само; ако ли умре, пренася много плод.“

В съдбата на Дмитрий според представите на писателя се оглежда съдбата на всеки човек, разпънат между „идеала Содомски“ и „идеала на Мадоната“. Героят с основание възкликва: „Не, широк е човекът, твърде широк даже, аз бих го стеснил“ (т. IX, 133). В душата на Митя царува хаос от взаимно изключващи се крайности, които писателят набелязва още с названието на главите, повествуващи за Митя Карамазов: „Изповед на едно горещо сърце в стихове“, „Изповед на едно горещо сърце в анекдоти“, „Изповед на едно горещо сърце с краката нагоре“. Дори красотата тук е „страшно и ужасно нещо... Тук бреговете се събират, тук всички противоречия заедно живеят“ (т. IX, 133). Дмитрий Карамазов е на кръсто-

<sup>28</sup> Б. И. Бурсов, Личность Достоевского. Роман-исследование, М., 1974, с. 559.



път. Душата му отстои на еднакво разстояние от двамата идейни противници в романа — Иван Карамазов със своите двойници Дявола, Великия инквизитор, Смердяков, и стареца Зосима (Христос, Альоша Карамазов, децата). Във всеки момент Митя е способен да извърши деяние, характерно за единия или другия идеен кръг. И трябва да се стовари върху него този страшен удар, за да възкръсне добрият, новият човек, който винаги е живял у него, но с когото страстите на героя не са се съобразявали, макар душата постоянно да е страдала от това. Великата „тайна“ на своето истинско „аз“, митарстващата му душа разбира след пророческия сън за невинно страдащите деца, за хората-деца, които гледат на живота като на игра. Истинският смисъл на нещата човекът у Достоевски намира едва след като осъзнае своята виновност пред всички и за всичко. „Брат — говори после Митя на Альоша, — аз в себе си през тези последни месеци усетих новия човек, възкръсна в мене новия човек! Беше заключен в мен и никога не би се явил, ако не беше този гръм... Защо ми се присъни детето в онази минута, „защо бедното дете?“ Това пророчество ми се случи в тази минута! Това беше за мен в този момент пророчество. Заради „детето“ ще отида аз. Защото всички са виновни за всички“ (X, 97).

По този начин сънят на Митя Карамазов за „бедното дете“ се оказва един достоен отговор на мъчителните въпроси на Иван Карамазов за страдащите деца. И става ясно, че пътят на Иван не е истинският път, че неговата истина граничи със заблудата, а безличната обща любов — с омразата и отцеубийството. Истината на Иван Карамазов — рожба на „диалектиката на ума“, го води до умопомрачение, а истината на Дмитрий — за любовта и саможертвата, му донася успокоение, преодолява разкола в неговата душа и го възвисява като личност. „Щастието, просветлението Митя Карамазов намира, защото той разбира своето съпричастие с народната беда.“<sup>29</sup> Ето защо страданието на човека според Достоевски това е висшето чувство за виновност и произтичащата от него жажда за изкупление. Пътят на стареца Зосима, на Тайнствения посетител е същият. И този път според писателя е аналогичен на Христовия — не случайно Христос казва думите за житното зърно в навечерието на своето разпятие и възкресение. „Пътят към обновлението и спасението на света, към пълното му преустройство — бележи Ветловская — по мнението на автора на „Братя Карамазови“ е възможен единствено чрез обновлението на всяка отделна душа по образ и подобие на Христа, т. е. чрез отказ от обвинение на другите, братско приемане на цялата вина върху себе си, страдание за нея и възкресение.“<sup>30</sup>

<sup>29</sup> А. А. Станюта, Постигание човека. Минск, 1976, с. 6.

<sup>30</sup> В. Е. Ветловская, Поэтика романа „Братя Карамазови“, Л., 1977, с. 159.

Поразителна страст към наслаждения и нечовешки изпитания и страдания, приети доброволно и с такава страст, намираме и в образа на Николай Ставрогин от другия роман на Ф. М. Достоевски „Бесове“. Желанието на Ставрогин да изпие до дъно печалната чаша, ясното съзнание за своето падение и доброволно понесения кръст („ставрос“ на старогръцки означава „кръст“) го правят най-трагичната фигура в творчеството на Достоевски. Да понесеш своя кръст при условие, че не вярваш в кръста — това грандиозно противоречие в неговата натура го сродява с другия безумец-философ на писателя — Иван Карамазов. Тук антиномията е неразрешима. Затова Иван завършва с безпамятство, а Ставрогин — със самоубийство. Последният има ясно съзнание за своята безизходност, която той формулира в апокалиптичната фраза, изречена пред стареца Тихон: „ни хладен, ни горещ, а топъл“, т. е. равнодушен. За него времето е спряло. За разлика от Шатов наистина „той няма за какво да крещи (защо са нужни тук викове, щом животът си е отишъл!) Няма закъде да бърза, за него времето е бездна, понеже той е вече мъртъв, той е зад границата на живота.“<sup>31</sup> Времето работи за Разколников, за Митя Карамазов — понятието „бъдеще“ при тях има смисъл. За Свидригайлов и Ставрогин времето спира преди физическата им смърт, тук отсъствува понятието „движение“, съществуват само привидения. В черновите материали към „Бесове“ Достоевски нарича героя „ходеща мумия“. Излишно старецът Тихон го окуражава: „Цялата гордост своя и беса свой посрамете! Ще завършите като победител, свободата ще постигнете.“<sup>32</sup> Напразно — у Ставрогин няма вече желание ни за гордост, ни за смирение.

Дори при най-бегъл поглед читателят не може да не открие съществената близост между разбиранята на Достоевски за престъплението, страданието и изкуплението и „късния“ Толстой. Показателен в това отношение е неговият последен роман „Възкресение“. И тук, както в романите на Достоевски, е налице престъпление и наказание във вид на нравствени угризения, жажда за изкупление на вината и възкресение от предишните заблуди. Показателно в това отношение е разбирането на Толстой за двойствената природа на човешката натура, наклонена според писателя „ту към Христа, ту към свинята“. Ето какво отбелязва Толстой за личността на Нехлюдов: „У Нехлюдов, както и у всички хора, живееха двама човека. Единият — духовен, който търси за себе си само такава благо,

<sup>31</sup> Г. И. Егоренкова, Проблема общественной психологии в романе Достоевского „Бессы“ (Трагедия Николая Ставрогина). ИАН СССР, сп. Л-ра и языка, т. XXXVII, 1978, кн. 6, с. 490.

<sup>32</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч. в XXX т. л., т. XI, гл. „У Тихона“, с. 29.



което би било благо и за другите хора, а другият — животинският човек, който търси благо само за себе си и за това благо е готов да пожертвува благо на целия свят. В този период на безумие, на егоизъм, породен у него от Петербургския и военния живот, животинският човек господствуваше у него и напълно беше задушил духовния“ (XIII, гл. XIV, ч. I).

Като сравнява тези „две възкресения в руската литература“, Арденс достига до извода за различния характер и класов облик на героите, за различните изходни причини, характер и същност на самите престъпления, както и на различните начини на тяхното развенчаване, като заключава, че „пътят на Разколников и Нехлюдов не е еднакъв. „Съвестта“ на Нехлюдов заработва в името на възкресението още в първия момент на своето пробуждане.“<sup>33</sup> Тук всичко е доведено до съзнанието на героя и самият акт на пробуждане не е свързан с мъчителни мятания и търсения на спасителен изход. На Толстой е чужда характерната за Достоевски представа за антимичната природа на душата; у Толстой във всеки отделен момент от живота на човека едното начало в нея е взело превес над другото.

Във „Възкресение“ писателят се отказва от така присъщата му способност да разкрива „диалектиката на душата“. Основателно Купреянова отбелязва, че „правдотърсачеството на Нехлюдов — това вече не е процес на психологическо развитие, а само изходна предпоставка за художественото разгръщане, саморазкриване на тази истина, която в нейния нравствен аспект той намира в самото начало на романа и на социалната конкретизация на която е посветено цялото по-нататъшно развитие на романа“<sup>34</sup>. Постепенно личната драма на този герой отива на заден план и се замества от народната драма; чрез истината за всеобщата престъпност на цялата държавна машина пътят на Нехлюдов към самия себе си прераства в път към истината на народа.

Що се отнася до Катя Маслова, то тя е ярко олицетворение на това народно пробуждане и не чрез религиозни постулати, а в досег с най-прогресивните сили на този народ.

В заключение на този въпрос ще кажем, че по линията на духовните си терзания, своята жертвеност и жажда за изкупление на престъплението героят на Толстой твърде много напомня аналогични душевни процеси у Дмитрий Карамазов, и въобще за творчеството на Достоевски — спомняме си интимната цел на „късния“ Толстой, формулирана от Бурсов като „желание да се пострада за неизкупени грехове“<sup>35</sup>. И с този

<sup>33</sup> Н. Н. Арденс, Достоевский и Толстой, М., 1970, с. 305.

<sup>34</sup> Е. Н. Купреянова, Эстетика Л. Н. Толстого, М., 1966, с. 298.

<sup>35</sup> Б. И. Бурсов, Личност Достоевского. Роман-исследование, М., 1974, с. 387.

свой стремеж вече старият Толстой се явява един „герой“ от творчеството на Достоевски. Неговият отец Сергей е силно автобиографичен.

И все пак спецификата в подхода на двамата писатели и тук е налице. Ако у Достоевски неведомата борба у човека завършва с някакво озарение, свръхзнание, тайна, откриваща се в едно мигновение, то у Толстой постъпателното движение на личността, доведено до нейното съзнание, не оставя никакво съмнение и самосъзнанието за вина тук се изработва в резултат на продължително волево усилие и борба. Изминатият път е подложен на сурова равностетка, както у Иван Илич например, където се появява представата за движение по стълбата нагоре или надолу. „Сякаш равномерно съм слизал надолу, а съм си въобразявал, че се изкачвам нагоре“ — с горчивина заключава Иван Илич (XII, 367). „Съдът идва“ — мисли героят и тази разлика не е случайна, тя е символична — дошло е времето за нравствения съд, който човекът ще извърши над себе си. И именно в него, а не във физическите мъки на героя е причината за страшните страдания. С други думи, процесът на нравственото възкресение у Толстой за разлика от Достоевски, се отличава със своята телесност, видимост на ставащите промени. У Толстоевия герой изниква представата за движение по скалата на ценностите; „За Толстой — бележи Бурсов — всяка следваща фаза от собственото духовно развитие е несъмнено по-високо от предшестващата.“<sup>36</sup>

Проблемът за нравственото възкресение на човека непременно трябва да се свърже с въпроса за свободата, необходимостта и идеята за Бога, така както те ни посрещат в произведенията на двамата писатели. Свободата, граничеща с волунтаризъм от престъпилия нормите Разколников, е постигната. Но заедно с нея се ражда и страхът — страх от свободата, от липса на задръжки, страх от смъртта. Настъпва процес на клаустрофобия на душата, апокалипсис в личността. И тогава героят търси подчинението си при по-висши сили, чрез които да свърже отново разкъсаните нишки с битието. Бог — тази функция на сърцето, е феноменът, който ограничава човешката свобода, в случая равностилна на произвол, и това ограничение е в името на живота, на самия смисъл на човешкото съществуване. Разколников се оказва като всички хора в невъзможност да живее в абсолютна свобода, т. е. той открива за себе си, че е посредствен — това, от което най-много се страхува неговият разум, но благодарение на което той намира любовта. Вместо гордост настъпва смирение.

Аналогичен е процесът и у Дмитрий Карамазов. В сърцето на Митя се поражда любов-състрадание; житното зърно, пад-

<sup>36</sup> Б. И. Бурсов, Личность Достоевского, Роман-исследование, М., 1974, с. 156.



нало в земята, „принася много плод“. Постигнатата свобода от Дмитрий Карамазов е отговор на въпроса за свободата, поставен от Иван Карамазов. Царството на Великия инквизитор ражда роби. Наистина само с хляб не се живее. Свободата се оказва най-страшното, но и най-достойното бреме за човека. Тя е необходимостта от морална отговорност за своите и чуждите постъпки — едно непрестанно и твърдо отстояване на така трудно постижимата граница между доброто и злото.

Както вече бе посочено, въпросът за свобода — необходимост — Бог слага своя отпечатък и върху жизнената съдба на Андрей Болконски. През целия си живот героят полага мъжествени усилия да се откъсне от центростремителната сила на необходимостта. Неговата волунтаристична натура не може да приеме този основен закон на живота — свобода в рамките на необходимостта, и без която, както стана ясно, за него животът се оказва невъзможен. Княз Андрей преминава през поредица от идейни и нравствени прозрения, за да достигне в крайна сметка до това пълно освобождение на духа от бремето на всичко материално и земно. В края на краищата търсенията на неговия разум му доставят само разочарования. Успокоение неговата душа намира единствено тогава, когато той доверчиво слага своята съдба в ръцете на една метафизична идея — идеята за Бога, и със сърцето открива една по-висша и, както му се струва, по-съвършена любов. Тази любов не е за живота, тя е за смъртта, но за Толстой важното е, че княз Андрей умира, примирен със самия себе си. И търсенията на разума при Нехлюдов не му донасят отговор на големия въпрос: **Защо живее?** В края на романа Толстой поставя в ръцете му евангелието и отбелязва, че за героя отсега нататък започва нов живот — на непротивене на злото с насилие, на християнска любов и смирение.

И у двамата писатели следователно се забелязва разочарование от познанието и замяната му с вяра. В крайна сметка идва моментът, когато всички търсения в сферата на рационалното се оказват напразни; противоречията остават. Тогава героят на Толстой и Достоевски разгръща страниците на Вечната книга и в нея намира отговор на измъчващите го въпроси.

Без да се спираме подробно върху идеята за Бога у Толстой и Достоевски, без да отчитаме принципалните прилики и отлики в разбиранията им по този въпрос, както и приликите и отликите между теологичните им концепции и християнството като цяло, ще кажем, че идеята „Бог“ у двамата писатели е лишена от мистичното си звучене, има забележителен етичен смисъл и неговата същност е *любов*. Пътят към световната хармония у двамата писатели е път през божественото начало у човека. Колкото и консервативни да ни изглеждат днес техните концепции, не трябва да забравяме, че в много отно-

шения безграничният хуманизъм на тези два гения на руската литература се подхранва именно от етически възприетото и осмислено християнство. Като че ли „човекът в човека“ без идеята за Бога у Толстой и Достоевски иначе би бил невъзможен.

Нравственото падение и при единия, и при другия писател е синоним на смъртта, а възкресението въпреки неумолимата истина на физическата смърт става синоним на безсмъртие. И във финала на „Братя Карамазови“, и във финала на „Война и мир“ идеята за човешкото безсмъртие ни посреща в образа на децата — малкият Николенка Болконски ще повтори и величието на търсенията, и горчивината на заблудите на своя баща (мотивът за слава ни посреща в съня на момчето), а в клетвата на децата, тръгнали с Альоша, се съзира безконечната перспектива на човека, който е престанал да се страхува и от живота, и от смъртта. Както не се страхува вече и Иван Илич. Борбата продължава.

Темата за възкресението двамата писатели реализират чрез разнообразна и покоряваща символика:

В „Престъпление и наказание“ ни посреща една система от символи, имаща отношение към посочената тема. Като най-важни от тях можем да посочим звънеца в дома на старицата, неговият пронизителен звън, който, многократно натрапващ се на човешкото ухо, звучи като предупреждение на незамлъкващата, вечно звъняща, вечно будна човешка съвест. На мотива на залязващото слънце и мрачната и душна привечер финалът на романа отговаря с изгряващото слънце и пролетното утро — символи на вечното възраждане и обновление. Мракът в човешката душа се заменя със светлина (да си спомним думите на следователя Порфирий Петрович към Разколников: „Работата не е във времето, а в самия вас. Станете слънце и тогава всички ще ви видят!“)

В образа на Миколка от съня на Разколников и Миколка, признал се пред следователя в чужда вина, се реализира една тема, подобна на Разколниковата — за падението и възкресението на човека чрез страданието и жертвения порив. Същото символно значение имат в „Братя Карамазови“ идеите за „Содома“, „Мадоната“ и „житното зърно“.

Във „Война и мир“ ни посреща величествена символика, която поразява читателя. Достатъчно е да си спомним за ролята на небето в съдбата на Андрей Болконски, Наташа Ростова и Пьер Безухов. Като висш израз на величието на живота, до чийто смисъл достига Толстоевият герой, ще посочим глобуса от „капките на живота“ в съня на Пьер, образа на „мъртвия“ и на разлистения дъб — символ на два периода от живота на княз Андрей, и т. н. Мигът на нравственото озарение напомня у Толстой за пробуждане от сън, както е при княз Андрей, или е озарен от светлина, както е при Иван Илич —



„нямаше страх..., имаше светлина“. Несчастието с Катюша Маслова става именно в навечерието на празника Великден („Възкресение“) и бъдещата еволюция на Нехлюдов е проектирана в разтопяващите се ледове на реката през пролетта.

Темата за нравственото възкресение Толстой и Достоевски откриват почти по едно и също време. С нея те изразяват своята оптимистична мисъл за човешката душа, за нейната способност да постига и твори добро. Величието на нравствения подвиг тук напомня за величието на птицата-феникс, възкръсваща от своята собствена пепел. В това човешко чудо двамата гения на руската и световната литература откриват залога за моралното обновление на цялото човечество. Тяхното послание към света е „вик на тъга по бъдещата хармония, който пронизва историята на световната култура не един век напред“<sup>37</sup>. То е и тяхното предупреждение за пагубната сила на мнимите истини, за трънливия път към духовното и нравствено освобождение на човека.

---

<sup>37</sup> А. А. Станюта, *Постижение человека*, Минск, 1976, с. 6.

## ПРАВСТВЕННОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА У ТОЛСТОГО И ДОСТОЕВСКОГО

*Николай Звезданов*

### Резюме

Идея о духовном и нравственном возвышении человека в результате трагических брожений его разума — самая оптимистическая идея Толстого и Достоевского. Именно она поднимает русскую литературу до уровня высшего человековедения. В настоящей работе автором сделана попытка раскрыть специфику художественной реализации этой темы у обоих писателей. Трагичность существования Раскольникова и Андрея Болконского связывается с наполеоновской идеей — особой точкой зрения сильной личности на мир, односторонний акт свободной воли. Трагическое, как результат нарушенного равновесия между рациональным и эмоциональным началами, ведет к возникновению сложного психологического состояния — двойственности, главным образом, на уровне сознательного и подсознательного (Митя Карамазов, Нехлюдов, Ставрогин, Раскольников). Так выступает картина „раскола“ в человеке, то состояние, в котором он становится враждебным себе и „вечному зову“ жизни. Феномен нравственного воскресения находит выражение в слиянии двойственности и в переходе или в невозможности перехода (у Ставрогина) от несчастья и хаоса души к душевной гармонии и счастью.



# DIE MORALISCHE AUFERSTEHUNG DES MENSCHEN BEI TOLSTOI UND DOSTOEWSKI

*Nikolai Zvezdanov*

## Resümee

Die Idee für die seelische und moralische Erhebung des Menschen nach den tragischen Suchen seiner Vernunft ist die optimistischste Idee von Tolstoj und Dostoevski, mit der sie die russische Literatur zu der Stufe der hohen Menschenkenntnis erheben. In der vorliegenden Arbeit versucht man, das Spezifikum in der künstlerischen Realisierung dieses Themas bei den beiden Schriftstellern zu zeigen. Die Tragik in der Existenz von Raskolnikov und Andrej Bolkonski verbindet sich mit der napoleonischen Idee als ein besonderer Gesichtspunkt der starken Persönlichkeit zur Welt — einseitiger Akt des freien Willens. Das Tragische, als Resultat von dem zerstörten Gleichgewicht zwischen dem rationalen und dem emotionalen Anfang, führt zu der Entstehung von einem komplizierten psychologischen Zustand — die Doppelheit, am meisten auf der Stufe des Bewußten und Unterbewußten (Mitja Karamasov, Nechljudov, Stawrogin, Raskolnikov). So formt sich das Bild „der Spaltung“ im Menschen; jener Zustand, in dem er sich selbst und dem „ewigen Ruf“ des Lebens fremd wird. Das Phänomen der moralischen Auferstehung äußert sich in der Beseitigung der Doppelheit und im Übergang (oder Unmöglichkeit zu einem Übergang — Stawrogin) von Unglück und Chaos der Seele zu seelischer Harmonie und Glück.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XVII, кн. 1

Филологически факултет

1979/1980

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

Tome XVII, livre 1

Faculté philologique

1979/1980

---

МАРИАНА НИНОВА

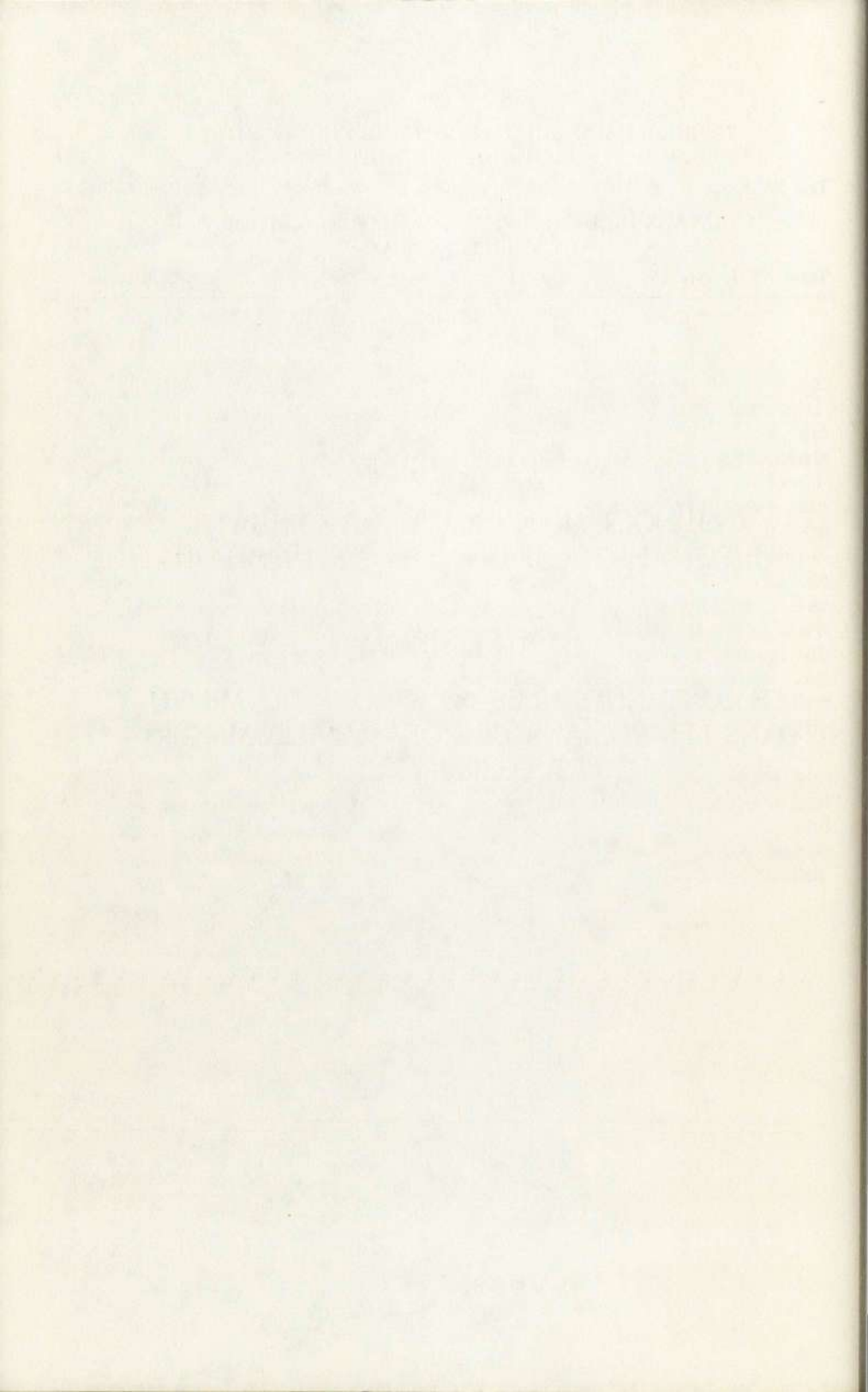
СЪЩНОСТ И ФУНКЦИИ НА СРЕДАТА  
В РОМАНИТЕ „ВЕРТЕП“ И „ЖЕРМИНАЛ“

MARIANA NINOVA

LE CONTENU ET LES FONCTIONS DU MILIEU  
DANS LES ROMANS DE ZOLA „L'ASSOMMOIR“  
ET „GERMINAL“

София, 1982





## СЪЩНОСТ И ФУНКЦИИ НА СРЕДАТА В РОМАНИТЕ „ВЕРТЕП“ И „ЖЕРМИНАЛ“

Въпросът за своеобразието на художествения метод на Емил Зола в романната поредица „Ругон-Макарови“ е свързан непосредствено с проблема за средата — нейната същност и роля в художественото изображение. В теоретическите си съчинения Зола непрекъснато изтъква първостепенната важност на средата за изграждането на романа<sup>1</sup>, което произтича от принципа на детерминизма, основа на неговите естетически възгледи, проведен с непоколебима последователност в цялостното му творчество. Така властно и категорично се налага този принцип в произведенията му, че не оставя място за спорове и разнопосочни мнения — може би единственият пункт, в който литературните историци са единодушни. Затова пък противоречивите оценки излизат на преден план, когато стане въпрос за тълкуването на понятието „среда“ в естетическата система и художествената практика на писателя. В зависимост от различните интерпретации се определя и принадлежността на Зола съответно към правдивото изкуство на реализма или към ограничаващата творческия размах школа на натурализма.

Основна причина за трудностите във връзка с анализа на художествения метод и в частност на средата у френския автор е едностранчивото тълкуване на естетическите му възгледи, свързани с новия експериментален роман. Най-често теоретическите постановки на писателя се разглеждат изключително в натуралистична светлина, което оказва отрицателно влияние върху научната интерпретация на принципите за художествено отражение на действителността в литературната практика на романиста. Затова съвременният подход на изследванията в тази насока би следвало да се съобразява с някои съществени изисквания:

Първо, за изграждане на явна представа относно естетическите принципи на Зола, намерили отражение в теоретическите му съчинения, да се вземат предвид не отделни негови изказвания и формулировки, а да се проследи еволюцията на авторската търсеца мисъл към един реализъм, който в най-голяма степен ще отговори на актуалните проблеми, поставени пред изкуството от обществената действителност през вто-

<sup>1</sup> Voir Zola, Le roman expérimental, P., Garnier-Flammarion, 1971.



рата половина на XIX в. Самият Зола с дълбоко чувство за отговорност пише: „Нашият роман следователно е правдива критика на нравите, страстите, постъпките на героите, които се извеждат на сцената и изучават в неразривна връзка с тяхната истинска същност и с тези влияния, които им оказват средата и обстоятелствата.“<sup>2</sup> От тези разсъждения личи, че не някакви субективни подбуди (да оглавява нова школа) го тласкат към теоретизиране, а будното му съзнание на гражданин и творец, разбрал, че пред литературата на съвременния етап се откриват нови хоризонти и че те трябва да бъдат превзети с нови средства.

Второ, да се държи сметка, че статиите, включени в основните теоретични сборници и посветени на новия роман, са създадени през периода 1878—1882 г., когато осем творби от серията „Ругон-Макарови“ вече са публикувани, между които „Карриерата на Ругоните“ (1871), „Завоеванието на Пласан“ (1874), „Негово превъзходителство Йожен Ругон“ (1876), открояващи се със своята ярка критико-реалистична насоченост. Следователно естетическите концепции не са плод на умозрително пренасяне на научните постижения от естествознанието върху литературното творчество, но преди всичко обобщаване на натрупания художествен опит на традицията на френския реалистичен роман, от една страна, и собствената художествена практика, от друга. От предизвикателните изявления в открито позитивистичен дух, намерили място в предговора на „Терез Ракен“ (1867), Зола изминава път на напрегнат и постоянен труд, на духовно и творческо съзряване, на отказване от крайностите в натуралистичното мислене и търсене на пътища за плодотворно взаимодействие между съвременните научни постижения и класическите принципи на изобразяване на човека. В теоретичния сборник „Натурализмът в театъра“ отбелязва: „Романистите бяха длъжни да продължават търсенията на Балзак, все повече да задълбочават анализа на човека, подложен на въздействието на средата.“<sup>3</sup> А в статията си „За описанието“ в романа допълва: „Ние сме за едно точно изследване на средата, за установяване компонентите на външния свят, които кореспондират с вътрешните състояния на персонажите. Аз ще определя описанието като състояние на средата, която определя и допълва човека.“<sup>4</sup>

Видни са усилията на Зола да намери естетическа формула за художествено усвояване на живота, която да отговори

<sup>2</sup> Zola, „Du roman“, dans Le roman expérimental, Garnier-Flammarion p. 228.

<sup>3</sup> Zola, „Le naturalisme au théâtre“, dans Le roman expérimental, Garnier-Flammarion, p. 148.

<sup>4</sup> Zola, „Du roman“ dans Le roman expérimental, Garnier-Flammarion, p. 232.

в най-голяма степен на духовните завоевания на съвременната му цивилизация, но същевременно писателят съзнава опасността от изпадане в крайност при подобни разсъждения. Затова, когато формулира художествената си концепция, авторът държи сериозна сметка за съотношението между социалното и физиологичното начало в нея: „Не решавайки се да формулирам закони, аз все пак считам, че наследствеността оказва голямо влияние на интелекта и страстите на човека...“, но това действие на механизма на нашите органи под влияние на вътрешната среда се изразява навън не изолирано и не в пустота. Човек съществува не в усамотение, той живее в общество, в социална среда и ние, романистите, сме длъжни да помним, че тази социална среда непрестанно въздейства на протичащите в нея явления. Нашата задача се състои тъкмо в изучаване на това взаимно въздействие — обществото на индивидума и индивидума на обществото.“<sup>5</sup> Ще анализираме смисъла на последната фраза, тъй като ни се струва, че макар и много често цитирана в изследванията, тя все още не е изтъкувана в съответствие с естетическите възгледи на Зола. А точно те определят художествения подход на автора в зрялото му творчество.

От художествено-естетическата формула личи, че теоретикът Зола приема като неоспорима корелацията човек — общество, както и приоритета на обществото в нея. Освен това изрично установява принципа на взаимовръзка, която предполага активност и обратно въздействие на индивида във взаимоотношенията с обществото. Следователно Зола отстоява реалистична концепция в противовес на натурализма, който разглежда индивидума в неговата безусловна пасивност и подчинение спрямо средата. Но класическото понятие „личност“, характеризиращо социалната природа на човека, теоретикът заменя с „индивидум“ — понятие, съотнасящо се към неговата физиологическа характеристика. Точно този момент създава възможност за различни тълкувания. Те се движат в следните две направления: или се пренебрегва смисълът на понятието „индивидум“ и се замества безболезнено с „личност“, или му се придава твърде голямо значение, което отвежда до антиреалистични изводи.

За Зола човекът е резултат на т. нар. „вътрешноорганическа“<sup>6</sup> среда и обществените обстоятелства, които, както вече изтъкнахме това, имат преимуществено значение. Под „вътрешноорганическа“ разбира онази среда, която влияе на наследствените вродени качества, допълващи индивидуалният облик на човека и допринасящи за неповторимостта на личния му

<sup>5</sup> Zola, Le roman expérimental, Garnier-Flammarion, p. 72.

<sup>6</sup> Zola, Le roman expérimental, Garnier-Flammarion, p. 72.



контакт с обществото. И така понятието „индивидум“ е предназначено да установи особеното взаимоотношение между съзнанието и подсъзнателните психически процеси, свързани с физиологическата природа на човека и изразяващи единството на дух и тяло, но при определящата функция на духа, т. е. на съзнанието. Ето как френският писател формулира задачата на колегите си от новата школа: „С една дума, ние сме моралисти-експериментатори, показващи по пътя на експеримента как действува страстта у човека, живеещ в определена социална среда.“<sup>7</sup> Следователно авторът на експерименталния роман има за цел да изследва реализацията на героя с определена наследственост в обществото. Подобно схващане не нарушава реалистичната формула за художествено усвояване на живота, но предполага известно усложняване на проблема за средата — включване на определен „биофизически климат“ като елемент на нейната структура. Според Зола функционирането на средата може да се разглежда като пълноценно само при условие, че се държи сметка за въздействието на всички съставлящи я компоненти, но при определящото значение на социалния фактор в повествованието. „Ние сме убедени... — пише той, — че човекът това е крайният резултат и че ако искаме да обрисоваме правдиво и пълно човешката драма, трябва да търсим нейните източници във всичко, което го обкръжава.“<sup>8</sup>

Спецификата на естетическите възгледи у Зола намира адекватно покритие в неговото художествено творчество — в романите „Вертеп“ и „Жерминал“, които са обект на настоящата разработка. Изборът ни се спира върху тях, тъй като и двете произведения поставят социални проблеми, при художествената интерпретация на които изпъква по-релефно особенният подход на писателя, съчетаващ реалистичното мислене с натуралистични и отчасти романтични тенденции. От друга страна, двата романа предлагат и възможност за сравнителен анализ относно еволюцията в художественото осмисляне на взаимовръзката „характер—обстоятелства“ за периода от осем години, разделящ създаването на първия роман „Вертеп“ (1877) от втория „Жерминал“ (1885).

По отношение на основния подход на писателя в художествената трактовка на средата приемаме и напълно споделяме тезата на съветския изследовател Борис Реизов, изложена в книгата му „Французский роман XIX века“. Според Реизов при обрисване на средата Зола прави анализ на нейната природа и функции с точността и дълбочината на художник-изследовател.<sup>9</sup> Тази концепция, утвърждаваща реалистичната основа на

<sup>7</sup> Ibid., p. 76.

<sup>8</sup> Zola, „Du roman“ dans Le roman expérimental, Garnier-Flammarion, p. 232.

<sup>9</sup> Реизов, Б., Французский роман XIX века, М., 1977, с. 267.

художествения метод, е изходна и в нашата разработка. Но ние ще се стремим да я обогатим, като включим някои нови наблюдения при обяснението на проблема.

\* \* \*

Според нас средата в изображението на Зола присъствува в няколко измерения: като социално-нравствена; веществена (предметно-веществен свят) и природна (земна природа и „биофизическа атмосфера“), които ще бъдат разгледани поотделно в хода на работата. Писателят обогатява този спектър, като представя за пръв път в историята на западноевропейския роман **труда** в качеството му на среда, жизнено необходима за пълноценната личностна изява на човека. Взети в своята съвкупност, така определените компоненти на средата формират или изясняват човешкия характер, като му придават социална значимост в повествованието.

В романа „Вертеп“ социално-нравствената среда — светът на занаятчий, дребни търговци и наемни работници — се разкрива на преден план чрез образите на двамата мъже, които оказват непосредствено влияние върху съдбата на главната героиня Жервеза Купо и Лантие. Героите представят два различни микросвета, но генетически свързани с една и съща социална система. Физиологичното битуване на тенекеджията Купо и паразитното съществуване на шапкаря Лантие се разкриват от писателя като закономерни следствия на частнособственическият начин на живот. В това отношение по-голям интерес представлява героят Купо. Чрез неговия образ по-късно в романа се въвежда „биофизическата“ среда. Затова е особено важно да се изяснят обективните причини за алкохолизирането на героя, чрез което става проводник на тази среда.

В началото на повествованието работникът Купо е олицетворение на физическо и нравствено здраве на трудовия парижки народ. Неговата неизчерпаема веселост, оптимизъм, любов към труда и привързаност към семейството оказват благотворно влияние върху героинята Жервеза и я превръщат в образцова работничка и домакния, чийто дом блести от уют и чистота. На пръв поглед писателят като че ли внушава идеята, че трудолюбието и разумният живот ще осигурят благоденствието на народа и че от самия него зависи жизнения уровень на съществуването му. Подобен извод измества ударението от социалните противоречия и оставя впечатление за повърхностно отношение към действителността. Зола разрушава с един замах илюзията, като поставя в центъра на трагедията на семейство Купо трудовата злополука със съпруга — той осакатява при падане от покрива на двуетажна къща. Зад случайното произшествие авторът разкрива по художествено условен път важна за съвременната му епоха закономерност — процеса на раз-



късване връзките между човека и труда. Чрез изображението на частното за семейство Купо събитие — нещастieto — се достига метафорично до обобщения, характеризиращи зараждащите се нови черти на труда в класовото общество. Ето защо в хода на епичното действие моментът на злополуката поема функцията на завръзка на основния сюжетен конфликт, отразяващ жизненото противоречие между социалната система и интересите на отделния човек. Художникът Зола осъзнава сериозността на този епизод за следващото развитие на повествованието, затова акцентира върху него, като изобразява подробно и детайлно събитието, раздробявайки краткото време на неговото извършване на поредица от мигове, наситени с нарастващо по важност съдържание.

Картината се изгражда върху изживяването на нищо неподзиращия Купо, весел и безгрижен в трудната си работа на покрива; обезпокоената Жервеза на улицата и застиналата в пророческо очакване непозната старица на прозореца на отсрещната сграда. С неподражаем усет Зола разкрива художествения смисъл на нещастieto, като проследява чрез външните реакции на героите психическото им състояние в моментите на предчувствието и извършването на злополуката. Приближаването на опасността се представя в контраст с привидното отдалечаване от нея за Купо и Жервеза в противовес на усиливащото се нетърпение на старицата, уверена в неблагоприятния изход. Използуваният кинематографически способ — кръговото движение на „камерата“, улавяща в последователностменящия се израз на лицата у тримата герои, съгъстява до краен предел драматичното напрежение и внушава развръзката с трагическа сила — Купо на земята, Жервеза, тичаща към него, а удовлетворената старица, спокойно затваряща прозореца си. Съзнателното забавяне на динамиката в противовес на засилващото се драматично напрежение постига авторовата цел — финалният акт въздействува като експлозия — потресавашо и силно, а злополуката отеква в съзнанието на читателя като събитие с особена значимост.

Ярката експресивност на описанието извежда събитието от границите на конкретното изображение във „високите сфери“ на художествената условност, чрез което се достига до важно идейно внушение.

За да почувствува напълно удоволствието от труда, работникът се стреми да го съедини в едно изживяване с радостта на бащата от срещата с неговата дъщеря. Изравнени ценностно в съзнанието му, героят се опитва да постигне двете чувства едновременно и това решава съдбата му. Купо пада от покрива, когато, без да прекъсва работата си, отправя поглед към малката Нана, застанала до майка си на тротоара. Символично трудът отмъщава на работника за човешкия му порив. Катастрофата се превръща в пластична метафора, разкриваща

несъвместимостта на интересите на работника и човека у героя. Трудовата дейност е представена вече не като част от съкровено-личния живот на персонажа, а като сила, която му се противопоставя.

За внушението допринася и образът на непознатата старица, който също може да бъде разгледан в символичен план. С присъствието си тя внася неспокойствие и зло предчувствие в сцената. Не случайно Жервеза загрижено поглежда към прозореца ѝ. Участието на персонажа в ролята на опонент за създаване на драматическо напрежение не се изчерпва на нивото на драматическия ефект, а се обвързва с важно художествено значение — внушава усещането за непълнота, за недостиг в щастieto на сем. Купо, а страничната наблюдателна точка отвежда към външния характер на причините за това. Тъй като в центъра на изображението е трудовата дейност на Купо, образът на непознатата старица може да се осмисли като символ на анонимните враждебни сили на труда — в случая липсата на предпазни мерки и продължителността на работния ден, които са все още непознаваеми за работника и само по образен път може да се загатне за тях.

Писателят не успява да осмисли напълно процесите, които съпровождат новия етап в развитието на капиталистическото общество, ето защо в изображението отсъствува привидно една по-забележима социална мотивировка на злополуката. Но реалистичният усет помага на автора да се ориентира правилно и внуши посредством драматизма и символиката на сцената възникващата пропаст между работника и труда. В този епизод липсват на пръв поглед причините, но пък е налице крайният резултат, възпътен в образите на страдащия работник и удовлетворената свидетелка на произшествието.<sup>10</sup>

В лицето на неподозиращия Купо художникът отразява процеса на задълбочаващия се разрыв между човека и новите явления в буржоазното общество, които стават все по-трудно познаваеми и все по-малко понятни за отделния индивид.

Спряхме се по-обстойно на този сюжетен момент, тъй като е начален тласък за последвалите нещастия в семейство Купо. В порядъка на тези разсъждения от особена важност беше да изясним същността на злополуката, че не е нелепа случайност, обслужваща в развитието на сюжета експериментаторските амбиции на позитивиста Зола, а е отражение на реална закономерност, обусловена от принципа на обществените отношения. Това наше схващане се противопоставя на мнението на съветския

<sup>10</sup> В подкрепа на нашия извод ще приведем мнението на Андре Вюрмсер в кн. „Не погледнете ли на известното по новому“, М., 1975, с. 252: „Той (Зола, б. м.) все още немного добре си представя тежкия труд, но добре знае, че в дните на плащания кварталът се оглушава от кошмарната връя на пияниците.“ В случая представянето на последствията придава дълбочина на изображението.



литературовед А. Пузиков, според когото сцената с нещастие-то е измислица, която трудно издържа съдбовната си функция за семейство Купо.<sup>11</sup>

Характерно за Зола е, че още с въвеждането на социалните обстоятелства внушава идеята за тяхната непреодолимост от човека. Показателно в това отношение е развитието на образа на Купо. Независимо че се възстановява след катастрофата, героят не чувства сили да се изправи срещу живота. Неразбирането на неговите закони го тласка в неправилна посока — култивира у работника ненавист и омраза към труда. За ограничения Купо в интерпретацията на Зола е непонятна истинската причина за нещастие-то — преумората и липсата на предпазни средства за охрана на труда. Затова героят го приема като лична обида от страна на неблагоприятната професия, като фаталност, срещу която не може да устои. В хода на повествованието авторът проследява убедително процеса, при който неразбиращото съзнание отстъпва на инстинкта за самосъхранение, предизвикващ като защитна реакция отвращение към труда и пасивност спрямо обкръжаващия свят.

Тази нова трактовка на взаимоотношението „характер — обстоятелства“ не е резултат от позитивистките възгледи в естетиката на Зола, а е отражение на новата социална действителност след 1870 г. — монополизирането на икономиката и създаването на крупни производствени обединения, срещу които противодействието на отделния индивид носи печата на лудост и обреченост. Независимо че произведението отразява една поранна действителност, Зола я насища с обществената атмосфера на своето време. „В същност... ако действието в романите се развива винаги около 1865 г., документацията му датира от 1875, 1880, 1885 и 1890 г. и тази документация придава на романите истинския им облик, един съвсем съвременен облик.“<sup>12</sup> — пише Пиер Мартино. В тази зависимост писателят разглежда във „Вертеп“ съвременните поражения на наемния труд на основата на образа на работника-занаятчия, като социален тип, характерен за средата на века.

След злополуката Купо възплъщава в изображението отчуждения от труда човек. Като закономерно следствие от това Зола разкрива процеса на нравствен упадък и дехуманизация на личността. В условията на безделие и обкръжението на пияници наследственото предразположение се активизира и героят Купо се превръща в алкохолик. В хода на събитията чрез образа на бившия работник-алкохолик се въвежда „ниската среда“, която, стимулирана от социалните обстоятелства, ще тласка неотклонно героите към гибел.

Социалната обусловеност на злополуката и последиците от

<sup>11</sup> Пузиков, А., Портрети на французски писатели, М., 1976, с. 357.

<sup>12</sup> Martiño P., Le naturalisme français, P., Armand Colin, 1966, p. 80.

нея отхвърлят неоснователните упреци за фактографичност и разкриват обективната природа на въведената натуралистична среда в романа. Тъкмо затова не можем да се съгласим с твърдението на френския литературовед Андре Вюрмсер, че в романа „Вертеп“ липсва обобщението, че „работничката Жервеза става жертва на работника Лантие и работника Купо“ в противовес на съпругата на Майо („Жерминал“), представена като жертва на капитализма. Оттук според Вюрмсер първият роман завършва с гибелта на Жервеза, а вторият с бунта на жената на Майо.<sup>13</sup> Критикът пропуска да отбележи, че в първия случай Жервеза загива, защото е *сама срещу обстоятелствата*, а във втория героинята противодействува, участвайки в *общия бунт на миньорите*. И като следствие идва несправедливата оценка на Вюрмсер, „че романът „Вертеп“ отдавна е погълнат от бездната на забвението“<sup>14</sup>.

Вече посочихме, че най-характерната особеност в реалистичната интерпретация на средата у Зола е внушението на нейната непреодолимост за отделния индивид. Поради това не можем да приемем и мнението на Е. Кучборска, която свежда историята на героинята Жервеза до „драма на слабия характер“<sup>15</sup>. Независимо че обръща внимание върху средата и обстоятелствата, авторката прехвърля отговорността върху характера на младата жена, която не притежавала достатъчно сили, необходими ѝ да устои на превратностите в живота.

Анализът на средата в романа доказва невъзможността тя да бъде превъзможната от отделната личност дори ако тази личност притежава добродетелите на един герой като Гуже.

Основният начин на съществуване на човека, роден без титла и богатство, е трудът в частнособственическото общество. Но писателят разкрива по убедителен начин, че независимо дали е наемен или на частен собственик, все още неотделен от трудовия процес, трудът в съвременното му общество има дълбоко враждебен на човека характер. Вместо да извисява човешката личност, той я принижява и осакатява духовно и физически. Образът на героинята Жервеза внушава тази идея по неопровержим начин. Зола описва правдиво погубването на духовните интереси у младата жена в безконечно повтарящия се затворен кръг — работа, сън, хранене, работа. Проследяването на трудовия ден като непрекъсната верига от напрегната работа, изтощаваща физическите сили и възстановяването им с цел да продължи деятелния процес, представя труда в неблагоприятен аспект. Вместо да окаже благотворно въздействие, той става причина за активизиране на някои инстинкти и патоло-

<sup>13</sup> Вюрмсер, А., Не погледнете ли на известное по новому?, с. 253—254.

<sup>14</sup> Там, с. 255.

<sup>15</sup> Кучборска, Е., Реализм Эмиля Золя М., 1973 г., с. 189.



гически отклонения от естествената им функция у героите — например чревоугодieto и лакомията у Жервеза, които създават благоприятни условия за превръщането ѝ по-късно в жертва на „ниската среда“, персонифицирана в образа на пияницата Купо.

Но героинята в разрез с позитивистките идеи не е изобразена като пасивна и бързо приспособяваща се към средата. У нея дълго време се запазва волята за противодействие. Като основен стимулатор на енергията ѝ в романа е представен ковачът Гуже. Чрез неговия образ Зола изследва художествено влиянието на здравата нравствена среда. Гуже според авторския замисъл в противовес на Купо възплъщава идеята за неотчуждения от труда човек — работникът, творецът на жизнени блага.

В критическата литература този герой най-често е обект на отрицателни оценки. Преобладаващото мнение е, че не отговаря на принципа за правдивост, че е прекалено извисен и идеализиран. Според съветския изследвач Пузиков „този образ не се е удал на художника. Сред ярките жизнени персонажи на „Вертеп“ Гуже е най-бледата фигура“<sup>16</sup>. Като причина се посочва невярната идея, която Зола е вложил в него, че трудолюбието и трезвостта могат да избавят работника от бедността и мизерията.

Противоположно е мнението на Кучборска. Тя счита, че впечатления за нежизненост на героя могат да възникнат само на пръв поглед. Нейният главен довод е реалистичната обусловеност на характера и поведението. „Похватът, от който така убедително се възползува Зола в „Кариерата на Ругоните“ — точните реалистични мотивировки на всяка черта, — освобождава и образа на Гуже от упреците на преднамерена идеализация.“<sup>17</sup>

От своя страна френската литературоведка Колет Бекер търси компромис — според нея „Гуже и малката Лали Бижар са твърде идилични даже в очите на автора, но, общо взето, убедителни, макар и без психологическа задълбоченост.“<sup>18</sup> Бекер не аргументира мнението си.

Посочихме трите оценки не само за да илюстрираме опорващите се възгледи на учените, а и да изтъкнем главния според нас недостатък на научния подход към образа — не се взема пред вид, че персонажът участва в сюжет, който има за цел да представи жизнения път на една жена в рамките на определена социална действителност. В този смисъл неговата функция не е самостоятелна, а спомагателна в повествованието. Героят може да бъде обяснен само чрез образа на Жервеза.

<sup>16</sup> Пузиков, А., История французской литературы, М., 1959, т. III, с. 156.

<sup>17</sup> Кучборская, Е., Реализм Эмиля Золя, М., 1973 г., с. 194.

<sup>18</sup> Becker, C., L'Assommoir, Zola, P., Hatier, 1976, p. 51.

Разложителното въздействие на непосилния труд и пияницата Купо върху героинята Зола може да „балансира“ само чрез среда, заредена с положителен нравствен товар. Покварената морална същност на обществото обаче изключва възможността за откриване на „оздравителни обстоятелства“ в реалната действителност. Затова писателят въвежда чрез образа на Гуже една *опоетизирана условна среда*, плод на художническия хуманен идеал. Целта е да се защити човешката същност на героинята, а критическият патос да се насочи към реалните условия за живот. В този смисъл образът на ковача Гуже изразява авторовата идея за красотата, неизчерпаемото душевно богатство и величието на човешката личност, формирана в естествената за нея среда на творчески труд. Гуже е възплъщение на принципната вяра в човека, в неговата жизнеспособност и съзидателност. Затова, независимо че постъпките му са обективирани, образът на ковача създава впечатление за романтическа приповдигнатост. Но подобен упрек тутакси отпада, ако се вгледаме по-внимателно в изображението на взаимовръзката „характер—обстоятелства“. Тук „характерът“ не се противопоставя на „обстоятелствата“, за да се изяви в опозиция неговата изключителност, както е при романтизма, а да се подчертае прозаичността на живота, недостоен и унизителен за човека. В случая при образа на Гуже наблюдаваме импресионистичен похват в описанието, заимствуван според нас от художника Едуард Мане,<sup>19</sup> който, както пише съветският изкуствовед В. Прокофиев, прилага в картините си „ефекта на дуплановото физическо и духовно, реално и желано (инспирирано от мечтата) съществуване на личността“, за да внуши несъвместимостта на „поетическата потенциалност и... право на щастие с непоетическото положение на хората“<sup>20</sup> в обществото — картините „Олимпия“, „Балкон“, „Нана“. Подобна художествена концепция не само не противоречи на реалистичното изображение, но му придава в най-голяма степен остро изобличителен характер.

Зола изследва благоприятното влияние на ковача Гуже въз основа на контактите му с Жервеза в романа. Близките отношения с Гуже по протежение на дълъг период от време предпазват героинята от разложителното въздействие на социалната среда. Във всеки критичен за нея момент писателят я ориентира към работилницата на ковача. Там, в благотворните условия на труда, авторът проследява нравственото възраждане на младата жена, чиято душа се разваря, за да почувства прелестта на живота и съкровеността на любовното изживява-

<sup>19</sup> Зола се увлича от ранния импресионизъм и особено от изкуството на Едуард Мане, на когото посвещава статия (1886 г.) и голям очерк (1867). За връзките на Зола с импресионистите вж. *Аникст, А.*, ст. „Золя и изкуство“ в сб. *Импресионисти*, М., 1976, с. 151.

<sup>20</sup> Прокофьев, В., ст. *Импресионисти и старе мастера*, сб. *Импресионисти*, с. 29.



не; да открие красотата на природата и поезията на човешките ръце. Взаимоотношенията с Гуже имат и тази съществена функция — те създават условия за многопланова изява на характера на Жервеза, което от своя страна определя неговата художествена пълноценност и значимост.

Чрез образа на Гуже се естетизира и опоектизира човешкият труд като източник на висока нравствена среда за култивиране на всеотдайни добродетели у личността и на първо място духовно здраве и устойчивост пред настъплението на враждебната действителност. Не случайно героят оказва най-силно влияние върху младата жена при нейните посещения в работилницата, в моментите на творческа деятелност. С рядко художествено майсторство писателят изобразява картината на трудовия процес, при който акцентът пада на фигурата на ковача, която се извисява, окрупнява и запълва хоризонта. Тук внушението отново се постига чрез импресионистичен похват — контрапунктовото разположение на светлината и сянката, при което фонът потъва в тъмнина, за да се открие в ярко осветения кръг като в ореол красотата на трудещото се човешко тяло.

Обратно, извън ковачницата в условията на дома си героят потъва в обкръжаващия го свят; на преден план излизат вещите и фигурата на майка му. Той губи стабилност и се превръща в обикновен, грохнал от работа и мъчителни размисли човек. За внушението помага и пространственото решение — Зола локализира героя на втори план — винаги в стаята, странична на вестибюла, където се разполага действието.

Двете крайности в психическото състояние на младия човек се обединяват от реалистичната основа на образа. Ковачът Гуже в работилницата, екзалтиран в своята трудова деятелност, представя естествения човек, осъществяващ законното си право на труд. Героят Гуже в дома си въплъщава социалния човек, наемния работник, добре съзнаващ, че машината скоро ще замени човешката ръка и че това ще доведе до ново понижаване на надницата. Трудът вече се осмисля само като средство за препитание. В това си качество той не доставя радост и удоволствие, не събужда гордост, не поддържа самочувствието на работника, а се превръща в обект на безпокойство и загриженост. Двете гледни точки при изобразяването на героя контрапунктово се съотнасят, изсяняват и подчертават. Използувайки умело контраста като композиционен похват, авторът внушава със забележителна сила идеята за разкъсващите се връзки между човека и труда в условията на капиталистическото общество.

Процесът на отчуждаване на Гуже от труда се съпровожда от разрушаване на социалното му самочувствие и загубване на позициите в живота. Опоектизираната среда, чийто изразител е героят, постепенно се „приземява“ под напора на социалните обстоятелства. Според реалистичните възгледи на писате-

ля подобна „условна“ среда не може дълго да просъществува и след изпълнението на художествената си функция тя отстъпва на реалната действителност в повествованието. Пластичното решение при изображението на двете последни срещи между Жервеза и Гуже налагат този извод ясно и категорично. В първата среща героят е представен в статично състояние — болен на легло; във втората — на колене пред нея. Разбираща, младата жена иска да запази спомена за жизнения Гуже, на когото е подарила любовта си, и избягва завинаги.

Социалните нрави в романа се въвеждат чрез образа на бившия любовник Лантие. Зола изключва у героя всякаква физиологичност, за да изобрази в негово лице обществената действителност в чист вид. Конкретизиран чрез предисторията си на собственик, образът акумулира всички характерни черти на разпадащата се буржоазна нравственост — презрение към всякакъв вид труд, стремеж към лесно забогатяване, политическа хамелеонщина, лентяйство, паразитизъм и развратност.

Героят се включва в сюжета в много важен момент — когато над Жервеза си оспорват влияние Купо и Гуже, въплъщаващи двете крайности на средата. Под благотворното влияние на ковача до този момент героинята устоява на разлагашата сила на алкохолика Купо, но инстинктивно усеща несигурността на жизнената позиция на Гуже, толкова различен в работилницата и у дома си. В тази ситуация авторът изобразява активната роля на Лантие. Носител на буржоазния морал, героят се превръща в катализатор на нравствената деградация на Жервеза, загубила опора у Гуже. С верен художествен усет писателят степенува причините, за да покаже решаващата функция на обществото в съдбата на героите.

Лантие се появява за втори път в живота на Жервеза в сцената с гуляя по повод рождения ден на домакинята. Описанието на празненството, изпълващо цялата осма глава, е осъществено от натуралистични позиции. С физиологическа достоверност до най-малкия детайл се представя угощението с вкусните ястия и злоупотребата с алкохола. Зола разширява пространствено картината си, като включва в гуляя улицата и целия квартал. Така се създава впечатление за разрастване на физическата среда, активизираща сетивната чувствителност и намаляваща бдителността. Само в подобна ситуация на всеобщо опиянение и „наивно чувствено наслаждение от живота“<sup>21</sup> става възможно промъкването на Лантие в семейство Купо. Колет Бекер тълкува много вярно момента в критическия анализ на „Вертеп“: „Празненството у Жервеза е разкрито в цяла глава и точно тук започва драмата; това е отговорен момент за разбиране същността на младата жена и нейното развитие; завръщането на Лантие може да се осъществи само в атмос-

<sup>21</sup> Кучборская, Е., Реализм Эмиля Золя, М., 1973 г., с. 212.



фера на всеобща небрежност.<sup>22</sup> Френската изследвачка правилно посочва взаимообусловеността на социалните и физиологически причини за нещастieto на героинята. Същевременно справедливо приема приоритета на първите, когато отбелязва, че началото на истинската драма започва с връщането на Лантие.

Зола ще се опита още веднъж да противопостави здравата духовна среда на Гуже, но реалистичното му чувство ще разкрие отново нейната въображаемост и илюзорност, това, че е проекция на мечтата, несъвместима с действителността. При срещата под височините на Монмартър като изход героят Гуже предлага романтично бягство, чиято безполезност и безсмисленост Жервеза разбира и отказва. И в други свои романи („Нана“) писателят използва подобен подход за въвеждане на една по-опоетизирана действителност, която в сблъсъка с реалната се разбива без остатък, за да разсее надеждата, че с романтични средства може да се противодействува на живота.

След отстраняването на Гуже, който въплъщава нефункционални за героинята обстоятелства, под двойното отрицателно въздействие на обкръжаващата я среда: стремящия се към наслаждения лентяй Лантие и алкохолизиращия бивш работник Купо, Жервеза губи психическа устойчивост, нравствената ѝ същност се руши и героинята се дехуманизира. Перспективата на физиологичното ѝ съществуване се внушава чрез пространното натуралистично описание на смъртта и погребението на майка Купо.

Като изследва човешките и пространствени отношения в романа, Колет Бекер правилно заключава, че: „Обществото, светът, в който живее Жервеза, и нейното положение функционират като клопка, от която не може да убугне.“<sup>23</sup>

Социалната действителност, чийто главен изразител в романа е Лантие, се въвежда и чрез поредица от други образи — семейство Лорильо, дядо Брю, семейство Бош, стария Базуж, сем. Бижар, собственика на къщата на улица „Гут д'ор“, работничките от дюкяна, г-жа Лера и др. Тяхната обща функция е насочена към съгъстяване на багрите, внушаващи непреодолимостта на обстоятелствата. Най-ярко илюстрира тази роля съдбата на дядо Брю. Образът е осмислен изцяло като реалистичен. Следователно всякаква индивидуална вина за нещастна участ на героя отпада. Възрастният човек се е трудил неуморно и честно през целия си живот, а умира, умопомрачен от глад, изоставен и забравен в една дупка под стълбището на голямата къща. Изведен в паралел с образа на Жервеза, образът на дядо Брю обобщава идеята за обективната невъзможност на

<sup>22</sup> Becker C., *L'assommoir*, Zola, P., Hatier, 1976, p. 56.

<sup>23</sup> Becker, C., „La condition ouvrière dans „L'Assommoir“: une inéluctable enlèvement“, *Cahiers naturalistes* № 52, 1978, p. 45.

отделния човек да устои на ударите на живота в условията на класовото общество.

Често романът „Вертеп“ се причислява към произведенията, третиращи работническата тема.<sup>24</sup> Ако обаче приложим към това определение класическия смисъл на понятието „работнически“, ще видим, че в случая то се употребява много условно. Героите не са типични представители на работническата класа в определения период, нито пък в центъра на взаимоотношенията им стоят работнически проблеми. Главните събития в сюжета изобразяват важни моменти, характеризиращи човешкия живот въобще — сватбата на перачката, раждането на Нана, смъртта и погребението на мадам Купо, причастието на Нана и др., както отбелязва Бекер.<sup>25</sup> Следователно смисълът на определението трябва да се търси в друга насока — в изображението на труда като необходимост и съдържанието на човешкото съществуване, но в неговата непосредствена обусловеност от социалните условия на живот. От това, дали е възпрепятствуван или не да упражнява правото си на труд, зависи съдбата на човека в романа на Зола. Затова трудовата дейност се изследва от автора като социално-битова среда, моделираща нравствената и духовна същност на героите. Чрез жизнения път на главните персонажи Жервеза, Купо, Гуже и Лантие писателят разкрива съдбовния за човека процес, породен от капиталистическото общество, на отчуждаване от труда, закономерно отвеждащ към крайния резултат — отчуждаване от човешката същност и гибел. За пръв път в западноевропейската литература темата за труда получава толкова актуална съвременна трактовка.

В романа „Жерминал“, създаден през 1885 г., т. е. осем години по-късно, темата за труда намира нова художествена интерпретация, обогатена от творческия опит на писателя и интереса му към социалистическото движение и литература.<sup>26</sup> Тук темата се свързва непосредствено с изображението на работническата класа като противодействаща сила срещу пораженията на наемния труд.

Ако от героите на „Вертеп“ враждебността на труда се долавя инстинктивно и те реагират спонтанно, като се изключват от неговата сфера, за работниците от „Жерминал“, тя е опасност, която проумяват, но, сломени от традицията и конкретните обстоятелства, приемат с примирение. Те участвуват в трудовия процес и това ги задържа на ръба на „бездната“. В художественото решение на Зола наемният труд създава двойствени условия. От една страна, отнема на работниците елемен-

<sup>24</sup> Вж. Емельяников, С., Ругон-Маккары Э. Золя, М., 1965, с. 22; Пешев, А., Предговор към р. „Вертеп“, С., 1970.

<sup>25</sup> Voir, Becker C., L'Assommoir, Zola, Hatier.

<sup>26</sup> Лану, А., Здравствуйте, Эмиль Золя, М., 1966, с. 251.



тарните възможности на живот и ги обрича на животинско съществуване, от друга страна, спомага да се развият у тях чувства за взаимопомощ, другарство и солидарност.<sup>27</sup> Процесът на разпадане на човешката личност намира израз в загубването на всякакви духовни интереси у героите и установяване на взаимоотношения на основата на физиологическите потребности, някои от които се извършават в патологични отклонения — плътската страст у Шавал, порочните садистични наклонности у Жанлен. Като акцентува несправедливо върху някакво субективно предпочитане на Зола към еротични и садистични сцени, френският критик Пиер-Ари Симон признава във въведението си към „Жерминал“ и значимостта на обективните причини за натуралистичното изображение: „Може да се каже без съмнение, че Зола не измисля: вярно е по принцип, че мизерията подбужда детеродния инстинкт като единствена компенсация за удоволствието, което тя може да си достави; а най-вече безразборното смесване на мъже и жени в един каторжен труд, благоприятства за сексуалната свобода, която може да се превърне в оскобяване.“<sup>28</sup> В романа трудовият процес е представен като механизъм за погубване на работника. Наемният труд осакатява човека, приравнява го с работните животни, превръща го в придатък на машината.

В „Жерминал“ враждебността на труда не е „завоалирана“ в „случайната“ злополука на тенекеджията Купо и в необяснимата пасивност на Гуже у дома му. Тук тя има осезателно присъствие в лицето на директора на мината и главния инженер, които намаляват непрекъснато надниците, в честите срутвания, в паразитния охолан живот на рентниерското семейство Грегарови. Задълбочената художествена мотивировка на образите и събитията в повествованието обективира натуралистичната картина на бита в миньорското селище и я подчинява на целите на реалистичното обобщение.

Зола прилага в „Жерминал“ използвания и във „Вертеп“ похват за въвеждане на нов герой. Както в първия роман, така и тук писателят му възлага важни художествени функции. Но ако във „Вертеп“ Лантие възплащава нравствения упадък на частнособственическото общество и в това си качество тласка развитието на героите по пътя на цялостното им „разложение“, в „Жерминал“ Етиен носи със себе си положителна социално-нравствена атмосфера, която действа морално-оздравително върху работниците и полага основите на класовото им осъзнаване. Писателят не случайно избира героя Етиен за двигател

<sup>27</sup> Вж. Павлова, П., Върху някои особености на типизацията в романа „Жерминал“, Годишник на Соф. У-тет, Филологически ф-т, т. V, 1961, с. 83.

<sup>28</sup> Simon P.-H., *Germinal*, Introduction, *Oeuvres complètes*, P., 1962, v. I, p. 8.

на сюжета, повествуващ за борбата на миньорите от Монсу срещу социалния им враг. Предисторията на неговия живот до идването му в миньорското селище разкрива образа на работник от по-нов тип, характеризиращ се с ново отношение към труда и социалните неправди. Показателно е и това, че героят идва от един от най-големите промишлени центрове на Франция — Лил, известен с борбите на своя пролетариат. Чрез образа на ковача Гуже в романа „Вертеп“ също е въведена по-висока нравствена среда, но тя няма социално съдържание, затова е неустойчива и ефимерна. В лицето на Етиен писателят осмисля нравствения облик на работника, формиран в здравата пролетарска среда. Социалният заряд на духовната среда, чийто изразител е героят, определя функцията му на действено обстоятелство за превъзпитанието на работниците от Монсу.

Връхна точка в идейното израстване на миньорите под влияние на Етиен е осъзнаване на социалната пропаст между пролетариата и работодателите. Примирението и вроденият страх постепенно отстъпват на явно изразената класова омраза и готовност за борба. Замислена като мирно средство за извоюване на икономически отстъпки от компанията, под натиска на обстоятелствата и влиянието на Етиен стачката се превръща в кърваво стълкновение на антагонистични социални групи, в борба на живот и смърт за отстояване на класови интереси. В „Жерминал“ отделният герой губи значение, той се стопява в масата, която функционира като колектив. Именно колективът единствено способен да противодейства успешно, става обект на художествените търсения. Авторът го представя по новому — с вътрешен интензитет, в движението, отначало безразборно, впоследствие „канализирано“ и в проекция организирано и целенасочено. На статичността и безпомощността на отделния индивид във „Вертеп“ се противопоставят действеността и жизнеспособността на пролетарската маса, чието ускорено социално израстване я превръща в ударна сила срещу враждебните обстоятелства.

Писателят Зола често е упрекван от критиката за отклонения в краен натурализъм при художественото представяне на бунта и жестоката разправа с търговеца Мегра в „Жерминал“. Но при тези обвинения се забравя, че авторът отразява нова действителност в произведението си и решава нови естетически задачи. Нечовешките условия на живот, обусловени от развитието на социалните взаимоотношения в капиталистическото общество през втората половина на XIX в., не могат да бъдат преведени на художествен език с класическите реалистични средства на Балзак. Натуралистичният подход се явява една възможност да се внуши с потресаваща сила издевателството над човешката личност в общество, лицемерно афиширащо свобода и демокрация за своите членове. Подчертано физиологическото съществуване на героите не е нормално и ес-



тествено за човека. Тъкмо от гледната точка на един хуманен идеал писателят търси първоизточника на тези чудовищни отклонения и го открива в самата действителност. Но не само в това отношение Зола отива по-напред от класика Балзак. Авторът на „Ругон-Макарови“ свързва критиката на буржоазното общество с неговото отрицание и посочване на изход, нещо, до което създателят на „Човешка комедия“ не успява да достигне. В „Жерминал“ Зола възлага надеждите си на работническата класа.

Художникът изследва в повествованието сложния път на взаимодействие между миньорите с тяхното наследствено безкритично отношение към живота и носителя на социално-нравствено съзнание Етиен. Процесът на възприемане и реагиране на по-високата духовна среда е бавен и мъчителен. Зола държи строга сметка за взаимовръзката „индивидум — общество“ особено при изображението на бунта и кървавия сблъсък с войсковата част. Стачниците са представени в началото на похода като организирани и направлявани от Етиен. Но впоследствие, като се извеждат на преден план причините — измяната на предателите и въздействие на студа и глада, се проследява постепенното превъзможване на съзнанието от първичните страсти, които израждат бунта в изстъпление. Авторът би изменил съществено на художествената правда, ако представи тази първа социална изява на пролетариите, доведени до скотско съществуване, като съзнателна борба от начало до край. Най-важното в случая е извеждането на работниците от непривичното за тях състояние на класов мир с буржоазията до равнището на открита борба с експлоататорите. Писателят тръгва от изображението на изгубилия човешки образ в резултат на капиталистическия начин на живот пролетариат, за да достигне до внушително разкриване на неговата социална мощ и сила.

Проникването на новата духовна среда в съзнанието на жителите от миньорското селище Монсу се проследява и в друга насока — по отношение на най-човешкото изживяване — любовта.

Тази тема е въведена в романа чрез образите на Катерина, Шавал, Етиен и Мукета. Любовното преживяване се разкрива в два плана — като плътско удоволствие и като пълнокръвно изживяване, окрилено от красотата на човешкото чувство.

Натуралистичният подход при изобразяването на връзката между Шавал и Катерина в началото на повествованието представя любовта като унизително насилие над жената, покоряваща се пред по-силния пол на мъжа. За героинята Катерина любовните взаимоотношения, лишени от всякаква духовност, се превръщат в страдание, което тя понася с примирението на наследствената представа за общуване между мъжа и жената. Надмощието на ниската среда се внушава чрез образа на партньора ѝ Шавал, типичен за жителите на Монсу преди

идването на Етиен. На тази основа благотворното влияние на работника от Лил реабилитира човешката личност у миньорите, като спомага да се разкрие тяхната истинска душевност, завладяваща с неподправената си нравственост и първична красота.

Под въздействието на героя Етиен у девойките Катерина и Мукета настъпва духовно прераждане. Те се проникват от високия смисъл на любовта като съкровено чувство и са готови да се жертвуват за него.

Показателно за художествената трактовка на темата за любовта в романа е това, че развитието на чувството се разглежда във връзка с еволюцията на социалното съзнание у героите. Катерина се изявява като влюбена жена в процеса на социалното си израстване. Справедливото поведение на Етиен по време на стачката като водач на миньорите, измяната на Шавал, глада и мизерията, сблъсъкът с войниците подпомагат в повествованието социалнокласовото ѝ съзряване, което се подхранва от любовта към Етиен и в обратна връзка стимулира чувството към него. В резултат любовната сцена между двамата герои във финала на романа, изпълнена с поетично майсторство, прозвучава не само като „триумф на живота“<sup>29</sup>, но преди всичко като апотеоз на възродената и възвисена човешка личност у Катерина.

В същата посока е разкрита любовта у Етиен. Чувството се задълбочава и развива, за да блесне с истинска светлина успоредно с избистрянето на социалнокласовите идеи в съзнанието на героя и израстването му като организатор и водач на работниците. Обратно, разочарованието от изхода на стачката и временното безверие в борбата водят младия човек под влияние на любовта към необмислени действия, които са пагубни за него и Катерина. Имаме пред вид епизода с катастрофалното разрушение на мината, предизвикано от анархиста Суварин. Етиен, завладян от романтичната мисъл за семейно участие с любимата, далеч от борбата, нарушава стачната клетва и двамата слизат същия ден в рудника, което причинява смъртта на девойката. Идейната разколебаност у героя го отвежда до погрешен ход в любовта и до гибелни последствия. Писател-реалист, Зола представя чувството в романа не като самостоятелно изживяване, а във връзка с контекста на социалните обстоятелства.

В естетическите си възгледи Емил Зола изрично отбелязва двустранната връзка в отношението „индивидум — общество“.

В „Жерминал“ носителят на класово съзнание Етиен въздейства положително върху политическите и нравствените разбирания на миньорите и възпитава у тях борци за социална правда. В същото време въглекопачите от Монсу със свои-

<sup>29</sup> Abastado C., *Germinal*, Zola, P., Hatier, 1970, p. 26.



те добродетели на трудови хора, изявили се в пълнота в хода на класовото им възмъжаване, влияят благотворно върху Етиен и му помагат да се освободи от обременената си наследственост. Вродената наклонност към алкохолизъм се овладява постепенно от съзнанието и волята на героя. Ако в първите страници на романа Зола мотивира от натуралистични позиции поведението на младия работник в отношението му към господарите — причината за изгонването от Лил се обяснява преди всичко с плесницата, която Етиен удря на началника в момент на безразсъдство след употреба на алкохол, в развитието на сюжета чувството на ненавист към работодателите се обективира от експлоататорското им отношение към миньорите, за да израсне в ясно оформен класов антагонизъм. По време на организирането, избухването и развоя на стачката Етиен израства в идейно, духовно и нравствено отношение. Доверието на въглекопачите, които го издигат като водач, възпитава у героя чувство за отговорност, самовзискателност и дисциплина, които се проявяват в трудните дни на стачката. У Етиен Клод Абастадо вижда „индивид и колективен герой... една лична формация и осъзнаването на една класа едновременно“<sup>30</sup>. Изводът на Абастадо подчертава художествената значимост на образа на Етиен.

В „Жерминал“, както и в романа „Вертеп“, писателят анализира взаимоотношенията между героите от критикореалистични позиции. Но заедно с това използва в художественото изображение натуралистични и романтични принципи, които под неговото талантливо перо обогатяват представата ни за човека като духовно и „живо“ същество.

Друга форма за въвеждане на средата в посочените романи е вещественният свят. В него се оглежда социалната принадлежност и психика на персонажите, съдържа се в зародиш тяхната перспектива. Още в самото начало на глава „първа“ в романа „Вертеп“ Зола налага осезаемо присъствието на мизерната обстановка в наетата стая на хотела „Добро сърце“, където са отседнали Жервеза и любовникът ѝ Лантие с двете им деца. Мъката на чакащата да се завърне от нощни похождения Лантие млада жена намира своя източник не в чувствата към бащата на децата ѝ или във влечението към любовника, а в умопобъркващия страх от изоставянето сред крещящата бедност и мизерия. Всеки пристъп на въздишка и сподавен плач се предшества от оглеждане на стаята, чието описание се отличава с изключителен усет за подбор на детайлите — липсващото чекмедже на скрина, ошърбената глинена кана за вода, продупченият шал, прояденият от калта панталон. За да обвърже по-тясно реакциите на героинята със заобикалящата я среда, писателят въвежда описанието на обстановката през

<sup>30</sup> Abastado C., *Germinal*, Zola, Hatier, p. 37.

нейния поглед. Зрителният ъгъл постепенно разширява обсега си, за да включи улицата и квартала, чиито ужасяващи нощни шумове и миризми на заклани животни увеличават страха и мъката. Умножаването на детайлите внушава плътност и непреодолимост на обстоятелствата, спрямо които Жервеза изпъква по-релефно със своята самотност и безпомощност — тя вече не издава звуци в скръбта си, а отчаяна притиска кърпата върху устата си.

Още в тези първи страници на повествованието се разкрива специфичната особеност в реалистичното изображение на Зола, която води началото си от Флобер — разрастването на средата, изпълването на хоризонта от нея, при което тя става все по-враждебна и непреодолима за отделния индивид. Все повече енергията у човека ще се притъпява за сметка на пасивността, която ще се развие в основна черта на социалното му поведение като самостоятелен индивид.

Зола прилага най-често един обикнат от него композиционен похват на повторно въвеждане в изображението на отделни елементи от материалния свят — например двукратното описание на пералнята и на квартала, ограничен от болницата и кланицата, в началото и края на първа глава („Вертеп“); неколкократното представяне на мината в Монсу („Жерминал“). Успешно използваният импресионистичен похват, чрез който мината се явява в три различни образа в съответствие с количеството светлина, падащо върху нея, я разкрива ту като гигантско фантастично видение на мрачния фон на нощта, ту като ненаситно животно под осветяващите пламъци на мангала, ту като свиреп звяр в заревето на кървавите проблясъци на високите пещи и косковите батерии. Напластяването на трите образа в градация внушава визуално идеята за засилващата се враждебност на заобикалящия свят. А одухотворяването, чрез което мъртвото тяло на мината оживява, с осезаемото си присъствие усилва чувствата на страх и ужас.

В съответствие с естетическите възгледи на Зола, който предпочита да описва външните прояви на психическите реакции, предметната среда се обвързва с особена художествена задача — да екстерниоризира душевните преживявания. Във връзка с това описанието на вещите почти винаги е обогатено от емоционалното състояние на героите. Показателно в това отношение е представянето на къщата на улица „Гут д'ор“ („Вертеп“). За да се разкрие ведрото настроение на Жервеза, повявала във възможностите за щастие, при обрисовката на дома са въведени две гледни точки — обективна (авторова) и субективна (на героинята). В контраст са представени мизерията, лъхача от всяка пролука на голямата къща, и уютът на приветлив дом в лъчезарните очи на Жервеза. Антитезно към края на романа след окончателната раздяла с Гуже безотрадната мъка на перачката се материализира в студенината и пустота-



та на някога желаната къща. Съкровено изживяване на Жервеза и Гуже по време на тяхната единствена среща под височините на Монмартър, съпроводена с илюзорната мечта за съвместно щастие, се екстериоризира в описанието на панера с жълти глухарчета. Щастието за малката Алзира, умиращата от глад дъщеря на Майо („Жерминал“), приема формата на топла стая с изобилие от храна и играчки. Натоварена с човешко състояние, материалната среда престава да бъде обикновен фон, а се превръща в активен съучастник на душевните преживявания у героите, в своего рода преводач на психическите движения на образен език.

При изображението на предметния свят в съответствие с новите разбирания за романа Зола е крайно пестелив. Затова често се възползува от художествената значимост на конкретния детайл в обстановката. Обикновено чрез него се характеризира социалната принадлежност на героите или се проектира тяхното бъдеще. Стенният часовник е един от най-изразителните и съдържателни интериорни детайли за Зола. Изобразен като красива вещ или като предмет на безвкусицата, той присъствува и в двата романа с важни художествени функции. Като елемент на интериора той означава относително материално равновесие и семейно разбирателство, отсъствието му — мизерия и обезверяване. На фона на привидното благополучие в дома на Жервеза лекият акцент върху на пръв поглед незабележимия детайл — часовничетата, отмерващи погрешно часовете („Вертеп“) — внушава предчувствието за бъдещите нещастия на семейство Купо. С пестелив шрих — двата фотойла, издаващи любовта към удобен живот и продължително засядяване край масата — художникът разкрива напълно духовната и физическа леност на рентриерите Грегорови („Жерминал“).

Поредицата от примери може да бъде безкрайна. Като писател-реалист Зола въвежда в изображението многократно светла на вещите. Като правило извеждането на персонажите на сцената се предшества от представяне на вътрешната уредба на домовете им, на улицата, на квартала, където живеят.

Особеното у Зола в изображението на предметната среда е нейната живописна образност и осезаемост. Освен че притежават обем и цвят, вещите излъчват миризми, произвеждат шумове и така въздействуват цялостно върху духовните и физически процеси у човека. За да подчертае художествената самостоятелност на предметния свят, Зола често одухотворява вещите. Надарени с човешка чувствителност, те оживяват и влизат в конфликт с героите.

Изследването на средата би страдало от съществени непълности, ако не се вземе под внимание художественото присъствие на природата в произведенията на Зола. Отявлен противник на романтизма, като теоретик по отношение на възгледи-

те си за природата обаче писателят според нас чрез импресионизма възприема романтическата идея за „психологическото единство на целия органически свят“<sup>31</sup>. „Приложението на научния метод за откриване законите на човешкото поведение се съчетава у Зола с неочакван, така да се каже, отглас на романтическото световъзприемане — пантеизмът“<sup>32</sup>, отбелязва съветският литературовед Аникст. По силата на тази съкровена връзка природата може да бъде велик учител на човека — „едни и същи закони определят природата и човека — обяснява разбирането на Зола съветският изследвач Борис Рейзов и затова въздействието на природата може да се превърне в пряко поучение. Природата дава пример на човека, отклонен от пътя чрез човешките измислици, лъжливата цивилизация, и този пример, не достигайки до съзнанието, се възприема чрез подсъзнателните психически центрове.“<sup>33</sup> Най-ярко това схващане на френския писател се илюстрира, както посочва и Рейзов, в романа „Грехът на абат Муре“. Правилността на тезата у двамата съветски учени се потвърждава от анализа на природната среда в изследваните от нас произведения. Макар и да не заема централно място в изображението, и тук природата изпълнява важни художествени функции. Чрез нея се подчертава неправилността на установения човешки ред в контраст с универсалния ред, възплетен в красотата на пейзажната картина. Чрез контрапунктовото представяне на голата стая и пленителното очарование на слънчевия ден нравствената грозота на постъпката на избягалия Лантие изпква с особена сила. Природната стихия, избухнала в самия разгар на сватбата на перачката и Купо, внушава не безразличното на природата към човешките дела, както смятат някои критици, а е присъда над такава организация на живот, която унижава и обижда човека в най-важните моменти от съществуването му. Вместо законната радост от щастливото събитие в душата на героинята се натрупва мъка и срам от присмеха на околните над бедно облечените сватбари, които с демодираните и разностилни тоалети наподобяват карнавално шествие. А набързо „претупания“ ритуал в църквата и вечерята в третостепенния ресторант, представят човешкия празник като унижителна пародия. Ярко впечатляващо е съпоставянето на прекрасната гледка на залеза на сватбения гуляй в „Сребърната мелница“. На високата поетичност в описанието на пурпурно осветения Париж се противопоставя натуралистичното изображение на вечерята като удовлетворяване на глада и лакомията. Духовността на пейзажа, контрастиращ на физиологичното изживяване на героите, звучи като остра сатира на цивилизацията,

<sup>31</sup> Рейзов, Б., Французски роман XIX века, с. 267.

<sup>32</sup> Аникст, А., ст. Золя и искусство в сб. Импресионисти, М., 1976, с. 165.

<sup>33</sup> Рейзов, Б., Французски роман XIX века, с. 267.



допуснала подобно чудовищно нарушение на естествения ред и хармония в света. В посочените моменти природата изпълнява функциите на нравствен критерий в отношенията между хората, като най-често подчертава тяхната дисхармония.

Дълбокото усещане за единство на човека и природата в романите на Зола се проявява и в изображението на пейзажната картина като проекция на душевни преживявания. Разбира се, това няма нищо общо с романтичния тип светоусещане, тъй като става въпрос за реални, а не за субективизирани човешки състояния.

„Пантеистичните“ възгледи на Зола оказват влияние и върху избора на средствата за художествено изображение на природата. Писателят най-често използва, както и при веществен свят, одухотворяването. Чрез този похват природата става съпричастен свидетел на човешките радости и страдания. Персонифицирана, природата получава и допълнителен идеен и емоционален смисъл. В самия финал (р. „Жерминал“) одухотворената пролетна картина се превръща в ярък символ на възраждащия се за нови, победни схватки с буржоазията пролетариат. От направените наблюдения и изводи е видно, че романтическият подход в изображението на природата не само не се явява в ущърб, но служи в най-голяма степен на целите на реалистичното обобщение.

Проблемът за средата в творчеството на писателя Зола включва и друг момент, отминаван досега в почти всички познати ни изследвания. Става въпрос за присъствието на определена „биофизическа“ среда в изображението, въздействаща върху инстинктите и стимулираща подсъзнателните психически процеси. Зола отчита влиянието на храната, въздуха, атмосферата, светлината, миризмите, шумовете; на всички ония компоненти, които осигуряват съществуването на човека като жив организъм. Така се постига определен естетически ефект — внася се по-голяма сетивност в образа, което допринася за засилване на внушението. Най-често функциите на посочената „биосреда“ се свеждат до конкретен подтик за съответна реакция, но винаги като върхов израз на дълбока в основата си обективна причина. Това е резултат от възгледа на Зола за човека, конципиращ единството на дух и тяло. Отдавайки дължимото на съзнанието и чувствата, художникът смята, че ще изневери на истината, ако не включи и съучастието на „физиологическия“ фактор. Но на подсъзнателните процеси авторът отрежда второстепенно значение в психическия живот на човека: Те нямат самостоятелна роля в изображението, а са подчинени на разсъдъчно-оценъчната дейност, или с други думи казано, интуитивно подпомагат съзнанието.

Днес, когато науката приема влиянието на вродените качества за изграждането на човешкия характер, няма причини да се отминава с мълчание въпросът за присъствието на „био-

физическа“ среда в романите на френския писател. Още повече, че „физиологическият“ елемент в неговата художествена концепция не противоречи на реалистичната, напротив, допълва я, приемайки човека като създание не само от дух, но и от плът. Зола внушава идеята, че физиологията е принципно разумна, „когато не се подлага на гибелното влияние на „лошата“ среда, когато не е развратена от бедите на съвременната цивилизация“<sup>34</sup>.

Един от най-фрапиращите моменти, изтъкващ физиологическия климат като непосредствен източник на поведение, чийто основен двигател е обективиран в дълбочина, е сцената на побоя между Жервеза и сестрата на поредната любовница на Лантие. Зола никога не представя самоцелно функционирането на жизнената среда. Тя винаги е обвързана, както вече споменахме, с определена художествена ситуация. Саморазправата на героинята съзнателно е локализирана не на улицата, а в притесненото пространство на пералнята, където шумът от бухалките и плискането на врящата вода, задухът и умората умножават страха от изоставянето и мъката от накърненото човешко достойнство. Те се разрастват, придобиват митически размери и тласкат Жервеза към изстъпление. Под влиянието на атмосферата в пералнята инстинктът за самосъхранение задействува и ускорява процеса на осъзнаване на пълната обреченост, безпомощност и нищожество на човека в страшния свят. Чувствата се нагнетяват и предизвикват волева експлозия. Побоят между двете жени е изобразен от натуралистични позиции само що се отнася до самата разправа като борба на живот и смърт между две разярени, изгубили разсъдъка си същества. Крайностите в деянието обаче намират своето обяснение в социалния смисъл на първопричината. За Жервеза жената Виржиния с нейното показно самочувствие е възплъщение на онази необяснима анонимна сила, която отнема опората ѝ в живота и срещу която тя не знае как да противодействува освен чрез двете си голи ръце. Показателен факт за реалистичното съдържание на този сюжетен момент е описанието на психическото състояние на успялата в двубоя Жервеза. Вместо законната гордост на победителя от позата и страдалческото изражение на лицето ѝ струи неподправена скръб. Писателят постига ярко художествено обобщение и внушение на преживяването чрез пластично-образно решение. Майсторски построената фигурална композиция — Жервеза, кървяща, с раздрани дрехи, влачи двете си деца към къщи, устремила празен поглед в пространството — въздействува със силата на изобразителното изкуство като скулптурен образ на човешката безпомощност и мъка. Опоетизирането на скръбта се представя в рязък контраст с натуралистичното описание на побоя. На

<sup>34</sup> Рензов, Б., Французският роман XIX века, с. 266.



основата на противопоставянето авторът се стреми да оневи-ни човека и да насочи погледа към ония причини, които го принуждават да изпада в унизителни и неестествени състояния.

\* \* \*

В книгата си „Французский роман XIX века“ Борис Рензов пише: „Разбирането на средата у Зола е необичайно сложно — по-сложно, отколкото е в съчиненията на Тен, и тук той се явява новатор не само в историята на социологическите науки, но и в художественото творчество“<sup>35</sup>. Писателят гледа на свега като на единен организъм, всеки елемент, на който се допълва и обяснява от останалите. Затова въздействието, на което е подложен човекът е сложно и комплексно. Но художникът не забравя, че отличителна черта на човешката личност всред останалите живи организми е наличието на съзнание и в тълкуването на средата справедливо тръгва от обективната действителност. Тя играе първостепенна, но не и единствена роля в художествената мотивировка на персонажното поведение. По точно нейното въздействие се подпомага от онези компоненти на средата, чието влияние човек възприема инстинктивно като физиологическо същество. Това не означава, че Зола се стреми да подчини съзнанието на физиологичните процеси, а да разкрие всестранното въздействие на обкръжаващата среда, без да игнорира приоритета на обществената действителност.

В двата романа средата се явява под формата на човешки взаимоотношения (социално-нравствена среда); веществена (предметно-веществен свят) и природна (земна природа и „биофизическа“ среда). Първостепенно място в изображението заема трудът като жизнено важна необходимост за хуманното развитие на човека. В художествената трактовка на темата за труда като източник на духовно и физическо здраве и обратно на неговите враждебни сили в условията на капиталистическото общество Зола се изявява като новатор в западноевропейската литература. С по-особени задачи е въведена в качеството на среда природата. В двете произведения тя не е натоварена с функции на въздействие, но в съзвучие с „пантеистичните“ разбирания на писателя екстериоризира преживяванията на героите или подчертава дисхармонията в техните взаимоотношения.

В художествения анализ на същността и функциите на средата Зола използва три подхода — реалистичен, натуралистичен, романтично-импресионистичен, като ги подчинява на правдивостта в изображението. Особено плодотворен е този комплексен подход при изясняването на социално-нравствената среда. Той дава възможност на писателя да разкрие крайна-

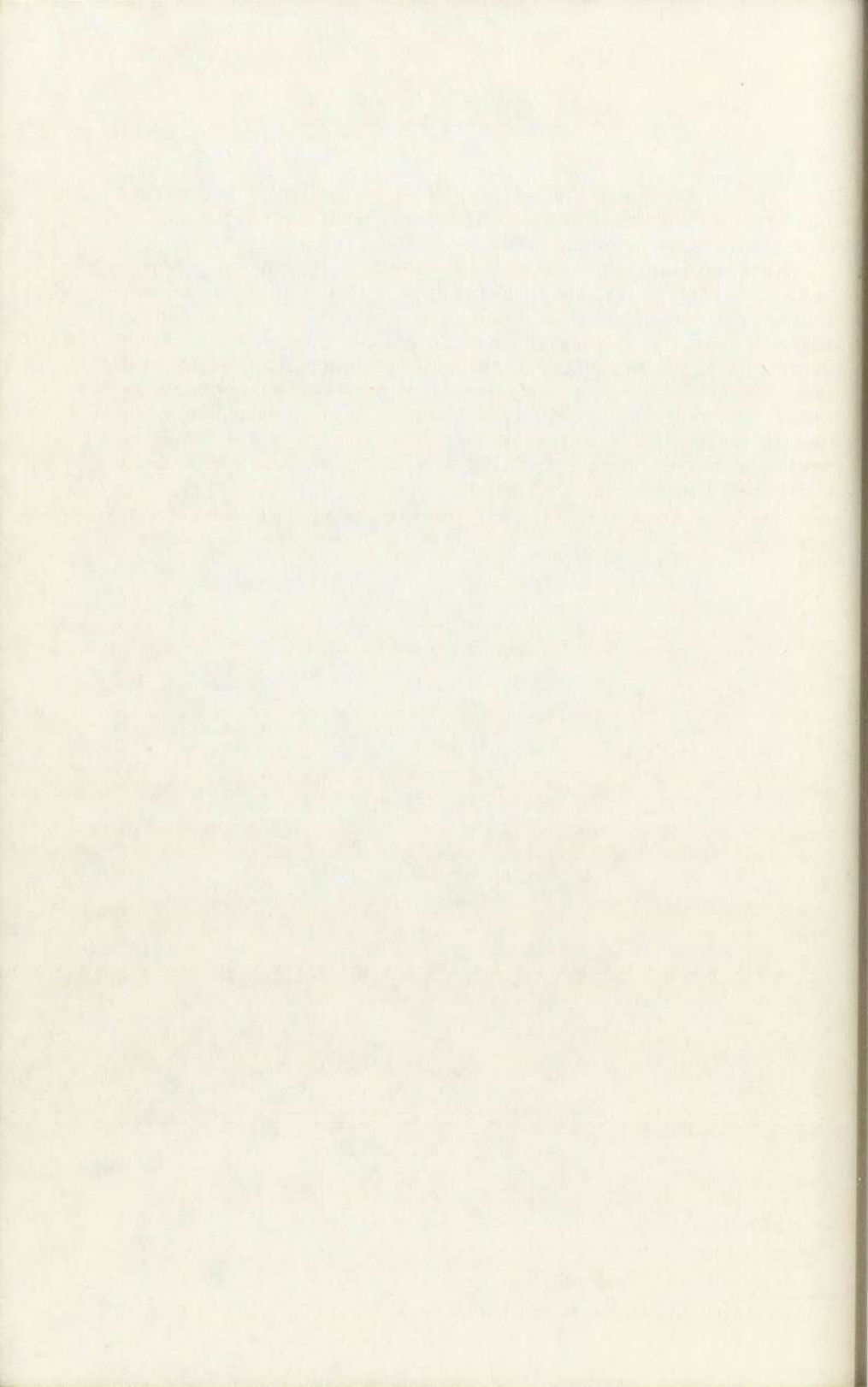
<sup>35</sup> Рензов, Б., Французский роман XIX века, с. 266.

та граница, след която настъпва разпадът на човешката същност, от една страна, да представи величието и нравствената красота на човека, от друга, да обясни решаващата роля на обществото и отговорността му за съдбата на хората, от трета.

Като подлага на задълбочен анализ социалната действителност, художникът доказва нейната враждебност и непреодолимост от отделния индивид и в същото време разкрива перспективите за преодоляването ѝ от колектива, от работническата класа. „В романа „Жерминал“ — пише Арман Лану — вече са посочени някои тенденции на борбата против капитализма, които ще се разкрият в хода на по-нататъшното историческо развитие.“<sup>36</sup> А това е нов успех в художествените завоевания на реализма през XIX в. И този нов успех е свързан с името на Емил Зола.

<sup>36</sup> Лану, А., Здравейте, Емиль Золя, М., 1966, с. 200.





## СУЩНОСТЬ И ФУНКЦИИ СРЕДЫ В РОМАНАХ „ЗАПАДНЯ“ И „ЖЕРМИНАЛЬ“

*Мариана Нинова*

### Резюме

В настоящем исследовании проводится наблюдение над изображением среды в романах „Западня“ и „Жерминаль“, так как проблема среды является основной для выяснения особенностей художественного метода Эмиля Золя в романной серии „Ругон-Маккары“. Концепция среды основывается на художественно-эстетическую формулу Золя о взаимоотношении индивидуума с обществом. На это основе среда определяется как сложный комплекс воздействий человека при определяющей социальной действительности. В результате — художественная роль среды рассматривается в нескольких измерениях — социально-нравственном, предметном, природном и „биофизическом“. Понятие „биофизическая среда“ вводится как рабочий термин, чтобы обозначить этот компонент среды, который оказывает влияние на человека, как на физиологическое существо, согласно воззрениям Золя.

Во второй части исследования, на основании проведенных детальных анализов среды в обоих романах социальной тематики „Западня“ и „Жерминаль“, автор стремится доказать, что при художественном осмыслении сущности и функции среды Золя удачно соединяет три типа изображения: реалистической, натуралистической и романтико-импрессионистической, подчиняя их реалистическому обобщению.

Комплексный метод изображения среды дает возможность писателю ввести человеческий труд в качестве социально-нравственной среды как жизненная необходимость в связи с гуманистическим развитием человека и отразить его враждебность в условиях капиталистического общества. Своеобразный реалистический метод Золя позволяет ему глубоко проникнуть в сущность современной автора социальной действительности, доказать ее непреодолимость человеческой личностью и наметить ее коллективное преодоление рабочего класса.



LE CONTENU ET LES FONCTIONS DU MILIEU  
DANS LES ROMANS DE ZOLA  
„L'ASSOMMOIR“ ET „GERMINAL“

*Mariana Ninova*

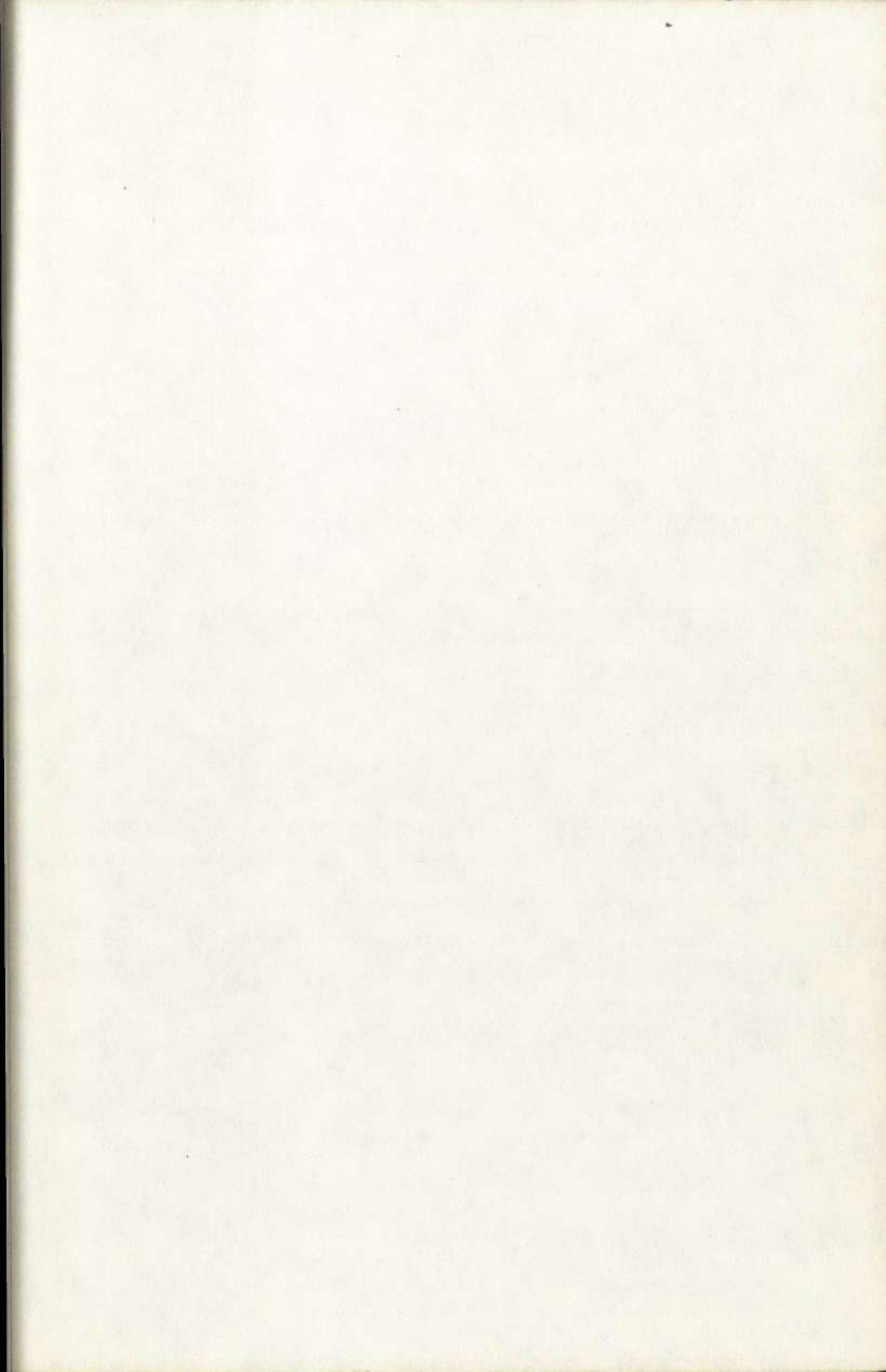
Résumé

L'étude se propose de faire une analyse de l'image du milieu dans les romans „L'Assommoir“ et „Germinal“. On arrive à la thèse d'une nature complexe du milieu à la base même de la formule esthétique de Zola qui affirme la présence de relations individu — société. Dans notre conception le milieu englobe tous les influences sur l'individu parmi lesquelles l'influence de la société est déterminante.

On analyse la présence artistique du milieu dans trois aspects: socio-moral; le milieu comme complexe de circonstances (le monde des objets); naturel (le milieu biophysique). Nous utilisons la notion biophysique comme terme pour désigner l'individu dans son essence physiologique, conformément aux conceptions de Zola sans pourtant lui attribuer une importance primordiale.

A la base des analyses approfondies du milieu dans les deux romans „L'Assommoir“ et „Germinal“, dans la deuxième partie de l'étude on essaie de prouver l'utilisation des trois méthodes — réaliste, naturaliste et romantico-impressioniste — dans la réflexion artistique du contenu et des fonctions du milieu. On assigne une importance prépondérante à la méthode réaliste. Ce procédé complexe permet à l'écrivain d'introduire et de présenter en tant que milieu socio-moral le labeur humain comme nécessité vitale pour le développement humaniste de l'homme.

La méthode de Zola lui permet d'introduire la notion du milieu dans sa polyvalence et son unité, de pénétrer dans les conflits de la réalité sociale et prouver son aliénation totale aux exigences morales des ouvriers. En établissant les objectifs de la lutte collective des travailleurs, Zola fait un apport important dans la méthode réaliste.





Цена 1,38 лв.