

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

4

ГОДИНА ПЪРВА

1957

ЮЛИ — АВГУСТ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. I

КН. 4

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1 9 5 7

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Стил и художественост	3
Георги Димов — Историческа достоверност и художествена образност	28
Камен Зидаров — Драматургическите опити на Вапцаров	49
Тодор Павлов — Творческото поетическо дело на Младен Исаев	57

Проблеми на съвременната литературна наука

Искра Панова — На дискусиата върху реализма в Москва	70
--	----

МАТЕРИАЛИ И ДОКУМЕНТИ

* * — Българо-съветски литературни отношения	100
Непубликувани материали на Б. Пенев около смъртта и погребението на Пенчо Славейков в Италия	110
Антон Страшимиров за себе си.	122

ПРЕГЛЕД

Емил Георгиев — Пред IV международен конгрес на славистите в Москва	124
Ефрем Каранфилов — Лириката на Георги Джагаров	135
Ж. Авджиев — Принос в изучаването на Стоян Михайловски	140



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ОТДЕЛ ЗА ИЗДАВАНЕ НА ЛАТЕНА И ПЛАСТИК
НА РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛСКИЯ ЦЕНТЪР
ЗА ИЗДАВАНЕ НА ЛАТЕНА И ПЛАСТИК

РЕДАКЦИОННИ

1. Редактор — М. Блажева
2. Редактор — М. Блажева
3. Редактор — М. Блажева
4. Редактор — М. Блажева

ОТДЕЛ ЗА ИЗДАВАНЕ НА ЛАТЕНА И ПЛАСТИК

5. Редактор — М. Блажева
6. Редактор — М. Блажева

ИЗДАВАНЕ НА ДОКУМЕНТИ

7. Редактор — М. Блажева
8. Редактор — М. Блажева
9. Редактор — М. Блажева
10. Редактор — М. Блажева

ДОКУМЕНТИ

11. Редактор — М. Блажева
12. Редактор — М. Блажева
13. Редактор — М. Блажева

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Д. Полянов“ 21, София
тел.: 4-19-69, 4-36-92

Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ—Сталински районен
клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 254
Тираж — 5000

Формат: $\frac{71}{100}/16$

Дадена за печат на 10. VII. 1957 г.
Печатни коли — 9

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

СТИЛ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТ

Духовната сила на литературата ни, отдалечена по време от днешния живот, е събрана в творчеството на Ботев и Вазов, на Пенчо П. Славейков и Яворов, на Елин Пелин и Алеко Константинов, а по-късно — в създаденото от Смирненски и Вапцаров. В произведенията на тия писатели, наред с които, разбира се, бихме могли да поставим още немалко имена, намираме идеалите на епохата, характерните ни национални черти. Всеки от тях с неумолимата страстност на гражданин и творец се е стремил към значителните проблеми на времето, търсил е характерното в националната ни психика и е създавал големи естетически обобщения. В силните като мълнии революционни песни на Ботев са възплътени ония идеи, които изразяват напредничавата устременост на епохата, възможностите на бъдещето. В голяма част творби на Пенчо П. Славейков, за да не се спираме на поезията на Вазов или на Яворов, е възпят с чистата, възторжена радост на художника, народният ни живот. Славейков нямаше прогресивния светоглед на Ботев, но в неговите своеобразни видения на „историята на родния край“ прозират и поезията и прозата на живота ни, възсъздадени на места с трезва, борческа гражданственост. В творбите на няколко поколения белетристи — от Иван Вазов до Йордан Йовков — се оглеждат както големите движения — националната ни революция, борбите на селячеството, войните — така и отличителните етично-духовни черти на народа.

Тези писатели бяха големи личности и като личности изразиха времето си. Те ни пленяват с идеите си, със силните изживявания. Творбите им остават в душите ни своето очарование и своя аромат и след като се отдалечим от тях. Всеки от тези творци слага началото на нова стилна насока, дири и открива жанрови форми, каквито до него не е познавала литературата ни.

В неуморимите си усилия и в искрените си ламтежи да дадат образ на сегашното, текущото, съвременните ни писатели се състезават неизбежно с миналото. Нещо повече — те следва да изведат корабите на още по-широко море, да се домогнат до по-значителни обобщения, да прехвърлят по-високи прегради. И тук именно изпъква един от основните въпроси на художественото творчество — въпросът за личната възприемчивост, за стила. Творците от миналото, за които става дума, подемат духа ни до големи височини, насочват ни към изживяване на пленително-прекрасното в изкуството благодарение на богатата си лична впечатлителност и на стремежа към съвършенство. Това задължение —

да развият личната си възприемчивост и да се стремят към дълбок и оригинален стил — стои и пред съвременната ни литература. Да се подготви нещо ново в изкуството, по-пламенно и по-дълбоко в проблематиката си и по-силно с художествените си форми — това означава също да се преодолеят стиловата бедност, еднообразието.

Значението на задачата нараства може би неимоверно поради обстоятелството, че въпросът за стила малко задържа вниманието, че на него не се спират достатъчно нито естетическата ни теория, нито съвременните ни творци в изказванията и в диренията си — не само у нас, а и другаде. И ето идва време, когато този въпрос се налага с една настоячивост, която е неотстранима. Предвестник за това са все по-упоритият стремеж към голямото и трайното изкуство, както и настъпващите промени в разбирането ни за пълноценно и значително реалистично творчество.

Немислими са големите художествени завоевания, преодоляването на натурализма и схематизма, прекриването през всички ония слабости и ограничения, които задържат напредъка на литературата, без да се изясни в практиката проблемът за стила — и то за личния стил на художника. От богатството и съдържателността на личната възприемчивост, от своеобразието на художническите открития зависи разрешаването и на голямата задача на литературата — да обхване душите цялостно — със знанието за света, което ни дава, с пленителната, „магическата“ сила на естетическото въздействие, което увелича и ни държи властно. Така проблемът за стила изпъква като изискване на едно изродно изкуство, подемащо се към най-висока цел.

Нашата мисъл показва напоследък ярко своята консервативност, навика да стои закотвена на място. И не се съмняваме — и сега ще има люде, които ще възкликнат учудено: Защо в кипежа на литературните спорове около метода е това предпочитание към въпросите на стила? Защо пренебрегваме примерно идейността или реализма? Ще си позволим да отговорим също с въпрос: Не е ли време да изоставим стереотипното преповтаряне на някои идеи, не е ли време да вникнем по-дълбоко в тях, да ги разширим и разрешим — в някои случаи — на една нова плоскост? А стилът, правилно разбран, включва в себе си и идейността и реализма — макар че е нещо друго и не е тъждествен с тях.

Да се осветли в пълнота сложният проблем за стила са необходими теоретически знания, усет за „естетическото“ в изкуството, и най-важното може би значителна художествена култура, естетическа „ерудитност“. Трудно е да се познаят многоликите художествени прояви. Но нека все пак според силите си пристъпим към задачата — естетическата и отчасти психологическата характеристика на стила.

І. ПО ВЪПРОСА ЗА „ПОЧЕРКА“

Един от признаците за лошото мълчание, установено по някои естетически въпроси, са предубежденията, създадени и по отношение на стила. Според едно гледище, станало традиционно и у нас, стилът — това е „почеркът“ на художника, своеобразието на изобразителните му средства. Едва ли някой би се осмелил да отрича значението на това, което наричаме „почерк“ на твореца. С изискването за личен почерк — весел, напрегнат, логично-ясен или пластичен, изразяваме предпочитанието си към художественото творчество, отделящо се от обикновената

литература със самобитност и оригиналност. Писателят ни повежд със своя глас, със своя израз. И това задоволява нашата естетическа потребност от оригинално и неповторимо изкуство. Не ни ли радват автори, като Павел Вежинов или като Константин Паустовски в светската литература тъкмо с „почерка“ си? Когато четете Вежинов, усещате с цялото си същество една чудна, земна любов към формите, към красотата, към веселото и занимателното. Перото на художника е подчинено на това влечение към красивия, към екзотичния, бих казал, свят. И ето, личният почерк се появява — пленителен, своеобразен, завършен тъкмо у Вежинов.

Когато се застояваме над страниците, написани от Паустовски, подемат ни леки криле, мамат ни далечини, през сърцето ни минава романтична тръпка. Защото дори и когато пише статията-есе, Паустовски вижда линията на светкавицата, чува гърма на водопада. И това насища с метафори и с образи неговата реч. Тя добива вкус, аромат. Тя е ту тръпчива, ту болезнено сладка, ту горчи като хинин.

Да, велико е изкуството на „почерка“! Малцина го притежават! То се отдава на даровити и на културни творци, които имат и писателски талант, и усет на естетически възпитан човек. У тях се създава вкус към „мярката“ на словото и отвращение от суровостта на грубото и недоделаното. Би следвало да кажем — който не притежава свой „почерк“ не е пълноценен художник.

Ярко очертаният „почерк“ излъчва една висша нравственост — хубавото прераства в добро. Ние се наслаждаваме на хубавото, радваме му се и усещаме как то прониква в сърцето ни, прави ни по-прекрасни, повече човешки благородни. Това е онази „етична сила“, която се съдържа в естетически прекрасната, съвършена художествена реч. „Почеркът“ на художника се превръща в „добродетел“ на творбата — и с него тя възпитава и помага за духовното укрепване на читателя. И тези, които се стремят към свой „почерк“ изпълняват едно от най-прекрасните си задължения.

И все пак не може да отъждествим стила с „почерка“. Защото, макар да изразява определено светоусещане, „почеркът“ още не е знанието за живота, не е широкият, гигантски полет на мисълта и на идеите, не е цялостната „структура“ на творбата. „Почеркът“ не е стилът напълно. Обстоятелството, че художникът притежава свои средства за израз на впечатленията си, за скрепяването им в образи, не означава стил в съгласие с големите изисквания и с големите измерения на литературата.

Някога така наречените писатели-декаденти полагаха изключителни усилия за формата и експресивността на израза. С творбите си те „тълкуваха“ и изясняваха „божествената мисия“ на словото, „тайнствената“ му сила. И те създадоха оригинален езиков израз на мисленото и на чувствуваното от тях. Но до стил, предпологан от голямото, от проникновено изкуство, не достигнаха. Едни от тях намираха с лекота словото и оставаха еднообразни в художествените си похвати — създаването от тях бе доста равно, въпреки езиковата оригиналност. Други — поради това, че взимаха сюжети от живота и изразяваха вътрешното движение на чувството — бяха по-сигурни в постиженията и създаваха по-разнообразни художествени образи. Но и те не отиваха по-далече. Маниерността често пъти шествуваше там, където би трябвало да се появи истински пълноценен, художествен стил.

Днес, изподзувайки всичко положително, което е създадено в миналото, ние се вглеждаме в творчеството дори на автори, които са оставали повече в плен на словесните търсения. Но не е никак съблазнително да спрем при тях. Никак не е привлекателно да забравим по-основните задачи на художественото изобразяване, по-големите изисквания на изкуството, което открива дълбоки насоки, страни, истини на живота.

Литературата познава случаи, когато и писатели не декаденти не са отивали по-далече от езиковите търсения. Това са автори, които са се докосвали частично до правдата на действителността и са оставали забележителни предимно като майстори на езика. Тяхната реч е ярка, емоционална, свежа, своеобразна. Синтактичните им конструкции се налагат с някаква оригиналност — искреност и свежест на изказа и близост на пример до живия народен говор и до фолклора. И все пак творчеството им не раздвижва чувството и въображението ни с по-дълбоки образи, не пробужда нашата мисъл с вълнението, породено от по-съкровени проблеми. Тяхното творчество притежава „стил“, но „стил“, след чието изживяване, знанието и чувството ни за действителността са повърхностни и незадоволителни. Защото въпреки прелестта на багрите, въпреки играта им, художествената цел на твореца, жизненият и естетическият му идеал си остават повече насочени към повърхността на нещата и по-малко към дълбоката и основната същина. И реалистичният елемент тук е до голяма степен условен. Той се изявява повече с намирането на определен жизнен материал, отколкото със значителни откровения, с големи художествени ценности.

Има писатели преминаващи и тая граница. Те са по-дълбоки, по-съкровени, по-оригинални в творческите си измириания. И все пак достойнството и на създаденото от тях е повече в овладяването на материала, отколкото в очакваното дълбоко проникване в света и в човека.

Съществуват следователно степени на художественото познание и те се отразяват и на стила. Те, тези степени на естетическа углъбеност, прерастват във видове стил. Не може да отречем качествата на онези, които развиват и обогатяват езика, които ни привличат със своя слог, с оригиналния си „почерк“. Но все пак с това истинските достоинства особено на голямото изкуство не се изчерпват.

За пояснение на тази мисъл може да вземем пример от съвременната ни литература, без това да означава че се подценява един или друг творец. Ето например творчеството на Ангел Каралийчев. То се отличава с ярки художествени белези. Каралийчев е измежду самобитните автори в литературата ни. Неговият език е изключително колоритен, емоционален и жив. Речта му струи като ручей, отразил във веселите си вълни пленителната светлина на родното небе. Тя тече на силни струи — по-емоционална в младини и по-улегнала сега. В нея се сменят различни състояния, изразяващи вълнението на твореца — ту спокойна повествователност, ту лирически възторг, ту особена психологическа напрегнатост. Личният глас на автора звучи непрекъснато и твърде много напомня с речника и синтаксиса си народния език. Писателят си „играе“ майсторски със словото, когато създава историческите и жанровите си картини. Не само импресиите от сборника „Ръж“ или вълнуващият, емоционален разказ „Дядо Божиловата надежда“, а и творби като разказа „Орли“ — една поразително силна, поетична картина на селския живот — не се заличават от паметта ни. При все това Каралийчев е от авторите, които са силни повече в израза и по-малко в углъбено-проблемното, идейно-

художническото отношение към действителността. Той притежава своето светоусещане, но то се изразява предимно в стилно-езиковите белези на творчеството му. Нему му липсва дълбоко и самотно възприемане на трагичното или на комичното в ония аспекти, които създават голямото, значителното, изключително силното.

Това не означава, разбира се, че следва да се пренебрегне творчеството на Каралийчев — един оригинален писател, свързан с традицията на селската ни белетристика. И все пак... създаденото от него не се отличава с духовна дълбочина, с изключителна естетическа сила. Пред нас се очертава една степен на стила, в която главното е изразът, съответстваща на степента на художественото светоотношение, на дълбочината му.

Или друг пример — Петко Тодоров. Кой така много се е вглеждал в народната ни песен? Кой е въвел толкова народни думи в белетристиката? Не си ли спомняме с благодарност, с естетическа възхита неговите изрази и думи: „мало и голямо“, „лична, прилична, скопосна“, „наша скопост“ (в смисъл на нареда), „ходи несретен“, „посем сега“, „да те надвият увреме“, „колай на всичко намериха младите, доде...“, „моми подолки“, „мома шетарка“ и т. н. На тумби на тумби идват насреща ни от страниците на разказите и драмите на Петко Тодоров тия думи, дочути у народа, и ни притеглят със силата си към същностното и родното в реч и в живот. И все как усилията и на Петко Тодоров не са надхвърлили много пределите на езика и слога в изкуството. В голяма степен Тодоров е разрешавал сполучливо художествената си задача в една посока, въпреки идеите си или може би поради тях — народността колоритност и оригиналност на израза. И днес ние се връщаме към неговото творчество като към хубава и ценна находка — от това творчество струи самотна и оригинална българска реч, която ни освежава духовно. Но по-малко се насочваме към сътвореното от Тодоров като към източник на дълбоко художествено изживяване. Даже и когато се вълнуваме от драмите на неговите пленени и заключени сред бита самодиви, на неговите волни и гонени от мъката и копнежа несретници, долавяме, че писателят не се е задълбочил много в душата на човека, не е могъл да се изкачи на онай височина, която се е мяркала в идеала му — при изобразяването на герои и на конфликти. Дори и в словото му понякога маниерът преобладава над истинската езикова стилност.

Не се съмняваме, че Петко Тодоров ще намери защитници. Сами бихме го защитили от неоснователни нападки. Но това не променя характера на създаденото от него — повече маниерно, повече стилизирано, отколкото стилно. Симпатията към автора не отменя факта, че тук имаме налице една степен на стил — не най-дълбоката и не най-значителната.

Не може да отречем голямата стойност на езика — езикът е „материал на литературата“. Той ни сродява с хората и ни довежда в някои случаи до съкровено в психиката на народа. Все пак обаче езикът и слогът са само една от стъпките към стила. Езикът и „почеркът“ възхищават, привличат, но не изчерпват стила. И при творчеството на писатели като Павел Вежинов или Константин Паустовски, когато зад „почерка“ на художника не стои по-дълбоко и по-значително съдържание, изпитваме незадоволството. Писатели — които допринасят за обогатяването на речта, на националната стилистика, но в чието творчество не личи дълбока проблематика, изобразяване на човека, надхвърлящо стерео-

типното, познатото, познание, раздрусващо с истината — не достигат идеала на литературата.

Петко Тодоров и Ангел Каралийчев имат свой „почерк“. И двамата автори от гледище на българското художествено слово представляват значителен интерес. И двамата са оставили своите следи в българската литература. От тях могат да се поучат мнозина съвременни български писатели на художествена реч, емоционална, оригинална и близка до народната. Ала когато става дума за създаването на голяма литература, не можем да спрем нито при това, което е постигнал Ангел Каралийчев, нито при това, което е Петко Тодоров. Не ще се състезаваме с нашата класика и не ще задминем с по-големи постижения Ботев, Яворов, Вазов, Пенчо Славейков — ако не погледнем по-дълбоко на проблема за стила и ако не намерим мярката за пълноценно отношение към изкуството.

У нас немалко се говори за подобряване на езиково-изразните средства, т. е. на „почерка“ на художника. Този разговор е необходим и полезен. Той добива понякога характер на изискване за творческа оригиналност, за творческа самобитност, за своеобразие. Но въпреки усилията, доколкото понятието „почерк“ изразява една определена степен на стила, резултатите не могат да бъдат изцяло положителни. Създаването на стила-„почерк“ още не означава онази художествена цел и онова равнище, които трябва да се достигнат от художника.

Ако стилът не е „почеркът“, не е само светоусещането, свързано със слога и езика, то той — биха възразили някои — е формата, формата, разбираана широко — като лично своеобразие в композиция, в портретуване, в „типизиране“ и „индивидуализиране“, като вълнуващо художествено описание на картината. Това гледище за стила отива по-далече от първото. То обещава повече. Ала и то слага една невидима преграда пред литературата. Защото стилът е не само формата, а и съдържанието, цялостната същност на художественото творчество. Едни от главните му показатели са личното светоотношение и личното съзерцание на художника. Ние ще решим и въпроса за „почерка“ — светоусещане и език — и въпроса за формата и художествените похвати правилно, само след като изследваме ония „по-висши“ степени на стил, към които се стреми голямото, трайното изкуство.

Но нека пристъпим по-отблизо към въпроса, като бъдем, доколкото ни позволява логичността, последователни.

II. СТИЛ И ЛИЧНО СВЕТООТНОШЕНИЕ

Онова главно условие, от което възниква един личен стил в неговите по-висши прояви — съзерцание, светоотношение — е животът, времето. Времето създава твореца. Без неговото въздействие върху художника стилът е немислим. Животът и времето предлагат материала, който слага своя отпечатък върху творчеството. В зависимост от това дали писателят се насочва към една героична човешка драма или към една трагична житейска случка ще се очертаят и някои стилни особености на създаденото от него.

Стилни белези намираме например в разказите на Чехов в зависимост от характера на преживяването, което се описва, или характера на героите. Пред нас се откриват ту едно нерадостно, сериозно, тежко човешко съществуване, ту жестоката монотонност на сивото и делничното, ту — по-рядко — весела, очарователна наивност. Така е било в живота,

наблюдаван от Чехов. И това се отразява върху стилните белези на отделните му творби.

Така е и при разказите на Елин Пелин. Отличават се по някои белези творбите, в които разказва за селските ратаи и за жаждата им по свобода и по щастие, от произведенията, в които осмива поповите и калугерите, чиновниците, кметовете, политиците. Но трагичните или комични ситуации, житейските настроения, характерите, които съществуват обективно, могат да станат предмет за пресътворяване от различни писатели. И създаденото ще се отличава по стилни белези при всеки автор, въпреки общото — материала. Стилът е немислим без онова, което е личността на художника — с цялостния ѝ мисловен, емоционален, етичен духовен строй. Ето защо, както и да влияят условията на живота, голяма, значителна, проникновена творческа личност е важна предпоставка за възникване на стила. Дори онова, което съдържа материала, действителността, получава своята насоченост, своето „оцветяване“, своята идейна, емоционална завършеност чрез личността, настроенията и т. н. на твореца. Художникът събира в себе си характерното от живота. Творчеството му не е прищевка — то носи героиката на всекидневието, изразява мислите и чувствата на онзи незабележителен труженик из народа, който, слял се с масата, движи живота напред. С такива черти се отличава всякога голямото и значителното в изкуството.

Ако писателят е личност със своя биография, със свой житейски път, със свои духовни и нравствени интереси. И тъкмо това създава особеното. През личността се пречупват животът и времето. Писатели от една епоха като Пушкин и Лермонтов повдигат завесата над различни страни на живота — и така правят личен влог в националната и в световната литература. Придобиват значение и обективната действителност, безгранично богатото ѝ съдържание, и творецът — със субективния му подход, с личните му способности и наклонности, с дарбата му да види и да открие едни или други елементи и стойности от действителността. И не само „материалът“, а и творецът, през чието въображение, воля, чувства и мисъл се пречупва външният свят, обновява нашите идеи, помага ни „да се откажем от себе си“ и да станем други в нравствен и в политически смисъл. Писателят — с цялостната си личност, биография, социално положение и т. н. — сам е начало на една истина. Ние не само вникваме в действителността чрез образите, а сме подбудени и от автора към вътрешна дейност — преживяваме примерно един одухотворен хумор, който ни издига над пошлостта, или съзерцаваме комичното и героичното като прояви на човешката природа, почувствуваме тъкмо от определен писател. Стилните белези следователно на едно творчество зависят и от обективното съдържание — обективните настроения, вплътени в него — и от личността на художника — субективната художествена оценка на жизнения факт.

Между различните определения на стила съществува едно, което не е загубило значението си и днес. То принадлежи на Маркс:

„Вие се възхищавате на прекрасното разнообразие, от неизчерпаемото богатство на природата. Нали не искате розата да мирише на теменуга, а защо искате най-богатото — духът да съществува само в един вид? Аз съм хуморист, но законът ми заповядва да пиша сериозно, аз съм заядлив, но законът предписва моят стил да бъде скромнен“.

В тези лаконични редове, с които Маркс се противопоставя на глупавите, ограничителни изисквания на пруската цензура, е определена

същината на стила. Той зависи не само от времето и епохата, от характерите и настроенията, забелязани в живота, от ситуациите и конфликтите, описани от писателя, а и от онова, чрез което се изразяват те и добиват лице, образ — твореца. Той влияе не само върху подбора на обективни елементи и страни от човешкото битие, а и върху тълкуването им — идейно-емоционално-етично и т. н., върху онова вътрешно озарение, което ги изпълва с живот и въздействена сила.

Естествено, тук не става дума за художника с дреболиите в личността му, а за онова, което е предопределено в душевния му мир от живота, от личната дарба, от социалното положение и най-сетне, в не малка степен, от честното отношение към действителността.

Голямото значение на творческата личност личи и при писателите от миналото, които ни поразяват понякога с индивидуалните разлики, съществуващи помежду им, и при създателите на съвременната ни, социалистическо-реалистическа литература. И те — днешните писатели — виждат и изобразяват различни страни на живота. И те ни довеждат до нравствено и политическо просветление, до чувство за дълг и отговорност по начин, отличаващ ги съществено един от друг. Да си припомним разликите между повествователно-песенната лиричност на Багрицки, възпял подвига на партизаните и агитационно-настъпателната, идейно-обобщителна, боева гражданска поезия на Маяковски, който никога не се е докосвал до партизанския „селски“ бит от времето на гражданската война. Тук разликите са не само в тематиката, а и в осветляването ѝ. Багрицки се интересува от едни етични проблеми, Маяковски — от други.

Или да си припомним разликите между историческите видения на Константин Паустовски, проникнати с лиризъм, прошепнати понякога от своеобразно галантния, своеобразно човечният 18 век и широките реалистични платна из народния живот — и то живота на селото предимно — в творчеството на Михаил Шолохов. Онова, което вълнува и привлича Шолохов, не се докосва до духа на Паустовски. Пред тях стои една и съща историческа действителност, но действителност, разнообразна не само за съзерцанието на отделния писател, а и за предпочитанията на няколко творци или на цяла група писатели от едно и също време.

И още нещо. Едни от посочените творци са повече „обективистични“ — цялът въздействието през широкото разгръщане на образите и картините, без да предизвикват веднага нашите чувства към активност; други са повече „субективистични“ — т. е. повече са пряко тенденциозни, повече ни „агитират“, насочват ни към изява на волята още в момента. И тези разлики се проявяват у писатели, които принадлежат към един и същи свят, но се отличават един от друг по личното си светоотношение и по своето възприемане на света.

Смутени от страха за появата на субективизъм в литературата ние сведохме всичко до обективните страни на изкуството — материала, епохата — и пренебрегнахме личността на твореца, макар че без нея е невъзможно да се обясни изкуството. Нека временно изоставим въпроса за обективните страни на стила и за историческите му контури и да пристъпим тъкмо към онова, което предлага за стилово богатство на една литература творческата личност.

Средище в творчеството на големия писател е идейният му свят. От тук начеват и някои от началните белези на стила. Според идейния свят на писателя се очертава и характерът на създаденото от него. Ала онова, което наричаме идеен свят, следва да се разбира доста широко. То не се покрива само с политическите възгледи на художника. Писателят е и човек — със сърце и с ум, възхищаващ се или ужасяващ се от нещо в живота. Идейният му свят не може да се разглежда изолирано от тия преживявания и влечения на ума и на сърцето. Под впечатлението на тези идеи и настроения, както и на влиянието на светогледа, у художника се създава цяло „вътрешно състояние“, което се отразява върху творчеството. Той не може да преодолее това състояние без сложна и мъчителна борба. То не е тъждествено на нравствените или на социалните илюзии, на които художникът плаща данък, защото се покрива с цялостния му вътрешен, мисловен и емоционален строй. Ето защо и когато творчеството на художника прекрачва през илюзиите му и е по-широко от неговия личен идеен свят, разбира се като съвкупност от политически и обществени идеи, то е пак л и ч н о, творчество пак именно на този писател — и то не само защото „следва“ действителността като естетически чувстваща личност, а и защото се отдава във властта на вътрешните си състояния, на честните си и благородни емоции.

В произведенията на големия творец художествената идея възниква всякога като отклик на важни, на съдбоносни за човечеството въпроси. И поради това в една или в друга степен то всякога е обективно — дори независимо от метода на писателя, стига писателят да запази честното отношение към действителността. Но в същото време то винаги е и лично творчество, творчество тъкмо на определен художник. Поради това и етичните, социалните и т. н. идеи, които са отразени в него, са всякога специфични, са всякога дълбоко съкровени и индивидуални. Писателите като че ли непрекъснато се „отграничават“ помежду си по ония важни, обективни, „проклетни“ въпроси на живота, до които се докосват. И в това се крие индивидуалната им мощ. Ето защо една от основните предпоставки на стила в изкуството е л и ч н а т а морална идея, л и ч н а т а социална идея, л и ч н о т о светово отношение. Долавяме примерно как у разказите на Чехов протича особена нравствена светлина, която е само нему присъща, и която го отличава от който и да било негов съвременник или писател от миналото. Вътрешната борба на героите и гибелта им излъчват една етична сила, която ни завладява, чието величие и мощ са неотделими и от живота („материала“), и от личността на Чехов. И така е не само при тоя велик представител на руската литература, а и при всеки значителен творец. Нравствената и социалната тенденция в изкуството ни поразяват всякога със специфичния си облик, с особената си насоченост, с изключителните, с индивидуалните страни.

Не бихме могли да си мислим творчеството и на съвременните ни писатели социалистически реалисти, без тая обособеност и субективност на етичната и на социалната идея. Вярно е, че техният хуманизъм идва от традицията на Горки, че той носи в себе си нещо общо — комунистическата багра, оставила отпечатък си върху създаденото. Но общото и тук е дълбоко индивидуално, отличително, зависящо от опита и от етичността на отделния автор.

Обилни примери за специфична етична и идейна насоченост ни дават писателите от миналото. С идеите си Ботев се издига до големи прозрения относно насоката на историята, народностния ни характер и нравствената ценност на личността. Неговият идеал, отправен към бъдещето, създава стилните белези на „Моята молитва“, „Борба“ и „Хаджи Димитър“. Ботев се създаде като гений и „прорицател“ на епохата под влиянието на силите, които за времето насочваха света и човека — класовата борба, нашата национална революция. Но крайните аспекти, в които революционерът виждаше света — любовта и омразата — добиват своя израз благодарение на неговата личност. Поетът се движеше във вътрешната си динамика между двете противоположни стихии, до които не достигна никой негов съвременник, включително и Каравелов. И ето тези моменти се отразиха и върху специфичното поетическо съдържание на лириката му.

Още по-рязка е разликата между Ботев и Вазов. Вазов, един от големите художници на българското слово, е личност със свой определен идейно-етичен мир. В творбите на Вазов се проявява морал, в който главното е съзнанието за национална ценност. В тях се долавя духовното благородство на личност, разтревожена от „могъществото на злото“ в нашия живот, издигнала с гигантски полет на мисълта идеята за напредъка („Кервана на живота“), без да е облъхана от революцията като Ботев. С тия си идеи Вазов ни въвежда главно в националния мир на народа, създава патриотично-хуманитарното ни отношение към света и към хората. И ако се взрете в патоса му ще откриете — той е негов, специфично Вазовски. Той е израз на неповторимо лично отношение към действителността. Не е имало и не ще има нещо равно нему. Вазов е източник на друга духовна сила в сравнение с Ботев.

Или да видим редом Пенчо Славейков и П. К. Яворов — и двамата изпитали едновременно въздействието на епохата. Бихме ли могли да живеем с творчеството на Славейков, без да възприемем ония духовни и етични идеали, които са възплътени в него? Всеки ще почувствува съмнителността на опитите да се осветли творчеството на Славейков със стилните му черти, ако не се изяснят предпочитанията към някои нравствени проблеми и към исторически и национални моменти от живота ни. Славейков преживя по своему нашата национална съдба. Той прозява по своему бита и положението на народа. Отвратен от настоящето, той се увлича в миналото, през което пречупва съвременността — интересът към възрожденските борби или към народната песен. Славейков търсеше с чужда, „съзерцателна“ настойчивост съкровено, интимно-човешкото. Яворов за разлика от Славейков цял гори в съвременността. Той е повече „драматичен“ с рядкото, поразяващо противоречие — хуманистична, жизнена, не само социална, а и социалистическа в някои моменти — идейност и песимистично, твърде често гнетително възприемане на живота и то и преди влиянието на символизма.

Тези писатели отразяват не само различни епохи, а и различни типове духовна същност — всеки с отличителна, своя идейно-етична и естетическа проблематика.

Но нима не стои така работата при творчеството на по-късни писатели? Нима при социалистическия реализъм не възникват индивидуално-специфични художествени идеи? Нима тук нямаме нравствена личност, изразила времето чрез себе си? Не се ли отличава Вапцаров по етичната си същност не само от писателите класици, критически реалисти,

но и от Смирненски и дори от ония поети, които твореха наред с него? Вапцаров възпя труда от гледището на личен жизнен опит. Той мечтаеше с цялата си душевност за бъдещето и в мечтите му идеята за освобождението на работническата класа оживява като идея за освобождаването на творческите сили на народа. Освобождаването тъкмо на тия сили за съзидателна дейност, която да облекчи живота на всички, заема централно място в мечтите на Вапцаров. И това го отделя съществено от Смирненски — бардът предимно на идеята за революционното дело. Вапцаров за разлика от Смирненски имаше свое светоусещане, в което стожер, главна етична проблема е трудът — лично почувствуван, индивидуално изживян. При това за разлика от своите съвременници той умееше да улавя противоречията дори в най-обикновените, бих казал, в неприемливите им черти. Ето искрената изповед на жената, пряка или косвена участница в гражданската война, която, скърбяща по любимия, изживява ту „ненавист“ към неговото дело, ту болка, ту огорчение. И точно по вапцаровски изповедта на голямата мъка не внушава себични чувства, но вълнува.

Аз ревнувам Фернандес,
мразя даже тази дума
„свобода“, която днес
те увлича тъй безумно.

Може би си прав, нали?
Може би си прав, любими,
ала мене ме боли
и тежи ми, и тежи ми

тая страшна пустота,
легнала в наща стая.
Хлопна пътната врата —
няма да се върнеш. Зная.

Художествена литература, от която отсъства дълбока етичност, която не е насочена към човека и към грижата за него, е обречена на заличаване. Но литературен застой показва и творчество, в което не прозират големи л и ч н и, етично-социални идеали. То също е израз на безсилие.

★

Това, което можем да наречем социално-етично ядро в светоотношението на един писател и негово вътрешно състояние, се проявява навън различно.

Има писатели, които са предимно „философи“ — тълкуватели на живота. Един от тях в нашата литература е Светослав Минков. В сатиричните му разкази са подложени на осмиване човешки слабости, забелязани в живота. Разказът за тях се води обикновено с отсянката на величаво спокойствие и на мъдро безразличие. И това още повече усилва впечатленията ни от пороците, подкрепя скептицизма за възможното им изправяне. Светът става обект за психологическо изследване, но светът с всякога своеобразните си черти, светът, събуждащ в душата остра болка от печалното в живота тъкмо когато са се появили веселите изблици на смеха. Особен интерес Минков проявява към еснафската психика, към дребнавата житейска сцена, която ни открива изведнаж смисъла на фалшивото поведение и на безсмисленото съществуване

на човека. Такъв е образът на запасния генерал в разказа „Алхимия на любовта“, разсъждаващ за опасността от комунизма навсякъде в живота. Отидеш в банята, телякът ще започне да те трие и ще подметне — вие, господине, имате много кир, което всъщност значи, вие, господине, принадлежите към мръсната буржоазия. . .

Такъв е образът на човека и в разказа „След девет месеца“, човекът, очакван тържествено, с много дребнави, ритуални приготовления, за да се изгуби по-късно със сивата си участ „сред пъстрия мравуняк от човешки същества, обезличен и незнаен като милионите свои братя, които са били посрещнати също тъй триумфално на божия свят“

Без да е последовател на някаква философска школа, без да е чел дълбокомислени книги върху смисъла и насоката на човешкото съществуване, Минков е стигнал до дълбоки етично-философски изводи от непосредните си наблюдения върху живота, и то живот, протичащ при една типична за капитализма политическа действителност. Но неговият минковски алегоризъм, неговата „философско-оценъчна“ представа за човека се запазиха и в по-късното му творчество. Те сродяват по стилни белези създаденото от Минков с добрите майстори в световната литература, а в областта на приказката, на философската, на съдържателната приказка — колкото и силно да звучи — с Андерсен. Ето например „философското“ съдържание на малкият разказ „Месечко“ — твърде далечен сродник по идейно-тематичния си замисъл на творби като „Асфалт“ или „След девет месеца“.

Героят на разказа е моливът-мечтател, който всред книжарските вещи на витрината копнее непрекъснато да рисува облаците. Една нощ той напуснал витрината, търкулил се навън и попаднал на плочника. Намерил го случайно някакъв продавач на зеленчук. Изохкал от болка разочарованият от прозата на живота молив и върхът му се счупил. Но продавачът на зеленчук го подострил и продължавал да го подостря, докато го загубил. Попадал моливът във все нови и нови хора, всеки от тях го острил, ставал той все по-малък и по-малък, докато накрая го намерил един коминочистач, записал си нещо с него и го хвърлил в кофата с боклук. Така трагично завършила съдбата на героя-молив, който мечтаел някога да рисува облаците. Но авторът заключава: Все пак, макар че не постигнал великата си мечта, моливът е допринесъл някаква полза на хората. И в това е хубавият, човешкият смисъл на живота. Ние долавяме сложността на идеята, попадайки на сполучливата характеристика на героя. Ние получаваме чрез автора внушението да бъдем сами чувствителни към „философската страна“ на човешкото битие. Нравствено прекрасното, така несъвместимо с пошлостта на живота, прозира зад текста, то излъчва светлината на оная истина, която може да каже като че ли само художникът.

Минков, ще кажат някои, се стреми да ни заплаши и да ни раздруса със злините, които причинява на човека капитализмът. Това е вярно. Но може ли да обясним сложните пътища на неговата мисъл с тая обща констатация? Може ли да обясним алегоричните форми на разказа му, особеният му „философски“ аромат, без да вникнем в стилните черти, в стилните белези, взети най-дълбоко — неговото неповторимо светотношение? Може ли без художническата насоченост на писателя да се обясни специфичното му претворяване на действителността?

Етичното тълкуване на живота приема по-друг характер, по друго, различно съдържание, дори у творци-съвременници. Има и днес писатели,

които потъват с цялата си душевност в проблеми, съществено различаващи се от тях, които привличат погледа, ума и тънката иронично-саркастична чувствителност на Светослав Минков. Там, където тоя писател не е надниквал, се открива бездна от човешки отношения и прояви, които имат своя логика, обоснованост, своя яснота. Но тези състояния и прояви намират място в литературата тъкмо на личното — разбираемо широко, у твореца. Съществуват проблеми морални, на пола, дори и на инстинктите — на социалните инстинкти у човека.

За нас Димитър Талев с трилогията си „Железният светилник“, „Преспанските кабинки“ и „Илинден“ е исторически писател. За автора да постигне историзма на събитията не е било трудно. Материал за това предлагат хрониките, които са запазени, и гражданската история. Всеки, който се интересува от миналото, би могъл да ги проучи.

Значителното творческо дело на писателя начева оттук нататък — с изобразяването на онзи „мъничък“ свят — семейството на Султана — с който навлизаме в един мир на етични и социални човешки отношения. Талев има един разказ, който позволява да разберем особеното в светосърцанието на този писател. Това е разказът „В дълбокия тил“. Външно погледнато случката тук е проста, дори обикновена. В малкия провинциален град, някъде в Македония, пристигат две дружини сръбски новобранци — „над две хиляди голобради момчета“. В казармата, където новобранците са настанени, за да се обучават за фронта, избухва петнист тиф. Тъкмо в съседство с казармата се намира дюкянът — дърводелна на провинциалния еснаф-занаятчия Ицо Грош.

Алчното сърце на дърводелеца, работил до вчера случайно и на парче, се развеселява от чуждото нещастие. Той подписва със скъперническа щедрост разписките на домакина — сръбски офицер, в които са отбелязани по-големи суми от действително заплатеното и се пазари неотстъпчиво в защита на своите интереси, увлечен с цялото си същество от настъпилата вакханалия на смъртта. И един ден когато празнува тържеството си, когато граби с алчни ръце парите, той преживява страшното — срещата със смъртта, която вижда по дрехата си в образа на пълзяща въшка, носеща зараза. „Щом остана сам, той се огледа в тихата и празна работилница, опипа се бързо сякаш да провери дали беше още жив. Опипа се с две ръце като да се милваше сам с нежност и безмерна любов, погледна с тъга двата ковчега там, в дъното и заплака. Плачеше от страх и от скръб за себе си. . .

Тифусната треска погуби и него. Събраха се всичките му помощници и му направиха хубав ковчег — подплатен със златни варакосани ангелчета. . .“

Привидното равнодушие, студеното безразличие, с което са написани последните редове, отселява още по-подчертано иронията на живота. Тонът на разказа прераства в художествен елемент, допълващ и изясняващ основния замисъл — новобранците са събрани за едно жестоко и безсмислено дело — войната — жив интерес към което имат хора чужди и далечни за тях. Алчният скъперник-занаятчия също е увлечен в едно жестоко и безсмислено дело, което никога не би привлекло истински я човек, но което за него е напълно нормално, напълно естествено. И ето случаят — заразата — разрешава драмата и на едното противоречие, и на другото.

Разказът е написан просто. Майсторството се е проявило в уметелото фабулиране: виждаме пристигането на сръбските новобранци, заживя-

ваме с обстановката в дърводелната на Ицо Грош и очакваме, че неизбежно между тия два факта — пристигането на войниците и скъперничеството на Ицо Грош ще се създаде връзка, ще изникне драма. И драмата наистина има дълбок смисъл. Разказът е насочен изцяло срещу войната. Но творческата мисъл на автора не е спряла до тук. Постепенно вниманието ни се напътва към човешкия тип. Осезаваме тъмните страни на неговата личност, стават ни понятни условията, които са я създали, докосваме се до общочовешка отрицателна проява — радостта на скъперника от погубването на стотици човешки живота, донесли му с гибелта си печалба.

Талев не се е задоволил със случката, изобличаваща войната, агитираща ни срещу нея. Той се е домогнал до „инстинкта“ — до най-дълбоките подбуди, които движат душата на хора като Ицо. Историческият факт е придобил особен оттенък. Политико-социалната тенденция — изобличаването на събития като войната — се е проявила паралелно с нравствената — изобличаването на човека. Поразителното в разказа е сполуката на автора да пробуди от един частен исторически факт впечатлението за една общочовешка истина.

Колкото и да изглеждат различни проблемите в разказа „В дълбокия тил“ и в романите „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“, начинът на тълкуването на живота е приблизително същият. Авторът изследва дълбоко заложените у човека — при специфични провинциални условия — инстинкти: от жаждата за живот до страха от смъртта — у Ицо; от стремежа да се създаде семейно огнище и да се поддържа огънят на живота в него до страха от общественото мнение, страхът от нарушената норма на строгия провинциален морал — у Султана. Ако от „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ отсъствуваше посоченият по-горе елемент, романите биха заприличали на „Илинден“ — една сполучлива творба във второто издание, която все пак си остава хроника, разкриваща живота в руслото на гражданската история.

Книгите от трилогията се отличават една от друга по стилните си черти — в „Железният светилник“ авторът и читателят са зад зидовете на дома на Султана. Тук важното са семейните отношения. В „Преспанските камбани“ по-младото поколение излиза „на въздух“ — същественото сега са борбите около обществените мероприятия — черквата, училището, общината. В „Илинден“ са налага образът на величавата масова народна епопея. В романите си Талев е мислител, който тълкува и съзерцава сложния, насочен към връхната си точка исторически процес. Но като писател и сърцеед той е познавач и тълкувател на ония не само провинциални, а ще си позволя да кажа, и общочовешки — на наша родна почва — етични прояви, които произтичат от дълбоко вкоренените у човека инстинкти и съставляват стихията на Ицо Грош или на Султана.

Стилните белези начеват всякога от там, откъдето се проявява личното преживяване на големите морални, социални и т. н. идеи и съзерцаването им в конкретен образ.

Затова и обичаме великите писатели, защото всеки от тях ни открива нови страни и нови дълбочини в етично-социалното съдържание на времето. Те ни показват нравствено-прекрасното, социално-прекрасното в особен, лично „почувствуван“ аспект.

Особено поразяват противоречията, които се срещат понякога върху страниците на произведения от един и същи автор. Той рисува противоположности — мъжествени и издръжливи характери и меки и нежни

души. Личното му съзерцание обхваща крайности — онова, което издига и просветлява, и онова, което отблъсква. И тази полярност, тази широта е стилизиран белег, характерен за светоотношението и за съзерцанието на мнозина големи автори.

Етичните идеи на писателя, конкретни, насочени към една определена цел, проникват в „правдата“ на живота, изобразявана от художника, прерастват в нейно тълкуване. Обективното и субективното се сливат и стилните белези се проявяват чрез тази особена „органична“ сплав.

Следователно обособената етично-социална и етично-философска същност на едно творчество са негово съществено качество. Това личи не само при епоса, а и при лириката.

И тук, както и при епоса, намираме неповторимо-личната, „обособената“ проява на художествената идея. Достатъчно е да съпоставим творчеството на Димчо Дебелянов и на Елисавета Багряна с това на Пенчо Славейков и на П. К. Яворов, за да се очертае казаната по-горе мисъл. Димчо Дебелянов внася нещо ново в лириката ни тъкмо с хуманизма си — с особените настроения и копнежи, характерни за човечното му творчество. С произведенията си, написани след Първата световна война, Елисавета Багряна прави нова стъпка с проявяването на друго, присъщо на нея и на средата ѝ, жизнено и хуманистично светоотношение.

В съвременната ни поезия привлича погледа творчеството на Никола Фурнаджиев като явление, което заслужава да се помене. В голям брой свои творби, сътворени след 9 септември, Никола Фурнаджиев твърде точно следва общата идея на живота и. . . поразително заприлича на другите. Ето неговите стихотворения предизвикват направо досада. Бихме могли да ги наречем политически стихотворения, ала от не особено висока проба. Те са огледало, в което — в някои случаи — се вижда как не следва да се разбира социалистическият реализъм, как не трябва общото — тематиката — да унищожава индивидуалността на поета. А ето, понякога, макар и нарядко, обладан от една дълбока мисъл, преживял непосредно едно битие — личното и това на родината — поетът разкрива истинските си качества. И ние отново сме пленени от творец със силни и дълбоки изживявания и с една увличаща, мъжествена дикция. В стихотворенията например на Фурнаджиев от тази година, поместени в четвъртата книжка на сп. „Септември“, се забелязват елементи на стил, отдавна отсъствувал от творчеството на поета в създаденото след 9 септември. В тези творби, при чието сътворяване авторът се е домогнал до оригинално съзерцание на идеята, поразява дори предметността на впечатленията.

Поетът пътува във влака, сред простите хора, които загърнати в дъждовна пара, след уморителния път, приседнали се разговарят или замислено мълчат. Но те излъчват сила, спокойствие, които завладяват. И поетът обобщава:

Личат в полята посивели,
под облачния небосклон,
къшурки и високи скели,
шосе зад новия кантон.

И тишина — но в тишината
ти да четеш се научи
величието на страната,
когато тя дори мълчи.

Затова, че от някои творби на този автор лъха понякога скука, а от други блика пламъкът на живота, не следва да обвиняваме нито идейността изобщо, нито реалността. Вината е в твореца — бедата е в липсата на онова лично, идейно-духовно равнище, на което само се постига по-голямото, по-значителното.

Слабостите на съвременната ни поезия произтичат между другото и от това, че младите ни поети не са дорасли в идейно-творческите си усилия до свой, дълбок, изяснен философски и художествен светоглед. Творчеството им никне по външни подбуди — лични или обществени — но в него не прозира по-дълбока, оригинална, етична, социална или философска, л и ч н а идея за живота, за времето, за човека. Поетът е радостен или наскърбен според това как се менят събитията в обществения и в личния му живот. Но в радостта или в скръбта му не гори по-проникувана, съкровена, лична мисъл, израз на един по-основен индивидуален поглед върху света. Поетите ни — като писатели, чието творчество се подхранва идейно от днешния ден — не могат да намерят онова философско съдържание на живота, което създава обаятелната сила на Пушкин или Лермонтов, не могат да достигнат онзи идеен — социален и етичен — полет, който създава Ботев или Яворов. Повърхностност, случайност, колебливост и дори подражателност в емоциите са явление неизбежно при неустановен художествено-етичен, художествено-философски светоглед.

Общите черти на този светоглед са ясни. Основите му се гледат върху съвременното марксистическо разбиране за живота и света. По моста, който хвърля марксистическото знание към живота, към обществото, писателят сигурно намира истината и големите проблеми на века. И все пак тъкмо за писателя, за твореца, само това е недостатъчно. Поетът трябва да претвори марксистическата истина в свое лично знание, в своя субективност. Той трябва да открие по личен опит някои страни и някои „тайни“ на действителността, оставащи непостижими за другите. Следва той сам да движи живота напред — етично и идейно-философски. Изправени пред задължението да градим голямата творческа личност, редно е да освободим писателите от бремето на мисълта, че следва по еднакъв начин да виждат и да преживяват тенденциите на действителността. Големият творец и с гражданските си идеи не се покрива с другите, макар че черпи сок и сила от общия корен — народа, времето.

Същото важи и за драматургията. И тук слабостите често пъти се дължат на липсата на онзи „философски“ поглед върху света, издигащ ни до равнището на мисъл, съкровено индивидуална, претворила типовото. Особено при драматургията е немислима художествената идея, която не ни разкрива живота в един философски разрез. И тук важното е „преливането“ в едно на различните страни — и на индивидуална мисъл, и на същностна, философски значителна страна на живота, станала за твореца откровение.

Да, всичко това, което казахме за идейния свят на твореца като „средище“ на неговата личност и за особеността на художествената идея, е твърде важно. И все пак — то не изчерпва проблема за стила.

★

Личният стил зависи не само от отношението на художника към света, изразено в етични, социални, „философски“ и т. н. идеи, а и от това какво човешко съдържание претворява художникът, от какви жизнени, психо-

логически явления е привлечен като творческа личност. Или иначе казано — личният стил произтича от съзерцаването на човешкото, което е естетически пълноценно и важно тъкмо за този творец. Това, което в изкуството е човешки значително — не като етичност, а като психология, като душевна „структура“ на тип герой — е също в зависимост от индивидуалността на художника. Колкото и да се приближават един към друг двама гении, като изобразители на живота в неговата пълнота, в неговата красота, в неговата ужасяваща правда, те никога не си приличат един на друг по това как виждат и рисуват психиката на хората, човешкото съдържание. Всеки от тях се потопява в света на човека по свой начин, всеки се съсредоточава върху различни страни на богатото и неизчерпаемо, като обект за изследване, човешко битие. Колкото и да си приличат Толстой и Достоевски по това, че и двамата „типизират“ и „индивидуализират“ — те са „ясновидци“ по отношение на различни човешки същности. Достоевски с неговите герои-характери и със сложния им вътрешен мир се приближава до истини, непознати на Толстой. И обратното — достъпното на Толстой — не само като тема, не само като тип характер, а и като тип изживяване, остава чуждо на Достоевски. Достоевски е психолог и Толстой е психолог — и все пак колко много се отдалечават двамата един от друг по това как виждат, как чувствуват, как проследяват психологията на човека и от какви нейни страни са привлечени. Гогол и Пушкин са съвременници. И двамата в началния период на творчеството си са „романтици“: „Вечери в селцето край Диканка“ и „Русалка“. И все пак какви поразителни психически разлики именно във виждането, във възсъздаването типа изживяване на човека у Гогол и Пушкин. И как тоя тип изживяване става стилизиран белег и се пренася дори през времето — Пушкин със свои последователи и Гогол със свои! А когато се намерят и разлики в социалната същност на характерите, които рисуват двама писатели, картината се усложнява още повече.

При големите писатели човешки значителното всякога е индивидуално, присъщо тъкмо на тяхното виждане и мислене. Те откриват ново знание за човека не само в етичен и социален смисъл, а и в „психологически разрез“, в типа изживяване, в типа душевност. При това следва да се подчертае, че обикновено всякога съзерцанието на идеята — социална и етична — се прелива със съзерцанието на човека — индивидуално-художественото чувствуване и възприемане на психичното. Общите интелектуалистични и духовно-емоционални интереси се свързват неразривно с интереси психологически, с интереси към човешкото съдържание, към човешката типова характеристика.

Пренебрегването на тях особености води до онова непресекващо вече с десетилетия тълкуване на „индивидуализацията“ и „типизацията“, което все поучава писателите и все не ги е научило „да типизират“ и „индивидуализират“ — както са постигали това непосредно Гогол, Толстой или Горки. С десетилетия не престава тълкуването и на художествената идея като етична или социална, без да се взема под внимание, че етичните и социални мисли, възгледи и т. н. се „подчиняват“ на образите или „се сливат“ с тях, т. е. зависят и от тази пълнота, непосредност и оригиналност във възприемането на човешкото, която отличава рязко един значителен творец от друг — Гогол от Пушкин или Достоевски от Толстой.

Немският писател Томас Ман живее с една определена етично-идейна проблематика — страхът от опошляването на изкуството, от заличаването му при страшната прозаично-капиталистическа немска действителност, наложили се в Германия преди и след Първата световна война. Тази мисъл тревожи непрекъснато неговия дух. И това се отразява и на облика на героите, които Томас Ман създава. Да си припомним Тонио Крюгер, привлекателният млад човек от едноименната повест, с мъчителните му изживявания, причинени от копнежа по неосъществимото примиряване между действителност и изкуство.

Нима този „вечен“, метежен, неосъществим копнеж, „плуващ в кръвта на Крюгер“, не е принадлежал на Ман? Не се ли е сблъсквал финият естет, умеещ епикурейски да се наслаждава на красивото, с новите варварски форми на живот, заличаващи класиката, духовността, богатството на стария свят? Във всяка от творбите на естета Томас Ман се долавя копнежа по красотата. За него етичното е само онова, което е красиво. Антиестетичното — онова, което е грозотата на общественото поведение, пошлостта. Критерий за добро и лошо извън мярката за красота не съществува за тоя съвършен, фин душевно, продължител на класическата традиция. И при разкриването на вътрешния свят на героите си Томас Ман се поддава на възторг или се увлича да отрича според етично-естетическата си оценка на човешкото. Творчеството му изцяло е проникнато от мъката по залязващата в живота красота.

Но защо, когато се зачитаме в новелите и в романите на Томас Ман имаме чувството, че „заплахата“ по отношение на човека идва и по една друга линия, линия психологическа; че при изобразяването на характера той е някъде „по средата“ между Толстой и Достоевски — обективен в рисунъка на пластичната картина като Толстой, а анализатор на човешката душа като Достоевски. Не се ли пренасят тук особености от начина на виждане, присъщ на Достоевски — и то в едно творчество, изникнало на специфична национална основа, със своя художествено-етична проблематика? Не е ли творчеството тъкмо на големия писател Томас Ман свидетелство за значението на индивидуалното виждане на човешки изживявания, на индивидуалното възприемане на човешки значителното — в психологичен аспект?

У нас наскоро излезе по витрините прекрасната книга на Хемингуей „Старецът и морето“. Във вътрешните монолози на героя, в преминаването на пейзажа в психологически рефлекс и на душевния поток на чувствата и вътрешните състояния във впечатления, отправени към външното, писателят също напомня Достоевски. Но как типовото тук се е модифицирало, как то е приело нови форми, различни от ония, които намираме у Томас Ман. На Хемингуей например не е присъща тънката скептическа и епикурейска усмивка, която възниква тук-там у Томас Ман. А това е свидетелство в какви разнообразни форми могат да съществуват и да „живеят“ в литературата „типозите“ на лично виждане на човешкото преживяване и типовото, психологическото пресъздаване на човека.

Безсилието в литературата — или по-точно, изобилното създаване на литература, която е посредствена и която запълва само рафтовете на библиотеките (и историческите отрезъци на времето), без да остава по-трайна и по-дълбока следа — се дължи между другото и на липсата на „изключителност“, оригиналност у авторите при „виждането“, „чувстването“, „осезаването“ на човека. Една огромна епигонска литература залива света — за да си отиде с времето и за да достави понякога само

материал на литературните историци. Това явление е неотстранимо, когато е нарушена традицията — писателят да следва оригинален път във „улавянето“ и във външното и вътрешното оформяване на човека — като веселият и смеещ се през сълзи Гогол, като психологът на вътрешни движения и рефлексии Достоевски, като пластичният изобразител на логиката и диалектиката на човешката душевност — Толстой, като „романтика“ Горки. Наистина голяма трудност е да станеш откривател на нова страна в човешката душевност, да достигнеш до лично откритие на типа изживяване. Но тъкмо с това най-живо се очертава стилът в едно изкуство.

Човекът в произведенията на отделния творец — каква голяма проблема! Нима има други герои, които да му приличат не само по идея, а и по душевен мир! Как се отличават лицата, видени в живота от Гогол, от лицата, които е изобразил Пушкин — и то тъкмо по начин на художническо виждане, макар че и двамата писатели принадлежат към едно и също литературно направление — реализма в Русия от началото на XIX век! А как се различава тази разлика, когато се прекратят границите на времето, когато се навлезе в съвременната ни литература! С какво старание понякога се следва шаблона — образците, създадени на Запад и у нас в „тракуване“ душевността на човека, в психологизуване. А това, което е откритие за литературата на миналото, има правата си и днес, макар и занемарено от нас до краен предел.

Съществени разлики като тези, за които става дума, съществуват в границите и на нашата малка литература. Ето — Елин Пелин и Йордан Йовков. И двамата са писатели на селото. Но как поразително се различават те по начина на виждане и претворяване на значителното у човека в психологичен аспект. Елин Пелин е повече „раздвижен“, характерологичен — той се стреми веднага към разказа за събитието и към характеристиката на националните и класови черти на героите. Йовков е повече психологичен, повече углъбен във вътрешния свят на човека с едно чудно преливане в разказите му на действия в психология и на психология — във външна промяна. А как се отличават двамата по жизнеността на героите си — едва ли някой би могъл да си помисли светлите отци, калугерите и поповеите от разказите на Елин Пелин като герои на Йовков.

Естествено, има хора, които обясняват всичко у тия автори със социалните фактори. Но ако тези люди са честни изследователи, те не биха могли да не забележат и личните разлики във възприемането на човека.

Или друг пример пак от нашата малка литература. Георги Караславов и Павел Вежинов принадлежат към едно и също литературно направление. Те имат общи идейно-политически позиции. Но двамата автори не само виждат герои, които се различават по житейското и социалното си битие, а и по различен начин ги рисуват, привлечени откъм разни техни страни. И това е от съществено значение за изкуството. Големият творец се издига не само до идейно-етическо разбиране за човека, а и до естетико-психологическо. Колкото и да са обективни героите, писателят по свой начин се вслушва в „мелодията“, в „музиката“ на духовния им живот. Тук Павловата психология тепърва ще има да изяснява черти и особености от характерологично естество. Тепърва и естетиката ще има да изследва „двойната обусловеност“ — историческата и личната — на едно художествено творчество.

Твърде важно, и необходимо е, да се признае и от нашата социалистическа естетика — без да се хлътва в идеализъм — че гениалният писател е не само идейно-социален проповедник; че той раздвижва нашата мисъл и като художническа личност — според характера на дарованието си, според особеностите на личното си възприемане на човека. Сливването на етичните и социални идеи със съзercанието и вживяването в психиката на героите създава неуловимото, неизразимо понякога с обикновено слово богато съдържание на изкуството.

В доклада на секретариата пред третия пленум на Съюза на съветските писатели е развита мисъл, която ще задържа вниманието ни занапред. Тя гласи:

„В центъра на литературата след конгреса изпъкнаха най-острите проблеми за по-нататъшното развитие на съветското общество, за движението му към комунизъм. Затова именно литературата напоследък така активно се стреми да разкрива трудностите и противоречията, така безпощадно да открива нашите недостатъци и обмисля пътищата за тяхното преодоляване. Същността на основния конфликт, показан от литературата през периода след конгреса, се свежда до борба на напредничавите сили на нашето общество срещу бюрократите, кариеристите, рутинерите, до борба за укрепване и развитие на социалистическата демокрация, за повишаване творческата активност на народните маси. Този конфликт се разкрива в различни плоскости и с различни художествени средства. Така например у В. Тендряков и А. Чуковски той се разглежда предимно в морално-етична плоскост, у В. Овечкин — в идейно-политическа, у А. Бек — в общественно-производствена, у П. Нилин — в хуманно-правна. И тази разностранност в подхода към живота, разнообразието на художествените похвати и стилове ни дават общата картина на литературата — богата, щедра, чужда на нивелировка“.

Тази мисъл — лястовичка, известяваща настъпилата обнова във възгледите ни — е ценно утвърждение на дълбоко специфичното, личното при вникване в човека от всеки творец. Тук бихме си позволили да прибавим следното: разликите, възникнали в творчеството на съветските писатели, са не само в това, че те виждат човека на морално-етична плоскост, или на идейно-политическа, или на общественно-производствена, или на хуманно-правна, а и в това че го виждат индивидуално, с психически черти, достъпни само на един или друг творец; че и съветските писатели вървят — въпреки близостта им в етико-социален и идеен смисъл — към индивидуалното виждане и изобразяване, към индивидуалното улавяне на същностни човешки черти и прояви. Всеки от тях писатели пробужда у нас различен отзив — емоционален и мисловен. Всеки от тях ни посвещава в различни „тайни“ от психиката на героя-човек.

Социалистическият реализъм, който е твърде много руган и клеветен за опростителство на художествените процеси, за обеднено пресъздаване на действителността (схематизъм и натурализъм), ни дава поразителни примери за субективно, емоционално изживяване на жизнения факт, за субективна преценка, за лично виждане и претворяване на човешката личност и на психическия живот. Към имената на писателите, изброени по-горе, пресъздаващи действителността по своя индивидуална мярка, могат да се прибавят още. Ето например — Валентин Катаев, автор психологичен и етичен, с твърде засилен интерес към „колоритно-приключенческата“ страна на човешкото съществуване; или Леонид Леонов, пи-

сател близък по виждане на човека до психолога-изследовател на „потайните“, на подмолните душевни движения — Достоевски, макар че тъкмо творчеството на Леонид Леонов е образец на социалистически реализъм; а да поменаваме ли Шолохов — с неповторимото му възприемане на комичното и на трагичното в единството им, с шекспировската му широта (председателя на колхоза Островцев от „Разораната целина“, един комичен на места и в същото време дълбоко трагичен образ).

Би следвало да отбележим, че в критико-историческите си изследвания съветските литературоведи напипват с вещина истината за индивидуалните типове в претворяването на човека. Свидетелство за това са литературно-историческите студии на В. Ермилов за Чехов, Гогол и Достоевски. Но когато пристъпят към живия писател — както правим и ние често това у нас — забравя се опитът на класиката. Сякаш идейното съдържание на изкуството и на творчеството на отделния автор ще пострада, ако се вземе под внимание тая важна естетическа страна.

Колкото и парадоксално да звучи, каквито и опасения да ни внушават някои за налети на идеализъм, не може да не признаем съществуването на тази стилна черта — специфично-индивидуалното възприемане и пресъздаване на човека. И в немалка степен преодоляването на схематизма и опростителството в изкуството минава през това признание. Тук има и нещо, което е особено от значение за читателя — оная духовна и естетическа наслада, която ни доставят произведения, оригинални с начина, по който писателят вижда и пресъздава героите си. Това е пътят към стилово разнообразие и за отделния творец. Иначе приказките за стилово богатство ще напомнят несигурния строеж върху пясъчен бряг, подмиван неумолимо и непрекъснато от вълните на живота.

*

Идейно-етичната и социалната проблематика и начинът на виждане и претворяване на човека правят онова особено съдържание при всеки автор, което можем да наречем „вътрешна тема“ на творчеството му. Всеки значителен художник притежава своя „тема“, „вътрешна тема“. Тя се превъплъщава различно в произведенията му, но всякога се долавя. С нея той се отделя от другите.

Естествено, особеното съдържание, „вътрешната тема“, проблематиката на отделния автор не е нещо съвсем субективно. Нейните (или неговите) черти и особености, както и особеностите в сюжета на един писател, следва да се обясняват с онова, което е подсказала обективната действителност. При все това проблематиката, „вътрешната тема“ е нещо твърде лично, идващо от идейния и емоционален мир на автора. Художникът никога — ако е наистина художник — не пресъздава надблюденията си в техния суров, естествен вид. В претворяването им се намесват неговите чувства, неговите етични идеи, неговата духовност. И така понякога от обикновения факт — гибелта на детето — може да възникне творба, която възпява любовта на майката, духовната ѝ твърдост, нейната мъка, гореща, потресяваща душата, разтопяваща с дъха си дори каменното човешко сърце (Горки). Или от съдебния протокол, разказващ за страданието в живота и края на прелъстената девойка, може да възникне творба, обобщаваща морално-политическата проблематика на обществото (Толстой). Задачата на изкуството (не само защото се стреми да постигне в пълнота типичното, а тъкмо и поради неговата „вътрешна

тема“) не е да повтори природата, а да я пресъздаде. То постига действителността с нейната правда, но на едно равнище, по-високо от обикновените факт.

В произведенията, които създава, творецът изразява своето отношение, оценката си на явленията, етичната и социалната си идейност. И поради това големите творби не само са „одухотворени“ и идейно-етично целеустремени, а и съществено се различават по „вътрешната“ си тема. Материалът е почувствуван, изживян и насочен по един начин у моралиста Толстой и по друг начин у друг тип писател, също предвестник на революцията — Чехов. Тук се намесва духовният строй на твореца, етичността му и т. н. и „вътрешната тема“, материалът, се претопява, добива ново съдържание, особено вътрешно „звучение“. Действителността става по друга за Чехов, отколкото за Толстой, макар че и двамата са съвременници. Това преливане — материал и личност — откриваме в творчеството на големия писател, намираме го при възникването на произведения с историческо значение — като „Мъртви души“ на Гогол, „Герой на нашето време“ от Лермонтов. То е белег за голямо творчество и днес.

Съдържанието на едно произведение или на едно творчество не се изчерпва с предмета на изобразяване. То е по-дълбоко — то е съкровенно свързано и с времето, епохата и с цялостната личност на твореца. За съжаление тази истина се пренебрегва често и то — в художествената практика. Писателите се задоволяват с насочването към външното, материала, а пренебрегват дълбоката, сериозната, оправдана от живота, „лична“, „вътрешна“ тема, с което би трябвало да „озвучат“ своя материал, без да изпаднат в субективизъм. Те не отиват по-далече от фактоописанието и — натурализмът, нивелировката, схематичното виждане и пресъздаване на живота — изникват неизбежно. Вместо върхове на реализма — пълзения в подножието! Липсата на вътрешен, дълбок, обобщаващ поглед у художника на лично етическо и естетическо отношение към живота се превръща — в много случаи — в една „универсална беда“ на съвременната ни социалистическо-реалистическа литература. Така например се стига до поразителното явление — еднаквостта на темите и на проблемите в литературата, на пук на сложността и богатството на живота. Ето примерът — нашият и съветският „производствен“ роман или така наречената „книга за работническата класа“. Има ли вътрешно богатство в тия творби, откриват ли ни те различни страни на живота, звучат ли неповторимо с етичната си проблематика, с начина на виждане и претворяване на човека? А не съществува ли и „производствена“ драма — драма, в която характерното е пак беднотата на съдържанието, преобладаването на материала, натуралистичния елемент — тъкмо поради липса на вътрешна морално-етична, социална, естетическа проблема, отличаваща творчеството на един писател от това на събратята му?

„Вътрешната тема“ — морално-етична, социална и естетическа — е ярко стилно качество. Казваме и естетическа тема, защото „вътрешната“ тема като стилин елемент на едно творчество се покрива с идейно-политическите и нравствени възгледи и дирения на художника, но не се изчерпва с тях. Тя включва в себе си и непосредственото съзерцание, непосредственият „естетически“ интерес към човека. Големите творци, към които непрекъснато се връщаме, не само са стояли на равнището на своя век в идейно отношение, а са имали и свое естетическо разрешение за привлечките ги проблеми. Поради това например вътре-

шната тема е израз понякога на комическо светоотношение — възможно само при особен тип писател и при особено дарование.

Ако търсим по-ярко очертано значението на „вътрешната тема“, съдържанието, може да посочим непосредствената връзка между нея и тона на разказвача. Писателят не само подбира материал от действителността, но и подбира у себе си съответното „значително“, „повишено“ душевно емоционално състояние, с което да разкаже обективния факт. Немислимо е въздействието на разказите на Горки — от първия период („Баба Изергил“ и др.) и от периода, когато писателят е вече социалистически реалист, без това „подбрано“, „повишено“ душевно емоционално състояние, без преживяването на самия автор, „пренесло“ се в материала. То, това състояние на разказвача, придава трайната „атмосфера“, „настроението“, естетическо-емоционалната действеност на разказа. „Подборът“ на душевното настроение води до подбор на изразни средства. Много неща стават великопешни в речта на автора, благодарение на тая искрена душевна изява, много мисли-идеи, сравнения, образно виждане придобиват простор и широта. Така се постига онова „озвучаване“ на речта — във връзка с вътрешната тема и с цялостния емоционален строй на писателя — че ние сякаш я „слушаме“, сякаш я осезаваме. Думите като че ли сами идват на мястото си, леят се естествено. Свободно се ражда приповдигнатото лирическо състояние в разказите на Горки или спокойната, трезвата съсредоточеност и точност на израза у Толстой. Така се появява особенният „песенен строй“, напомнящ силно фолклора у Гогол, когато разказва за силата и славата на някогашното казачество, когато изживява героиката му и попада в тона на народнопесенния речитатив. „Но казаците не бяха още успели да яхнат конете и да напълнят пушките ||, когато поляците || като есенни листа нападали от дърветата || посипаха хълма“. Или да си припомним приповдигнатото, пълно с вътрешен размах слово на Йовков в разказа „Индже“. „Люлее се морето на зрелите жита, трепти въздухът, белеят се като бели птици забрадките на жетварките. И ето || еква песен — звънка || жетварска песен. Индже спира || коня си. Жетварките са близко, но китка дървета ги крият от дружината. || Ясно се чува песента. || Индже слуша песента. || И трепва || като чува ||, че пеят за него. || Пеят за Индже || младя войвода; || как води дружина || от тристамина; || как гората и планината || плаче за Индже, || за да я отърве от хайдути; || как милост има Индже || за сиромаси. . .“

Сякаш слушате речта, усещате ритмиката ѝ, звъни с нея старинен народен инструмент, изказва болката. Темата, съдържанието са преляли до такава степен във външните средства, че речта на автора е придобила характерния строй на народната песен. Авторът си е „избрал“ онова душевно състояние, което отговаря на ритмиката и емоционалността на тази песен. На тези въпроси ще се спрем по-късно. За нас е важно да подчертаем, че преодоляването на натурализма и създаването на истинско реалистично творчество — не само с типизирането и индивидуализирането, а и при речта, със словото — то е в тясна зависимост от „вътрешната тема“ на твореца, от преливането в „материала“ на цялостния му мисловен, етичен и художествено-естетичен, душевен строй. Не е достатъчно художникът да намира правдата на действителността — той трябва да я намира и открива и като творец с богат личен мир, отразил се на творчеството му. И това важи не само за писателите от миналото, а и за днешните писатели социалистически реалисти, които най-малко могат да бъдат тесногръди субективисти.

Нека само отбележим, че в съвременната ни литература има творци със своя „вътрешна тема“ — и в етичен и в естетичен аспект. И това се отразява върху характера на творчеството им, върху постиженията им. Бих посочил три имена: Димитър Димов — с неговата способност да види „мономана“ — човека на крайната страст — Морев от „Тютюн“ или свещеника Ередия от „Осъдени души“ — и със способността му да пресъздава реалния човек с цялостния му индивидуален мир; Павел Вежинов — с неговото умение да надникне във вътрешния свят, да се издигне до патоса на героичното и да улови и в най-мигновения проблисък комично-несъстоятелното; Андрей Гуляшки — с неговото влечение към моралната същина на човека и противоречивия му вътрешен градеж („Любов“). Всеки от тези писатели има и свой начин за портретуване, свои средства за изказ, свои възможности за израз на личната, на „вътрешната тема“.

И все пак, колко неразбории личат, колко ограничения на творческата личност, на нейния дълбоко-същностен, етично-идеен, предопределен от характера на дарованието, на възпитанието и т. н. ѝ израз — изискван и от читатели, и от творец, — и проявяван на основата на марксистическата идеология, разбира се.

Радостни явления в съвременната ни литература са разликите, които се виждат у младите. Те личат примерно в творчеството на последната смяна белетристи: Ивайло Петров, Любен Станев, Др. Асенов, С. Северняк, П. Незнакомов. Всеки от тези автори, макар още да не са се оформили напълно, има своя „вътрешна тема“, която го отделя от другите. Тя преминава в материала, прелива в характерите и събитията, насочва погледа ни към различни жизнени явления. Ивайло Петров — с влечението към селото и към личната етична драма („Нонкината любов“ и разказите му); Любен Станев — с интереса към „душевния интериор“ на човека от града, човека изправен често пред „пропастта“ на вътрешния си свят, която не е познавал до вчера; Драгомир Асенов — с определената насоченост към правствено то изобличаване на герои-бюрократи и собственици в душата си; Серафим Северняк — с предпочитанията на „провинциалната романтика“ и с критичността към нея. И т. н. Всеки от тия писатели ще се развива, ще намира себе си, ще се отдалечава от другите. Но колко усилия предстоят още по пътя към голямото изкуство! Какъв духовен растеж е необходим за да се оформят те и като идейни личности, като марксистични творци, и като оригинални художници, всеки достигнал своя връх в пресъздаването на богатия, многолик живот! Колко трудности има да се преодоляват — може би и с нездравео насочване към субективизъм — в усилията случката, подсказана от реалността, да се превърне в художествена случка — изживяна от твореца, получила допълнителна идейно-етична и естетическа „натовареност“.

*

Когато става дума за художническо съзерцание, не може да се пропуснат две качества на твореца и на творбата му, които имат характера на вътрешно отношение към света — народността и партийността. Тези качества, страни или естетически стойности повишават величието и духовната действеност на изкуството.

Писателят се оформява духовно под влиянието на средата, на срещите с хората, на съзнанието за значителното в историята на народа и родината. Той поема в себе си „духа“ на народа, неговата бодрост, неговата скръб, неговата веселост, остроумието му. И в творчеството си той е тласкан

към израз на тая душевност, към откриването ѝ чрез вълненията на мисълта и на сърцето.

Това, което наричаме народност, има за прек прицел повишаване самосъзнанието и прогресивната, настъпателната активност на народа. Но то преминава в още много други особености, най-характерната от които е дълбокият, почти сетивен израз на народния характер. За руските хора от XIX век, излезли из народа, казват, че желаят да постигнат всичко, което времето предлага, въпреки дълбоко залегналата национална обломовщина. И нетърпението, жаждата да се узнае истината, стремежът да се прекрачи през времето „измъчва“ душата на най-големите, на най-видните творци на руската литература. Националният душевен облик — с най-положителните си качества — се прелива поразително в характера на художественото творчество.

През жизнеността, светогледа, творбата на писателя прозира всякога широката и силна душа на „вечния народ“. Националните особености у народа, а оттук и в творческата личност, се оформяват от влиянието на историческото развитие. Робството и борбата срещу него са сложили отпечатък се върху народностната ни психика. Не може да обясним не само Ботев, а и Пенчо Славейков с някои негови предпочитания на битово съкровено, ако пренебрегнем нашата историческа съдба през робството. Чрез личността, мисловността и творбата на художника ни идва едно „послание“ от дълбочините на времето, на което ние често пъти отиваме на среща, без да съзнаваме напълно това.

Така стои работата с народностните черти в творчеството и на съвременните ни писатели. Нашият човек от народа днес е революционер — той иска да промени света. И неговите писатели носят в себе си жаждата за действие, за промяна, изразявайки същевременно изначалната му същност, природата му, която не се променя с някои свои черти и качества от бързия ритъм на времето. А това се отразява върху светоотношението.

Партийността, социалистическата партийност, произтича от съзнанието за обновителната роля на социалистическия идеал и конкретно на социалистическата сила в обществото — Партията. Партийността е в горещия пламък на мисълта и на сърцето, обхванати от волята да се твори, от жаждата да се побеждава, от чувството на симпатия към тружениците, откривателите, преобразователите на света. Партийността е невъзможна без осъзнаването на историческата необходимост, но проявите ѝ могат да бъдат различни: от горещата, страстната, агитационно-огнената проповед на новото, на необходимото, до углъбеното хуманистично обясняване на света и на обективните, привидните, многоликите тенденции на живота.

И народността, и партийността слагат своя стилъв отпечатък върху мисленето, настроенията и душевността на твореца. Ала това не става никога извън оная „лична“ проблематика, която занимава и привлича писателя, и в която е същността на творчеството му. Когато воюваме за създаване на действено и пълноценно изкуство, не можем да се откажем от онова положително и значително, което са създали предшествуващите методи.

С казаното дотук се спрях на въпроса за стила и личното светоотношение. Но проблемата налага да изясним и следните въпроси: а) стил, комично, героично и трагично; б) стил и художествени похвати (стилът като типичност) и в) изгледите пред съвременната ни литература от гледище на стилового разнообразие.



ГЕОРГИ ДИМОВ

ИСТОРИЧЕСКА ДОСТОВЕРНОСТ И ХУДОЖЕСТВЕНА ОБРАЗНОСТ

В своето историческо развитие българската художествена литература се е възмогнала до значителни висоти благодарение на органическата си връзка с живота на народа, с неговите общественно-политически борби и социални тежнения, с неговия идеен, нравствен, емоционален свят. Най-добрите ни писатели и поети са черпили жизнен материал, поетическо вдъхновение, морални сили от онази всеобхватна действителност, сред която хората са работили, страдали и мечтали в неспирния си устрем към социална правда и човешко щастие. Дали тази действителност ще бъде отдалечена от писателя по време или той ще бъде неин съвременник, непосреден свидетел на пресъздаваните събития — за големите художествени дарования няма особено значение. За да изпълнява литературата своята основна задача — като форма на общественото съзнание и познание, като могъщ фактор за идейно-етично и естетическо възпитание — по-важни са позициите, от които писателят пресъздава дадена действителност — минала или сегашна. Не би могло да се твърди, че писатели, които се насочват към тематика от по-близкото или по-далечно историческо минало, се откъсват от съвременността, не живеят с проблемите на нашето време. Колкото и отдалечена по време действителност да пресъздава големият творец винаги умее да постави тази отминала действителност в съзвучие с изискванията на съвременността, да открие и посочи онези ценности от миналото, които са непреходни по своята национална, общочовешка, социална, морална значимост. Че всичко това е така ни убеждават множество примери както от нашата, така и от световната литература. Едва ли е необходимо да се изброяват имената на художествени творения, които, макар и третиращи исторически сюжети, са били посрещани от съвременници и от следващи поколения с най-голям интерес. Този интерес е бил обусловен не само от желанието на читателя да надзърне в една отминала епоха, но и от умението на автора да съживи и одухотвори, да извае и поетично претвори събития и герои, влезли отдавна в страниците на дебелите исторически съчинения, научни трактати и изследвания, за които се говори само от университетските катедри, в школските учебници.

Шекспир и В. Скот, Тасо и Манцони, Юго и Флобер, Гьоте и Шилер, Пушкин, Л. Толстой, Ал. Толстой, Мицкевич, Ирасек — да се ограничим само с някои от първенците на художественото слово — са рисували и твърде отдалечени от тях епохи, събития, лица, а произведенията им и днес звучат с неотслабваща идейно-емоционална сила. А нима и дядо Славейков, и Друмев, и Вазов и П. П. Славейков не уча-

ствуваха най-активно в съвременния тям живот и при все това черпеха сюжети и от историческото ни минало, създадоха ненадминати поетически творби, в които възкресяват един или друг момент от живота на народа в предишните епохи?

Щом като признаваме, че съвременният ни живот в своето многообразие и многогранност, е свързан по видими и невидими пътища с една или друга страна от миналото, щом като твърдим, че днес ние осъществяваме най-възвишените идеали, мечти и блянове на прогресивните и свободолюбиви хора от миналото — то дълг е не само на науката, но и на художествената литература да изучава и популяризира това минало в най-ярките му проявления, да възсъздава и възпява живота, идейния и нравствен подвиг на онези, които са се принасяли в жертва в името на народното добруване, в името на човешкия прогрес и щастие. Мисълта на Белински, че ние изучаваме миналото, да са си обясним настоящето и прозрём бъдещето, е била ръководно начало у всеки прогресивен художник, у всеки голям творец.

Нашите съвременни писатели и поети, рисувайки в разнообразни форми и жанрове бурното ни социалистическо развитие, откликвайки се на повелите и нуждите на строящия се нов живот, подеват традициите на нашето наследство и в областта на литературата с историческа тематика, художествено пресъздават по-далечното или по-близко национално минало от позициите на социалистическо-реалистическия метод. Не може да има никакво съмнение, че писателите, без да се откъсват нито за момент от своето съвремие, ще се вглеждат все по-дълбоко в героичното минало на народа ни, за да могат чрез художественото слово да направят съпричастни и съвременните поколения на всичко ценно, извоювано през вековете. Остава на далновидността и на умението на писателя да види и почувствува онова трайно от миналото, чиито отблясъци не угасват и днес, да разкрие непресекващите нишки на историческия процес, на миналото събитие да даде съвременно тълкувание, на националното явление — общочовешко звучение.

Налага се нашата литературна критика да направи преценка на изминатия път, да очертае достиженията и недостатъците на този литературен жанр, да изтъкне неговите специфични особености, да се види до колко широкото възпроизвеждане на историческите събития е съчетано с правдивата психологическа характеристика на историческите личности, доколко писателят е погледнал на тия събития като художник-творец, доколко наистина чрез запознаване с миналото, ставаме активни творци на настоящето, борци за бъдещето. Тези въпроси, разбира се, могат да бъдат предмет на отделни статии и студии. В случая нашата задача е по-ограничена — припомняйки някои характерни черти на историческия роман като литературен жанр, да изтъкнем особеностите на втората част на романа „За свободата“, доколко историческата правда е намерила изпълнение в ярки художествени образи, постиженията, до които се е домогнал авторът, в почина поетично да пресъздаде национално-освободителните борби.

★

Като литературен жанр историческият роман си има свои специфически черти, които определят както подхода на автора към жизнения материал, така и художествените похвати, които той може да използва, за да хвърли онзи необходим мост между пресъздаваната отминала епоха

и новата съвременност. (Срв. статията на Г. Цанев, За историческия роман, сп. „Изкуство и критика“, 1942, кн. 1, 2—3, 4).

Писателят, който отправя поглед към миналото, е улеснен от обстоятелството, че историческият материал — предмет на художествено претворяване, гравидо за художествена композиция — е добил в една или друга степен научна оценка. Неумолимият съдник — времето — си е казал тежката дума, или както се казва — писателят вече има историческа перспектива. Тези предимства обаче са придружени и с немалко опасности: писателят да не се превърне в прост илюстратор на вече известни исторически факти, да стане бездушен коментатор на онова, което вече читателят знае от историческите съчинения. Липсата на непосредни впечатления от онова, за което пише, за действителността, която рисува, създава за писателя особени трудности, крие неподозирани подводни скали.

Като черпи гравивен материал от исторически научни трудове, от архивни документи, от периодичен печат, от спомени и предания и от всякакъв род извори, художникът следва не само правилно да се ориентира в сложните, преплетени общественно-политически събития и взаимоотношения, да вникне и разкрие движещите сили на епохата, да посочи тенденциите на бъдещето развитие. Колкото и да е важно всичко това, писателят не може да спре дотук: той трябва да открие, да изобрази и онези подробности от обществения и личен живот на героите, невидими дори и за най-школувания историк, подробности, които оживяват мъртвите исторически факти, дават възможност да се види в пълнота тогавашния живот, да се вникне във вътрешния свят на тогавашните хора, в тяхната психология, в душевния им строй. Истинската творческа работа настъпва когато писателят ще трябва от сухите факти да създаде сюжетна фабула, да изгради жизнени конфликти, да разкрие отражението на политическите събития в живота и съдбата на хората, да покаже онези сложни взаимоотношения между обществен живот и личен свят, които неизбежно характеризират всеки момент от развитието на човешкото общество. Действителността, която следва да нарисува писателят, ще трябва да бъде далеч по-богата, по-пълна и всеобхватна, по-драматична и вълнуваща, отколкото онази, до която историкът се е добрал в своите научни издирвания. Както научно изследване не значи емпирично натрупване на факти, така още по-малко фактите могат да обуславят изцяло създаването на едно художествено произведение. В първия случай — от фактите изследвачът трябва да дойде до една научна концепция, до установяване на изводи и закономерности, във втория — до художествени обобщения, до идейни прозрения, до естетически завоевания. Без да се нарушава историческата правдивост, писателят разкрива идейните и нравствени ценности от миналото и то в такава светлина, че те да изпъкват в цялата си красота и възвишеност, та да могат да упражняват и по-силно въздействие върху читателя. А това предполага авторът да се е свързал здраво с народа, да утвърждава вярата в тържеството на правдата, на истината. „Без вяра в светлото бъдеще на народа няма истинско художествено произведение за миналото, истински исторически роман“ — пише с основание съветският писател Лев Никулин (сп. Октябър, 1955, кн. 2, стр. 175).

За да се отговори на тези изисквания, необходимо е наличието на значителен художествен талант, дарба да се възкресява една отминала епоха в нейната пълнота, да се извайват образи на дейци, за които има

само откъслечни сведения, изисква се интуиция и верен поглед за значимо и трайно в исторически неповторимата епоха.

Припомнихме само някои по-основни положения на историческия роман като изходно начало при разглеждане на втората част на романа „За свободата“ — очаквана с интерес от читателите, след като първата част доби немалка популярност и бе предмет на множество обсъждания и рецензии.

★

Стефан Дичев е насочил писателския си поглед към една епоха, от която немалък брой писатели са черпили жизнен материал и творческо вдъхновение. Епохата на българското възраждане, особено национално-освободителните борби, със своята героика, патриотичен патос и революционна романтика, предлага богати възможности за художествени обобщения, за създаване на творби с огромна историческо-познавателна, идейно-възпитателна, естетическа стойност. Не създадоха ли своите шедеври и Вазов, и Захари Стоянов, и Пенчо Славейков именно, като се възряха в идейно богатата и героично-величава възрожденска съкровищница? Разбира се, към това неповторимо величаво време са посягали и хора със съмнителни поетически дарования, неспособни да видят и почувствуват нейните безценни богатства, в резултат на което са се появявали книги, изопачаващи историческата истина, без елементарни художествени качества.

Очевидно младият писател Стефан Дичев е познавал наследството в тази област — и ценните достижения и недостатъците, съзнавал е онези предпоставки, необходими за създаването на един роман, който да представлява художествена летопис на тази бурна и напрегната епоха. За разлика от предишните ни писатели от начеващия автор се е искало и нещо повече — да погледне на тази епоха от позициите на марксистическата историография, да разкаже за тези събития като писател, който правилно разбира и прилага социалистическо-реалистически художествен метод, да създаде образи и картини, съответстващи на историческата значимост на това минало.

Наистина да се пресъздадат всички онези бурни събития от 60-те и 70-те години на миналия век, да се очертаят легендарните образи на апостолите на националната революция — Раковски, Левски, Каравелов, Ботев, да се разкаже за героизма и тежненятия на хилядите патриоти, да се обрисова вътрешната и външна обстановка, да се характеризират различните обществени класи, прослойки, групи — главно с оглед на отношението им към революционните борби — е задача сложна и отговорна, изисква и широка научна осведоменост, и безспорен художествен талант.

Не един пример от историята на литературата ни говори, че произведения с историческа тематика не са еднотипни: било при използване на действителните факти, било при тяхната идейно-художествена трактовка и композиционно оформление, съществуват немалки различия. За едни писатели историческият сюжет служи само за основа, за канава, в която те вплитат жизнени конфликти, създават герои, измислят епизоди, лица и т. н., дават простор на творческото си въображение, за да осъществят своя художествен замисъл. В други случаи — следвайки в основни линии главните исторически факти, авторът рисува своите герои, като има предвид реални лица, зад почти всеки образ стои и неговият

прототип, като всичко се дава заострено, обобщено. Други пък писатели се придържат тясно към историческите факти, цялото повествование те построяват върху материал, почерпен от документални извори, героите са реални исторически личности, чиито жизнен и обществен път е бил предмет и на научни издирвания. Очевидно Дичев принадлежи към последната група. Неговият исторически роман „За свободата“ е изграден изцяло върху научно установен материал, главните линии на сюжетното развитие не излизат от рамките на действителните реални събития. Разбира се, историческото повествование е наложило авторът да вмъкне някои епизоди, по логически път да доразвие и белетристично оформи онова, което в документа е само загатнато, да допълни с нови моменти разказа — моменти, необходими за последователното разгъване на сюжета, обединява неща, станали в различно време, за да изгради по-пълна художествена композиция. Такъв подход за художествено пресъздаване на една епоха има някои предимства — що се касае до вярното предаване на историческата истина, до строгото историко-познавателно значение на творбата, но той крие понякога и неподозирани трудности за създаване на истинско художествено белетристично произведение.

За да спомага за по-бързото стигане на историческата правда до ума и сърцето на читателя, необходимо е конкретният материал да бъде сгрян от огъня на творческата личност, така да се претвори, че от него да бъдат извлечени богати и сочни образи. При такъв род историко-документални романи изобразяването на идейния, психичен, емоционален свят на героите, на основата на установен исторически материал представя важен проблем за писателя. Не един път е повтаряна мисълта, че литературата не е нито история, нито социология, нито трактат за морал, нито пък е прост помощник на другите форми на обществено съзнание. Предметът и спецификата на литературата задължава авторите на произведения с историческа тематика да бъдат не просто историци, а художници, ваятели на образите на онези хора, които са творили събитията. Само с историческите факти не може да се възпроизведе вярно една отминала действителност. Данните, съдържащи се в различните източници — пише Белински — представляват нещо като камъни и тухли и само художникът може да издигне от тези материали красива сграда.

Не може да се отрече здравата логическа мисъл и способност за образно виждане у автора на „За свободата“, умението му белетристично да предава действителни факти и събития. Само от една незначителна историческа податка той умее да възпроизведе вярна картина, да изгради правдив диалог, да загатне за някои интересни страни от характера на тогавашните хора, да съживи факти и събития.

За да опознае и вникне в жизненото съдържание и в духа на онова време, Дичев се е заел преди всичко да проучи всестранно и задълбочено историческите извори за епохата, да се запознае с развиващите се тогава обществено-исторически събития, да изучи жизнения и идеен път на своите главни герои. Чрез подробното изучаване на фактическия материал, той е искал да проследи зараждането и развитието на българската революционна идея, да разкрие етапите на национално-освободителната борба — „през четите и разочарованията, към комитетите и надеждата“ — както сам подчертава. По отношение усвояването на материала авторът е проявил максимална научна добросъвестност и се е домогнал до рядка осведоменост. С голямо трудолюбие, с прецизността

на изследвач, той е преброял цялата литература — научна, художествена, мемоарна — не само на български, но и на чужди езици, използвал е много архивни материали и документи. Това му е дало възможност да обгърне в по-голяма пълнота тогавашния обществен живот, както и да се добере до верни познания за външната среда, за обстановката, сред която са ставали описваните събития.

Докато в първата част на романа Ст. Дичев ни въвежда във времето, когато се заражда национално-освободителното движение, правят се първите опити за организирана борба, то във втората част авторът проследява по-нататъшния подем и разгаряне на революционната борба.

Със смъртта на Раковски, около чиято обществено-политическа и революционна дейност е построена първата част на романа, завършва един етап от национално-революционното движение. Учениците и последователите на организатора на първата българска легия и на законодателя на хайдуките чети подемат народно-освободителното дело, издигат го на по-високо идейно-организационно равнище. Още от първата част читателят е вече предизвестен, че в по-нататъшното повествование централно място ще заеме дейността на Левски. И наистина — втората част започва и завършва с разказа за огромното организаторско дело на Апостола на революцията. Загръщайки последната страница на обемистата втора част на романа, съзнанието на човек за дълго време остава изпълнено с героичния идейно и нравствено възвишен образ на този титан на българската национална мощ, който увисва на бесилото с ясното съзнание, че от революционното семе, посеяно в сърцата на народните маси, ще разрасне пожар и ще помете вековните поробители.

Очевидно в тази втора част на романа Дичев е имал да се справя с много по-големи трудности както при обгръщане на многообразния жизнен материал, по неговото осветление и композиране, така и по отношение на характеристиката на главните действащи лица.

И тук покрай основната сюжетна линия авторът продължава да води разказа в по-широк план, контурите на който са набелязани още в първата част на романа. Читателят отново присъствува на редица моменти и сцени от политическата дейност и личния живот на висши турски саво̀вници, узнава за тяхното коварство и безскрупулни действия, за интригите и планове на управляващите кръгове, за завоевателските домогвания на европейската дипломация и т. н. Тази многоплановост, разбира се, съвсем не накърнява вътрешното единство на романа.

В идейно-художествения замисъл на Дичев несъмнено личат усилията да се представи контрастът между двата свята — от една страна, потиснатите и експлоатирани българи, чието политическо съзнание бързо расте и се включват все по-масово в борбата, а от друга — светът на поробителите и управниците, заедно с техните волни и неволни помагачи. Един дълбок, непреодолим конфликт съществува между двата лагера и в този конфликт е заложен идейният заряд на цялото историческо повествование. А и вътре в тези два свята съществуват също остри конфликти, борби — схванати правдиво от автора. Конфликтите са и обществено-икономически, и идейни, морални и битови. Води се непрестанна борба за преодоляване на рутината, на наслоените предразсъдъци, на закостенялото съзнание. Убедително е показана непримиримостта на противоположните лагери, счепкали се в смъртна борба. В многообразието на тези конфликти Дичев успява да подскаже за вътрешната противоречивост на тогавашното време.

Не може да има никакво съмнение, че за хармоничното разположение, за художественото композиране на богатия и разнообразен документален материал от автора се е искало немалко сили и умение. От отделните факти да се изгради сюжетна линия се иска верен поглед, логическа мисъл, точен рисунък. Композиционната постройка при документалния исторически роман е далеч по-трудна, отколкото при произведения, когато писателят не е ограничен от определен исторически материал и може свободно да се носи на крилата на своето въображение. Една промислена и правилно построена композиция помага да се възприемат непосредно изобразяваните събития, читателят по-лесно се сродява с идейното съдържание на художествения образ, вживява се в чувствата и мислите на героите. Композиционната синтетичност, пестеливостта на изразните средства обуславят в немалка степен трайната значимост на една творба. В това отношение от Дичев има какво да се желае. Той е обгърнал наистина един огромен и многообразен материал, добрал се е до една композиция, в чиято основа стои последователното историко-хронологическо разгръщане на събитията, но богатият материал го е довел до известна разтегнатост, до включване на твърде много излишни неща в повествованието.

И за историческия роман, както за всяко художествено произведение, не се налага пълна изчерпателност на всички разполагаем фактически материал — почерпен от различни източници и по различни пътища. Дори и най-широко замислената епична творба не предполага историко-библиографска изчерпателност на всички факти, епизоди и моменти. Широтата на повествованието се постига от дълбочината на мисълта, от значителността на характерите, от плътността на картините. Писателят за това е творец, че може от някои най-характерни моменти, от умело направения подбор на най-съществените факти да изгради жизнено правдив образ, да нарисува вярна картина на една отминала епоха. Вместването в романа на всичко онова, до което писателят се е добрал в своите предварителни проучвания и творчески дирения, не е оправдано. Фактологическата претрупаност пречи да се подскажат вътрешните психологически мотиви на героите, пречи на драматическото напрежение, което трябва да просмуква сюжетното развитие. Мисълта на Енгелс, че реализмът предполага, наред с правдивото изобразяване на типични характери при типични обстоятелства и „правдивост на детайлите“ не трябва да се схваща опростителски. Чрез типизиране и заостряне, чрез художествени обобщения се идва до историческа правдивост, до жизнена пълнота. Макар Дичев да е имал предвид различните по характер и обсег задачи на историка-изследвач и писателя-художник, той се е увлякъл и втората част на романа също изобилствува с немалко случки, факти, отклонения, подробности във външните описания, които не изменят общата картина, нито пък допринасят за идейната и художествена пълнота на произведението, а само го обременяват с излишна епизодичност, разкъсват вниманието на читателя. Една по-голяма стегнатост на романа, съчетана с по-дълбока психологическа мотивировка на действията и преживяванията на героите, би увеличила качествата на романа като художествена творба.

Съзнавайки цялата историческа значимост на революционното дело на Левски, Дичев е съсредоточил всичките си усилия на историк-изследвач и писател-художник да ни представи документално вярно и художествено убедително жизнения и идеен път на Апостола. Още в пър-

вата част авторът поставя обрисовката на този величав образ на широка епична основа. Дадени са контурите на обществената и семейна среда, сред която израства и се формира бъдещият всепризнат организатор на националната революция. Проследени са перипетиите на дългия и труден път на Васил Иванов Кунчев, който изпитва всички несгоди и лишения, характерни за бедния отруден народ, принуден е да стане манастирски послушник и дякон, за да хвърли по-късно расото и прегърне идеите, вложени в прочетената на един дъх революционна поема „Горски пътник“. Читателят е вече запознат как постепенно се проявява съзнанието на дякона Игнатий, как зрее бъдещият Апостол, как се калява в борбата непримиримият враг на всяко национално и социално робство. Но докато в първата част е показано неговото оформяне, то сега пред нас израства революционера с неукротима мощ, трезвия и безпримерно храбър, тактичен и предвидлив създател на повсеместни революционни комитети, организаторът на БРЦК.

Още от първите страници на втората част на романа се подсказва за дълбокия вътрешен размисъл на Левски върху пътищата, по които трябва да бъде поведена освободителната борба. Осъзнал безполезността на четническата тактика, той се опитва да отклони минаването на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа. На самоуверените войводи Левски ясно заявява: „... със стотина-двеста души нищо не става. Трябва народа да дигнем ние!... кой го е сбрал тоя народ, кой му е дал пушки, че да въстане?“

Трагичният край на четата отрезвява и най-разпалените привърженици на четническата тактика. Идеята да се подготви народът вътре в страната, да се организира и въоръжи и тогава да се вдигне на общо въстание, изцяло завладява някогашния байрактар на четата на П. Хитов. Дни и нощи той прекарва в размисъл над тази идея, крои и премисля как и отгде да почне, с кого да сподели, кому да довери. И при рискования почин да измъкне Караджата извън дебелиите стени на русенските задани, и когато с праметната торба през рамо броди из румънските градове, и в Букурещкия затвор, и при тихите разговори и волни песни с Христо Ботев в изоставената воденица, Левски гори от нетърпение да се прехвърли по-скоро в Българско, да прекоси на дълж и на шир и посее семето на революцията. Този дълъг процес на обмисляне и кроежи, на дълги разговори със себе си, Дичев предава обстойно, психологически мотивирано. Сред дрезгавината на полуразрушената воденица, при свистенето на зимния вятър, на приседналия до него Христо Ботев Левски говори: „... утре на ранина заминавам... — Не видиш ли народът мълчи. Защо? Где е причината?... Искам да започна работа по новому, Христо, отвътре. Да намеря хора, да създам тайни дружини — във всяко селище ядро верни люде... но аз искам нашите тайни дружини наистина да си бъдат наши: както ние си ги разбираме. А не както тукашният комитет на Касабов с качулки, с черепи и... вятър е това... тоя огрубял и затъпал българин, гдето все го ругаят по кафенетата и механите, тоя българин иска да знае за какво ще се бие, кой ще го води... да знае той как ще стане тая работа... иначе ти виждаш — само кръв, кръв... и нищо!“ (стр. 180—181).

Раздялата между двамата патриоти, тревогата, чувствата, породени в душата на младия момък от думите на Левски, самото тръгване на Апостола към поробеното Отечество, за да поеме трънливия път към изпълнение на грандиозно замисления си план, е дадена с пестеливи средства,

картинно, правдиво, с подсказана перспектива за онова, което предстои, за бъдещето. „Левски се изтръгна от него, праметна торбата си и закрачи леко на юг. Там някъде трябваше да стигне шосето. Той измина десет, сто крачки и обърна глава. Ботев стоеше на същото място. Палтото му се развяваше от вятъра, брадата му се развяваше, косата му се развяваше. . . Назад останаха бордеите на табашката махала, камбанариите на Котрочене, Букурещ. . . Всичко се отдалечаваше, всичко се растягаше. . . Той още веднаж се извърна, още веднаж махна с ръка, после дигна яката си и забърза. . . „Какъв път ме чака!“ — каза си той и усмихнат погледна напред: далечина. . . далечина — гола, бяла степ. . .“ (стр. 184—185). Тази далечина именно Левски е трябвало да преброди, тази степ е трябвало да преоре и посее идеята за свобода.

В следващите четири глави предмет на повествованието е вече практическата организаторска дейност на Апостола. Зиме и лете, денем и нощем, преоблечен ту като турчин, ту като калугер, ту като търговец, под най-различни имена и неузнаваема външност, той прекосява на дълъж и на шир българските земи, от село на село, от град на град, при всички и всякакви обстоятелства, разнася идеята на революцията, разгаря патриотичния огън, създава ядра, които скоро прерастват в повсеместни въстанически комитети. Със значителна жизнена правдивост авторът ни въвежда в онези робска действителност, всред отрудените измъчени и обезверени хора, у които Левски е трябвало да повдигне националното самочувствие, човешкото достойнство, да вдъхне вяра, да организира волите, умовете, сърцата.

Разбира се, от откъснатите биографически факти, от познатите епизоди от революционната дейност на Левски, да се дойде до истинско художествено повествование се иска твърде много. Иска се способност за вживяване, умение от откъслечните по време, характер и значение факти да се изгради стройна композиция, логически правдив, художествено-убедителен разказ—да се разкрие вътрешната връзка между отделните явления, техният смисъл и значение за осъществяване на общите цели и задачи на времето. За да се превърнат отделните случки, епизоди, събития в художествен материал, писателят трябва да умее да ги пресъздаде чрез отражението им в живота на хората — свързани по многобройни и сложни пътища с епохата, с нейните конкретни задачи и тенденции на развитие. Едно литературно произведение може да ни даде познание за живота само чрез всестранното изобразяване на човека, на неговите действия, преживявания, стремежи. Историческият роман рисува не изобщо обществото или събитията, а живота на човека в обществото, как обществените събития са въздействували на мислите, чувствата както на бележитите личности, така и на редовия труженик. Оттам и голямото значение, което имат особеностите на писателския опит, своеобразието на писателското виждане на света, умението му да изгражда художествени образи. На основата на известния исторически материал писателят следва да изяви една голяма идея, да каже нещо ново, което не е било казвано до тогава.

Авторът на романа „За свободата“ несъмнено е проявил немалко старание да отговори на изискванията на историческия литературен жанр. Той е успял да обедини многобройните жизнени факти около един център, успял е да създаде една непресекаваща линия на повествование. Читателят непрекъснато следи как се разгръща все по-нашироко организаторската енергия и идейна мощ на дякона Левски, как неговото мобилизи-

ращо слово прониква по всички кътове на страната, как растат и се умножават революционните комитети, долавя се далечното ехо на всенародното въстание. Известните от историята епизоди тук са не само преразказани, но авторът се е стремил да ги свърже, да ги обедини в една сюжетна линия, да им даде необходимата белетристична форма.

Човек не може да не се възхити от онази неумолима логика, методичност и железна самодисциплина, с които Апостола търси съмишленици на делото; колко тактично, с какво многообразие на подходите той се приближава към душите на хората. Все така разсъдъчен и спокоен, строг и вътрешно усмихнат. И при тайните събрания, завършващи с полагане клетва пред кръстосаните револвер и кама, и при бойните нощни упражнения, и при многобройните срещи с куриери и тайни пратеници, и при срещите с български и турски първенци, на заседанията на Ловчанския комитет или при учредяване на Централния комитет в Букурещ — навсякъде и винаги се чувствава до непосредна осезаемост стилът на школувания революционер, на човека, който ясно разбира какво върши и в името на какво го върши.

Избраният обаче от Дичев художествен метод — да се придържа по възможност най-близо до историческите факти — е възпирал творческите полети на въображението, смелите набези на писателското виждане, ограничил е възможността за широка епична художествена композиция от рода например на класическите произведения, като „Война и мир“, „Петър I“ или „Под игото“.

Разбира се, авторът прави сериозни усилия да надхвърли границите на даденото от историята, да развие онова, което липсва в документа, а се налага от логиката на нещата, изисква се от характера на белетристичния жанр, но най-често обаче творческото му въображение отива до описание на обстоятелствата, до създаване на атмосфера, при която са могли да бъдат извършени дадени събития; въвежда някои епизоди, случки, подробности около главния исторически факт, измисля разговори, диалози и срещи, загатва за вълнения и тревоги на героите — неща, които от никой исторически документ не могат да се вземат. Трябва да се каже, че в тази насока писателят се е домогнал до обнадеждаващи успехи. Дори напълно измислените епизоди ние ги възприемаме като действително реални. Макар например описаната среща на Левски с Граф Игнатиев в Цариград никога да не е станала, ние възприемаме разговора между двамата като исторически правдив; макар авторът никога да не е стъпвал в Цариград — описанията на султанската столица с нейната ориенталска екзотика и разкош може да учуди и най-осведомения етнограф-познавач на турските нрави; макар куцият Стамат никога да не е живял ние възприемаме неговия симпатичен и благороден образ като действително съществувал.

Щом писателят иска да бъде художник, а не само историк, съвсем очевидно е, че той трябва да прояви и творческа интуиция, и художническа инвенция, за да се постигне единство между историческата точност и свободата на творческата фантазия, на художествената измислица — единство, нужно за всяко голямо произведение. Или с други думи — да се постигне хармонично съчетание между история и поезия. Художникът се възвисява до такова съчетание, когато проникне в същността на явлението, когато се вживее в съдбата на своите герои. Художествената измислица на писателя-реалист е насочена към по-пълното разкри-

ване на жизнената правда, към обобщаване на разпръснати елементи и черти от реалната действителност в ярки образи, възливуащи картини. Индивидуализирането не отрича, а предполага обобщителен, събирателен характер на образа. Тези обобщения обаче тогава се явяват убедителни, когато писателят много знае, дълбоко чувствава, далеко вижда, — читателят да не може да разграничи до где се простира живата реалност и от где започва творческата измислица.

Безспорно качество на романа „За свободата“ е, че авторът отстоява на твърде примамливата опасност в такива случаи — да изпадне в дълги описания и преразказвания. Най-често Дичев води повествованието чрез умело поддържания разговор между действащите лица: разгръщането на събитията се възприема като една жива действителност, в която живеят и работят живи хора. Да накара героите да подхванат разговор, да го подведе в желаната насока, за да направи достойни известен исторически факт, да нахвърли контурите на обстановката, да създаде жизнена атмосфера — е характерна черта на Дичев като романист. Да си припомним например срещата със селяните-дървари от Царацово или кой да е друг епизод: разговорът е веднага поведен, пред нас постепенно изплуват и страданията и болките, и външния бит и душевния живот на хората. Само след няколко реплики при настигането на коларите, Левски умело подхвърля:

— Тия дърва за вашия турчин ли ги карате? — попита той не-надейно.

— За турчина — ами! За нас са си. . . — обади се Добрин.

Друг рече:

— То нали утре е петък. Ще ги откарваме на пазара в Пловдив, та дано вземем някой грош за празниците. . .

— Добре сте тогава! . . . Че то гледам, по другите села, дето минах, хората все това се оплакват: за една кола дърва, казват, две трябва да закарам на бея.

И по-нататък било с нарочни подмятания, било под формата на шега, близостта с хората е създадена, направено е първото разузнаване, спечелени са първите симпатии.

Верен на историческата правда, авторът не се е поддал на изкушението да представи само героично-романтичната страна на революционната борба. Пред нас непрестанно се разкриват мъките и страданията, изпитанията и тревогите на хората. Не така лесно и бързо може да се вдигне един народ, векове наред потискан и държан в невежество. Мисълта за страшните последствия при уличаване в бунт срещу султана, скована волята и съзнанието у мнозина. Това прави делото на Апостола още по-трудно и рисковано, обнадеждаващите му слова — още по-необходими. Тази страна на национално-освободителното движение авторът успява да изобрази в сравнително по-голяма художествена пълнота.

Дичев проявява живо чувство при описание на външната среда, в която се разиграват историческите събития, сред която живеят, работят и се борят хората. Няма съмнение, че вярно доловения пейзаж, очертаването на местния колорит прави историко-литературното повествование и по-правдиво, и по-въздействащо. Обрисовката на образа на фона на вярно доловената външна обстановка е присъщо на по-широките епически композиции. Верен на своя метод, авторът назовава местата, сред които се развиват действията на романа, със собствените им имена, описва ги с всичките им топографски особености. Читателят научава за пъти-

щата и местностите, през които минава Левски, за селищата, в които отсяда, за улиците и къщите в Букурещ, по които са минавали и живели българските емигранти, за разположението на цариградските сараи и дворци. На автора не липсва и умение да рисува картини, за които не е имал преки наблюдения или географски сведения, да очертае пейзажа, за да подсказе за вътрешното състояние на героя. Той избягва да рисува страни и моменти от природата, които да нямат известно отношение с преживяванията, с чувствата на хората. И при пейзажа се използва контрастът — съответстващ на контраста в обществения живот. Колко релефно са дадени скованите в студ и сняг Букурешки околности, със стърчащите колела на вятърната мелница, към която всяка вечер се отправят изпълнени с вяра и надежда в утрешния ден двамата български патриоти. Вътрешният огън, който гори в тях, ги прави безчувствени към сковавания студ, към ледения вятър. Да си припомним как е описана зимната буря, в която попада Левски на път за Голямо Конаре (стр. 229 и сл.) или пък пролетната картина, когато цялата природа се съживява, а заедно с нея закипяват с по-голям огън и силите на Апостола (стр. 281). Изобщо писателят проявява усет за реалистично представяне на външната атмосфера, да я възкресява с нейните багри и отсенки, с нейния национален колорит. Въмъкването в историческото повествование на описания на природния ландшафт разнообразява разказа, прави картината по-плътна, чувствата и мислите на героите по-лесно разбираеми. Дичев проявява определена склонност в това отношение. Пред читателя релефно се открояват стгушените планински селища, с техните характерни околности, по които яхнал на кон прекосява неуловимият революционер; като че ли виждаме Влашките равнини, кривуличещите улици на Букурещ или Цариград, с типичните за тях цветове и форми. Трябва да се пожелае обаче по-ярко изобразяване на онази специфична, типично възрожденска атмосфера, онзи особен дъх, който лъха в онова време от бита на хората, да се почувствува онази героична романтика на гордия Балкан — толкова характерна за пресъздавания възрожденски период.

Не може да има спор, че задачата на едно художествено произведение с историческа тематика е — рисувайки обществено-политическите и културно-историческите събития от определен период време — да ни запознае с външния и вътрешния свят на хората — създатели на тези събития, да посочи как тези събития са били възприемани от различните категории социални прослойки, как са се отразявали в душата и съзнанието на тогавашното общество. Щом приемаме, че литературата е човекознание, което ще рече, че тя изучава човешката душевност в нейното многообразие, то в произведение от рода на разглежданото, на пръв план ще трябва да бъдат човешките образи — герои на романа. В противен случай може да се получи някакво историческо съчинение, публицистичен трактат, но не и художествена творба.

Дичев изгражда романа си главно върху живота, дейността и съдбата на идеолозите, организаторите и ръководителите на националната революция. Другите действащи лица, немалко на брой, са застъпени до толкова и в онези моменти, доколкото са били необходими за уплътняване на сюжетното развитие, за разкриване дейността на голямата личност. И ако в първата част, всеобхватната и обаятелна личност на Раковски се чувства навсякъде, запълня цялото повествование, то във втората част дейността на Левски определя насоката и развитието на исто-

рическият разказ за тази важна епоха от живота на народа ни. Левски е образът, който Дичев е трябвало цялостно да разкрие, пълнокръвно да нарисова на основата на историческите данни за неговата революционна дейност, на основата на научно дадените преценки за смисъла и значението на тази дейност за освободителното дело.

Самият почин на младия белетрист да се нагърби художествено да изобрази идейно величавия и нравствено чист образ на Апостола, чието обаяние е неизмеримо върху сърцата и умовете на всички патриоти, говори за творческо дръзновение. И наистина в досегашната художествена литература няма белетристично произведение, в което така исторически правдиво и цялостно да е представен великият революционер. С голяма любов и научна прецизност писателят проследява жизнения и идеен път на сина на бедния карловец Иван Кунчев. На страниците на романа са изнесени по-значителните моменти и факти от живота на Левски, подсказано е за силата на обаянието и респекта, излъчвани от неговата личност, показани са себеотрицанието, желязната дисциплина на волята и сърцето, безпримерният му героизъм. Читателят следи с патриотична гордост разказа за подвизите на Апостола, за неговия велик дух. Не могат да не извикат възхищение идейната прозорливост и политическа тактичност, които Левски проявява. Той знае как да подходи при всеки конкретен случай: как трябва да издири съмишленици за делото, как да влезе в допир с боязливите и плахи селяни, да окуражи малочислените комитети, да възпре буйните и обуздае вироглавите, да всее респект и уважение у хора, далеч по-образовани от него. Не на едно място в повествованието Дичев успява да ни внуши някои от исконните черти на Левски. Как психологически правдиво са дадени дълбоките му преживявания в затвора: и тялом и духом той се е превърнал в размисъл, за да направи от съдебният процес политическа трибуна, от където да заклейми цялата политическа турска система, да привлече вниманието на световното обществено мнение. Онова душевно спокойствие, с което той посреща смъртната присъда, идва от съзнанието, че пожарът на революцията е вече запален, че делото, на което той е принесъл живота си, е в сигурни ръце. Човек отгръща страница след страница и се пренася в онова време на велики изпитания. Всичко това е така. И все пак като затвори и последната страница, в тежка размисъл върху трагичния край на безпримерно великия Апостол, у читателя неволно изплуват въпроси — използвал ли е писателят всички възможности, за да извае образа на Левски така, че той да въздейства и на ума и на сърцето, далеч по-силно отколкото даденото в историческите изследвания, в мемоарната литература и патриотично-публицистични статии? Като имаме предвид обаянието, което излъчва личността на Левски, ореола, с който народът го е увенчал, пиетета, който храним към този великан на духа, оставаме неудовлетворени от онова, което намираме в романа. Законно е очакването на читателя да научи не само за огромната революционна дейност на Апостола, за силата на неговия ум и съобразителност, за предаността му към народното дело, но още и да почувствува богатата душевност на изглеждащия изтъкан само от разум и воля революционен деец. Личности, които са способни на големи обществени дела, живеят и интензивен вътрешен емоционален живот. Без „човешки емоции“, по думите на Ленин, никога не е имало няма и няма да има човешки търсения на истината. В личността на Левски като че ли се открояват два свята: човекът на делото, на практическата организаторска дейност, на суровата борба е същевре-

менно способен на дълбоко вътрешно самовглъбяване, на душевни лични, човешко-интимни страдания, влечения. Нима е възможно носителят на такива възвишени идеи да бъде лишен от онези чувства, трепети, присъщи на всеки жив човек? Едва ли има в нашата история образ по-труден за художествено претворяване от образа на Левски. Безпримерно величав, открояващ се ярко над всички — той е същевременно и безмерно скромен, сливащ се с хилядите труженици на народното дело. Да се предаде това вътрешно единство се иска голямо художествено дарование. Да се разкрие богатството на неговия разностранен живот, да се почувствува дълбоката човечност на неговата личност, поетическата нежност и очарование на цялото му светоусещане — ето някои черти, които не достигат на образа, създаден от Дичев. Неубедително е човек, раздал себе си на другите, у когото отекват страданията на цял един народ, сърцето му да не затупти, когато вижда изстрадалата си майка след дълга раздяла и преживени изпитания, или когато му се мярка силуета на сестра Евгения! Възможно ли е да не прояви човешко съчувствие към душевните терзания и физически страдания на Дана? Защо Левски да бъде чужд на онези чувства и вълнения, които изпълват душите на хъшовете в Букурещкия затвор? Нали величието на Апостола идва и от способността му да се слива с хората от народа, да се вживява в техния бит, да се жертвува за осъществяване на техните мечти и блянове? Не е показана широката амплитуда на чувствата и преживяванията на Левски, липсва достатъчна психологическа мотивировка на действията му, характеристиката е главно външна, описателна — всичко това е обединило този неповторимо величав образ. При обрисуването на Раковски, особено в края на първата част на романа, авторът показва умение да обгръща и почувствува разностранния живот на голямата личност. Логично бе да очакваме той да се домогне до по-големи художествени завоевания, да развие несъмнените си дарования да оживява историческата личност в нейната жизнена пълнота, в душевното ѝ богатство.

По личните признания на автора, в романа си той е целял да изобрази преди всичко развитието на революционната идея, а не да рисува образи, характери. Но щом приемаме, че литературата ни дава главно правдата за богатата човешка душевност, а не е прост пропагандатор на политически и други идеи, то законно е очакването, в романа да се открият ясно и убедително характерите на революционните дейци. Ако писателят не успее да изпълни основният си идеен замисъл — в нашия случай идеята за всенародна революция — в сочни, правдиви, вълнуващи, синтезирани образи, той очевидно няма да изпълни задачата си. Пълнотата и силата на истински художествения образ не се определя автоматически само от идеята, която той храни — колкото и велика да е тази идея. Носейки подчертан индивидуален облик и неповторимо своеобразие, пълнокръвният художествен образ предполага и смели обобщения. Когато авторът ще има възможност отново да се върне върху романа си, очевидно той ще трябва сериозно да поработи, да премеси отново жизнения материал, за да извае образа на легендарния революционер духовно обогатен, художествено уплътнен, психологически задълбочен.

Макар вниманието да е центрирано главно върху личността на Левски, в романа се преплитат жизнените съдби и на други патриоти, посветили се на идеята за национална и социална свобода. Вярното обрисуване на великата личност предполага и верен рисунък на онази социална среда, върху която той израства. Няма съмнение, че геният не пада на готово

свисше — той като фокус събира, обогатява и ярко отразява онова, което в една или друга форма и степен вече се носи из атмосферата, кълни в съзнанието на хората. На тази страна именно авторът е отделил във втората част на романа си по-голямо внимание. Той разказва с любов за честните, скромни труженици на народното дело, правдиво говори за техния героизъм. Трудно е в една статия да се изтъкнат сполуките и несполуките на младия автор при очертаване на жизнената съдба на такива възторжени патриоти като Стефан Караджа и Хаджи Димитър, на техните другари, загинали из дебрите на Стара планина или изгнани из Диар бекир; на гладуващите, но несломими български хъшове; на членовете на вътрешните революционни комитети; на многобройните съмишленици на революционната идея. Пестеливо и правдиво Дичев подсказва за преживяванията, за скритите мечти на попадналите в Букурещкия затвор хъшове, в душите на които Левски за пръв път се опитва да надзърне; трогателно е представена съдбата на куция Стамат и на пълния с младежки жар Ангел Кънчев; с какъв стоицизъм баба Тонка посреща всички изпитания; с каква готовност работят членовете в Ловчанския комитет, семейството Хашнови; как самоотвержено изпълняват комитетските поръчения Гложенеца и Големият и толкова още сподвижници на великото дело. Тяхната човешка красота идва от чистотата и възвишеността на идеала, на който са се обрекли. Без външна парадност пред нас се разкриват техните прекрасни души, огромната им нравствена сила, с която преодоляват всички препятствия и изпитания. Над двеста лица — почти всички реално съществуващи — са вплетени в това историческо повествование. За всеки един авторът е трябвало да намери съответно място в сюжетното развитие, да изтъкне някои черти от характера му, да покаже как постепенно осъзнава своя патриотичен и човешки дълг. Цялата тази галерия от възторжени, предани патриоти, макар да не заемат значително място в историческото повествование, будят нашето възхищение с чистите си пориви и смели действия. Тук несъмнено авторът се е домогнал до постижения — по-големи, отколкото в първата част.

Да се долови и художествено изобрази въздействието на революционните идеи върху обикновените хора, как тези идеи проникват в техния всекидневен живот, в техния бит, да се даде как зрее идеята за всенародна революция на фона на остри социални противоречия, без да се пренебрегват онези вълнения, чувства, тревоги — спътници на всеки човек — е безспорно сложна задача. Отделните сполуки в тази насока подсказват за наличието на творчески сили у автора. Той умело си служи с косвената характеристика — и биографията и психологията на героите се разкриват в действие. В действие се разкриват тяхното поведение, красотата на техния подвиг. И тук обаче не са използвани всички възможности на белетриста — да индивидуализира, да типизира и обобщава, да слиза дълбоко в душите на хората, за да изгради монолитни характери, запомнящи се и завладяващи образи, каквито предполага всяко художествено произведение. Не е разкрита в пълнота онази непосредна поезия, която искри от сърцата на тези самоотвержени патриоти, тяхната жизнена простота и човешка възвишеност, пленителната романтика на великата борба, която водят. Някои от героите са дадени твърде безлично, без своя подчертана физиономия, без своя ярка индивидуалност — затова и не се запомнят. Склонността на автора да избягва синтезираните образи, да рисува едва ли не от натура е оказала безспорно влияние за обедняването на отделни образи.

Да се очертае онова необходимо взаимодействие между изтъкнати исторически личности и народните маси, както това е направил един Алексей Толстой в романа си „Петър I“, е безусловно предпоставка за всеки исторически роман. В широките епични платна на големите художници редовите хора са заемали значително място. Със своята непосредна простота и преданост те са будили удивление, с чистотата на поривите си, с етичността на постъпките си са извиквали възхищение и у писатели, и у читатели. В големия обществен конфликт да се вплетат и личните драми на обикновените съществувания, при възкресяването на историческите събития да се подсказе и за индивидуалните човешки вълнения — несъмнено уплътнява жизнеността на разказа, правдата за живота на дадената епоха. Ал. Толстой — автор на такива крупни исторически романи — пише, че реалистичната правда при изобразяване на историческата личност може да се постигне само на основата на верния рисунък на обществената среда, на реалните жизнени условия. И тъй като обществената среда е в непрекъснато движение и развитие, то истинският герой може цялостно да се разкрие в процеса на неговото движение в обществената среда. (В. Шчербина, А. Н. Толстой, Москва, 1956, стр. 147). Трябва да се чувства в тъканта на романа, че дейността и на най-изтъкнатите революционери се основава на цялостното развитие на живота на народа. Жизнено необходимото единство на националното с общочовешкото, на общественно-историческото с лично-индивидуалното е присъщо на социалистическо-реалистическата литература.

Идейно-тематичният обseg и композицията на романа „За свободата“ са наложили авторът да се спре и на други двама колоса на освободителната борба — Каравелов и Ботев. Още при излизането на първата част на романа, критиката изтъкна опасната тенденция да се принизи делото на Каравелов. Сега, въпреки наличието на известни усилия да се следва историческата правда, все още при обрисовката образа на редактора на „Свобода“ и „Независимост“, на председателя на БРЦК, се чувства влиянието на схващанията на някои, които не могат да видят Каравелов в цялата му същност и значение, склонни са да омаловажат неговия принос в революционното движение. В съгласие с цялостния метод на Дичев — да се следват в пълнота историческите факти, би следвало дейността на Каравелов в Букурещ като писател, публицист, революционер да бъде дадена във вярно осветление. Едва ли е необходимо да се доказва мобилизиращото значение на тази дейност, както и огромното въздействие, което излъчва личността на Каравелов, популярността му сред емиграцията, сложността и противоречивостта на неговото мировъзрение, неговият богат вътрешен живот. Нима и сега трябва да се отмени безспорното благотворно въздействие на Каравеловата богата душевност, на неговите идейни прозрения върху Левски и върху Ботев? Твърде повърхностно е представена идейната и душевна криза, която раздрусва и разпъва Каравелов след задаването на Левски. Това е един дълбоко драматичен и трагичен момент — благодатен материал за художествено разкриване. Ярките външни прояви на човека най-често се съпътствуват от дълбок вътрешен размисъл, от напрегнатост на преживяванията, от интензивност на чувствата. Човешкото поведение е сложен процес, който трябва да бъде доловен и изобразен от писателя.

Все във връзка с вярното очертаване образа на Каравелов би следвало да се представят по-обстойно и дейността на БРЦК, работата около обсъждането на устава, настроението на отделните делегати, за да не се

създава впечатление, че този първи революционен ръководен орган като че ли изниква изведнъж, наложен от няколко души.

Върху личността на Ботев Дичев се спира епизодично и за сега не бихме могли да съдим как ще бъде изграден този толкова сложен образ. Но и от малкото, дадено в романа, се вижда, че авторът е доловил някои верни черти от характера на едва 20-годишния Христо Ботев, който по това време е в непрекъснато търсене на идейна опора, който се вълнува от общочовешките въпроси, от възвишени социални идеи и който същевременно дълбоко страда, загдето остава неразбран в своите най-чисти пориви, остава чужд дори и когато е сред свои. Заедно с това обаче някои от предварително нахвърлените шрихи будят известна тревога. Пред нас като че ли се откроява един буен, анархистуващ младеж, който декламира заучени фрази, готов на всякакви крайности, предизвикващ едва ли не учудване у околните. Очевидно, налага се не само да се изнесат единични факти и прояви, а да се разкрие цялата жизнена правда и то така, че тя да бъде в съзвучие с всестранното обаяние, което днес излъчва образът на великия революционер-поет. Правдивото реалистично изобразяване на бележитите исторически личности не се свежда до механистичното описание на техния бит, на всички и всякакви временни, несъществени сенки и увлечения, срещани в личния им жизнен път. Теоретико-методологическите позиции, от които се гледа на миналото, ще покажат на автора да разграничи същественото от второстепенното, да разкрие индивидуалното своеобразие на голямата личност, без да се стига до фотографско копиране.

При изграждане образите на големите исторически личности писателят се стреми да въплъти в тях онова възвишено и светло, онези непреходни ценности, които характеризират времето, в което те са живели. Литературата „не е отражаващо огледало, а увеличаващо стъкло“ и писателят има право в даден образ да съчетава и заостря черти и елементи, романтически да обاغря своя любим герой. Организаторите на национално-революционното движение действуват с особено обаяние над следващите поколения. Писателят не може да не държи сметка за ореола, с който те са обкръжени, за легендата, създадена около тях от поколенията. Известно хиперболизиране на техните образи в положителна насока е оправдано — стига само това да не довежда до излишна идеализация, винаги да се чувства, че корените и на най-възвишените идеи на големите личности водят в недрата на народа. Задачата на художественото произведение не се състои в просто обличане на историческата истина в положителни или отрицателни образи. По свои пътища то търси, открива и изразява правдата за живота в цялата сложност и многообразие.

Рисувайки правдива картина за освободителната епоха, авторът на романа „За свободата“ ни запознава с някои моменти от дейността и на онези прослойки от българската емиграция, които със своята еволюционистична, дуалистична, примиренческа политика са спъвали революционната борба. Това са букурещките нотабили от „Добродетелната дружина“, хората около „Тайния комитет“, членовете на „Братска любов“. На основата на историческите факти Дичев твърде умело непосредно и убедително смъква патриотичните маски на тези тилови герои, показва тяхната идейна обърканост и безперспективност, постепенното им самоизобличаване пред цялата емиграция. И Касабов, и Днамандеску, и Иванчо Грудов и малцината техни съмишленици продължават и във втората част на романа да се показват пред нас със себичните си интереси и ограничени

души. При тяхната характеристика нашият автор не се впуска в дълги тиради, а оставя своите герои чрез действията и отношенията си към хората и към общонационалните въпроси да изпъкне противонародния характер на дейността им, на плановете им.

Все така непосредно и в действие са показани мъничките души на онези, които при първите изпитания стават ренегати и предатели. В разкриването на техните характери Дичев постига по-голяма психологическа углъбеност. Как постепенно и в развитие е очертан например образът на поп Кръстю, как внимателно се загатва за онези елементи в неговия характер, които го довеждат до най-гнусното предателство във възрожденската история. Образът на Димитър Общи е щрихиран също с по-ярка пластичност. Сравнително убедително е загатнато за дребнособственческата душа на Анастас Хинов — неспособен да излезе извън тясната черупка на личните си сметки. Жизнено правдиво е представена съдбата на някогашния легист — Павлин, който тръгнал по пътя на личното благополучие, нарежда се всред омразните на народа предатели-чорбаджии, за да завърши в пламъците на собствените си натрупани богатства. Каква погнуса и омерзение, гняв и проклятие извиква у нас предателството на баща и син Хаджи Пенчович! Психологически мотивирано са изобразени страхът и тревогите на смъртно уплашения Иванчо в съдебната зала, когато разпитват Левски. В уметелото съпоставяне на действията, мислите и бляновете на преданите патриоти и безхарактерните и себичните родоотстъпници е заложена и онази идейно-възпитателна сила, която блика от целия роман. Чрез индивидуалните характери на тези герои авторът разкрива идейния облик на цели обществени прослойки, загатва за някои обществени закономерности. Налице са усилията да се използват и външните черти на героите, техните маниери, начин на изказ, за да се очертае психологическият им образ. По отношение обаче на езика на героите — толкова разностранни по жизнена съдба и вътрешен мир — е трябвало да се положат повече старания. Нали и езикът говори за своеобразието на лицата? Във втората част на романа си Дичев е избегнал предишните увлечения в прекомерна употреба на турцизми, но не се е домогнал до по-ярка колоритност в речта на многобройните си герои.

Поставил си за задача да нарисува плътна картина на епохата, Дичев разкрива и някои страни от политическия живот в турската империя, домогванията и плановете на големите европейски държави, на католическата църква, на гръцката патриаршия. Това е, тъй да се каже, втората сюжетна линия в романа. Още от първата част читателят е въведен в атмосферата на потъналите в ориенталски разкош цариградски дворци и сараи, където се кроят най-гнусните планове за укрепване на отоманското господство над балканските народи, където дипломатическите влъхви и езуитски калугери заговорничат и интригуват, където висшите турски сановници се дебнат в надпревара кой да спечели благоволенieto на все-силиян султан Абдул Азис. Сега авторът доразвива тази страна на своя идейно-художествен замисъл, за да ни поднесе нови моменти от азиатския фанатизъм и садизъм на турските управляващи среди, тяхната нравствена поквара, ориенталска полова разюзданост.

Донесенията на разните шпиони и съгледвачи за разрастване на революционното движение, за подвизите на неуловимия Джин-Гиби — Левски, за тайните комитети вбесяват турските паши и бейове. В предчувствие, че господството им се тресе, те търсят средства да задушят

и разединят революционното движение. И когато бесилките не помагат, те измислят нови средства — да внесат идейна обърканост в емиграцията, да убият вярата на народа в Русия и т. н. Страхът и злобата, садизмът и моралната развратеност на цялата административна йерархия в турската държава са предадени от автора със значителна широта и убедителност. С особена живост Дичев отразява някои моменти от личния живот на отделните турски държавници. Човек би помислил, че авторът е имал непосреден досег с тези среди, за да може така живо да ни представи и великия везир Али Паша, и Мидхад, и Къбръзлията, с техните алчни за власт, щеславие и охолство привърженици или неприятели. Авторът и тук е преодолял схемата — да очертава отрицателните си герои с всички възможни физически, умствени недъзи. Противният лагер не е сбор от скудоумни и тъпи властници, а хитри и обиграни, които ловко оперират с властта, за да поддържат господството си. В непрекъснатото сблъскване на противните лагери изпъква идейното и морално превъзходство на организаторите и съмишлениците на революционното дело, както и неизбежната историческа гибел на всички и всякакви поборители и тирани.

Не може обаче да не се изтъкнат увлеченията на Дичев да рисува перипетиите на любовната история на Мидхад и Калиопа. Многобройните еротични сцени и епизоди, подробностите около женитбата на Сение, прекомерното акцентуване на любовните похождения на султанските чиновници са в явна дисхармония с цялостната идейно-възпитателна насоченост на историческото повествование. Очевидно авторът е платил известен данък на някои остарели прийоми за евтина ефективност. Десетките страници, изпълнени с подобни сантиментално-еротични картини, биха могли да бъдат изпуснати, без да се накърни жизнената пълнота на романа.

По твърде особен начин Дичев рисува своите отрицателни герои. Макар тяхната реакционна същност да се налага от цялостното историческо съдържание на повествованието, от цялостния идеен замисъл на писателя, конкретните им действия и постъпки са дадени така, че някои от тях като че ли са били неизбежни, като че ли са оправдани в съзнанието на автора. Струва ни се, че авторът разказва за тях без необходимата изобличителна страстност. В съзнанието на нашия народ петвековните поробители и техните помагачи живеят с най-мерзките качества и деяния, каквито са възможни за човешкото същество. Тази страна не се откроява с подчертана релефност в романа. Без да смятаме, че на отрицателните герои трябва да се приписва всичко грозно, каквото човешкото въображение може да измисли, и да ни се представят те като някои уродливи същества, историческата и художествена правда в случая налага и Мидхад, и Али, и Шакир, и цялата върволица султански чиновници да бъдат дадени така, че да предизвикват проклятието и на днешните поколения.

В известен смисъл това важи също и за предателите на революционното дело като поп Кръстю, Димитър Общи и др.

В обстойния епичен разказ не се чувства в достатъчна мяра онзи вътрешен патос, безусловно необходим, когато се пише за такава величава епоха, каквото е епохата на национално-революционните борби. От писателя се иска не само да възпроизведе явленията в тяхната точност, но и да изрази отношението си към тези явления.

Композиционната широта на романа предполага и по-голямо богатство на средствата при разкриване на многообразната действителност. И художествените образи, и стилно-езиковите похвати, и отделните интонации

и нюанси на чувствата и преживяванията както на героите, така и на самия автор да съответствуват на съдържанието на отделните явления. За да се почувствува неповторимото величие на национално-освободителните борби, за тях трябва да се пише с „кръвта на сърцето и сока на нервите“, безпределно да се обича и ненавижда, както са любили и мразили най-светлите умове на епохата. С творческо дръзновение, с пламенност на чувствата и мисълта може да се долови и отрази голямата жизнена правда на това героично време. Говорейки за работата си над историческата епопея „Война и мир“ Толстой подчертава, че пишел с всички сили на своята душа, пишел и обмислял така, както никога до този момент не бил писал и обмислял.

Едно по-голямо разнообразие в тоновете на художествената палитра на писателя в зависимост от жизненото съдържание на разказа; съвременна смяна на спокойния епичен тон с драматична напрегнатост, на романтичната приповдигнатост и изобличителен сарказъм би било естествено за многоплановостта на романа, би спомогнало за по-непосредното възприемане на богатото историческо съдържание.

★

Романът на Стефан Дичев „За свободата“ повдига интересни въпроси, както за особеностите на този историко-литературен жанр за отразяване на жизнената правда, за разнообразните подходи при пресъздаване на една отминала действителност, така и за индивидуалните черти на авторския талант.

Застанал на основата на научно-установени факти, Дичев е извършил значителна творческа работа. Прочитайки романа, възпроизведените в него събития ни стават по-разбираеми, революционните дейци — по-близки, по-непосредно се сродяваме с всичко светло на това възвишено време, по-дълбоко ненавиждаме враговете на нашето национално възраждане. А това вече говори, че въпреки всички уговорки, бележки, пожелания, критики, които могат и трябва да се направят на автора в почина му от историческата правда да създаде художествена правда, той се е домогнал до редица несъмнени успехи при осъществяване на своя идейно-художествен замисъл.

Избраният от Дичев метод ограничава възможностите за по-смели полети на творческото въображение, не предразполага автора към по-живо, страстно отношение към пресъздаваните факти. Този метод говори и за особеностите на творческото дарование на писателя — дарование, което носи някои оригинални черти. Очевидно ще трябва да се държи сметка на това своеобразие на писателския талант при оценяване на неговата творба. Разнообразието на художествените стилове, богатството на способите при изобразяване на една историческа действителност спомагат за преодоляване на шаблона при концепиране на жизнения материал, стига само това своеобразие да не се изчерпва с някои външни формални белези, да не се плъзга по повърхността на явленията, а да е насочено към откриване на нови области от живота, на нови герои; новите образи, които създава авторът, отразявайки някои страни от живота, заедно с това да носят отпечатъка на творческата писателска личност, да влагат нещо ново в съкровищницата на изкуството.

Интересът, с който се посрещна първата, а сега и втората част на романа, свидетелствува за нуждата от четиво, в което известни вече

исторически събития и личности да бъдат предмет на белетристичен разказ. Документалният исторически роман, въпреки скептицизма на някои, има своето място сред жанровото многообразие на художествената литература. Какво по-похвално може да има за един писател от почина му да разкаже със средствата на художественото слово за люде и дела, които са заели почетно място в сърцето и душата на всеки български патриот, да припомни за подвизи и идеали, които са били идейна и нравствена опора на народа ни, които са ни изпълвали с възторг и преклонение от най-ранна възраст?

Историческият роман, разкривайки миналото, буди съвестите на живите, мобилизира съзнанието и чувствата им в служба на възвишени национални и общочовешки идеали. Макар последната страница на книгата да завършва със злоещата картина на черното бесило, на което увисва великият Апостол на свободата — картина, така вдъхновено поетически запечатана от Христо Ботев — романът на Стефан Дичев е дълбоко оптимистична творба. Тя доказва неизчерпаемите творчески, морални сили на нашия народ, неговата непоколебима вяра в тържеството на правдата и свободата, неговата всеотдайност за извоюване на своите законни човешки права.

Романът „За свободата“ идва да задоволи една духовна потребност на народа ни — по художествен път да осъзнае и почувствува благородните и възвишени идеали на националното възраждане, идеали, които едва днес се реализират в своята пълнота. Мисълта на великия Горки — колкото по-добре ние ще познаваме миналото, толкова по-дълбоко и радостно ще разберем великото значение на създаваното от нас настояще — не бива да се забравя при оценката на творби като романа „За свободата“.

Романът на Стефан Дичев идва да продължи традициите на нашата реалистична литература с възрожденска тематика, да продължи делото на онези, които поискаха да запалят възрожденски огън и в душите на следващите поколения. Всичко това още повече задължава младия автор да продължава да работи, за да се издигне на художествената висота на своите най-добри предходници, творческите му художествени завоевания да съответствуват на величието на епохата, която се е заел да пресъздава.



КАМЕН ЗИДАРОВ

ДРАМАТУРГИЧЕСКИТЕ ОПИТИ НА ВАПЦАРОВ

100

С блестящото си поетично творчество и с целия си живот, отдаден до последна капка кръв в служба на народа, в пантеона на българската поезия влязоха най-млади българските революционни поети Ботев, Смирненски и Вапцаров. Затова всяка нова подробност от техния героичен живот, всяка новооткрита страница от тяхното творчество извиква жив интерес сред читателите.

Във връзка с 15-годишнината от смъртта на Никола Вапцаров сп. „Септември“¹ отпечата неговата непубликувана досега пиеса „Когато вълната бучи“. Ръкописът на пиесата се съхранява в музея „Никола Вапцаров“ — София. И, разбира се, основателно сред читателите ще изникнат редица въпроси: къде е била досега тази пиеса, кога е написана, защо досега не е публикувана, защо не е поставена на сцената на някой театър и т. н.

В една бележка към пиесата в същата книжка на сп. „Септември“ аз се помъчих да дам съвсем кратки сведения за одисеята на пиесата. И сега, преди да пристъпя към разглеждане на самата пиеса, ще се помъча да задоволя отчасти интереса на читателите, като дам малко по-подробни данни за съдбата ѝ.

Както вече изтъгнах в бележката си в сп. „Септември“ аз „открих“ тази пиеса в средното чекмедже на директорското бюро, след като бях назначен директор на Народния театър „Кръстю Сарафов“. Струва ми се стана през пролетта на 1950 година.

Пиесата имаше формат половинката на бял лист за заявление, написана на пишеща машина със синьо индиго, подвързана с двойни сини листа от „табаци“. Аз споделих радостта си от това „открытие“ с режисьорите и някои артисти и без много да обмисляме въпроса докрай, всички единодушно решихме, че пиесата трябва да се постави на сцената на Народния театър. Всички разбрахме как би се посрещнала от публиката една пиеса на Вапцаров. След като отнесохме въпроса до тогавашния Комитет за наука, изкуство и култура и до Литературния отдел на Академията на науките и взехме тяхното мнение, отложихме поставянето по причини, обяснени в бележката, отпечатана в сп. „Септември“.

Каква е съдбата на тази пиеса — кога е написана тя от Вапцаров, кой от близките му приятели и другари е знаел или я е чел, кога е депозирана в Народния театър „Кръстю Сарафов“ и какъв е бил отговорът на театъра — това са въпроси, които вълнуват не само литературните изследователи, но и самите читатели и почитатели на Вапцаров.

¹ Кн. 7 от т. г.

В своите спомени „Така се раждаше поета“, печатани в същата книжка на сп. „Септември“, др. Георги Караславов съобщава, че един предобед през месец май 1934 година след 19-то майския военно-фашистки преврат, го посетил за първи път Никола Вапцаров. След като дълго разговаряли, в края на краищата Вапцаров изважда от чантата си и му подава един ръкопис с думите: „Много обичам театъра... Направих един опит...“ И той помолил Караславов да прегледа пиесата и си каже мнението.

„Пиесата имаше някакво „морско“ заглавие — пише другарят Караславов — „Девети вал“ или „Деветата вълна“ — не си спомням добре. Пиесата беше написана на машина чисто, без грешки, прегледана от автора и грижливо коригирана... Много ръкописи бях преглеждал дотогава, но такъв чист, угледен ръкопис за пръв път ми носеха“.

След един доста дълъг, честен и открит разговор с Вапцаров Г. Караславов му изтъква, че пиеси с правдива българска тематика, при нашата открита монархофашистка диктатура, едва ли могат да видят сцена. „Да, това е така — отвърнал Вапцаров. И после добавил: — Мене просто ме завладя този сюжет и аз не можах да се отърва от него, докато не го разработих. Ако може и ако заслужава да се играе някъде тази пиеса, добре... Той повдигна рамене и се усмихна със своята детски добродушна усмивка“ — завършва Караславов. Сам Вапцаров не можел да си обясни откъде в душата му се е наслоила такава дълбока любов към театъра. И признава, че винаги когато имал възможност, посещавал театрални представления. Обичал да чете пиеси. Живеел с героите им, преживявал всичко и „релефно си представял как пиесата трябва да изглежда на сцената“. Той вземал участие като ученик в забавите и театралните представления.

При втората среща Г. Караславов му казва мнението си за пиесата, но тъй като не се чувствувал достатъчно компетентен по тия въпроси, отправил Вапцаров към режисьора Боян Дановски. По-късно, когато Караславов запитва Дановски за младия неизвестен посетител от провинцията, Дановски отвръща: „Чудесен момък!“ А за пиесата, която вече бил прочел, дава такова мнение: „пиесата е с многото недостатъци на първа рожба“.

Преди да пристъпия към написването на тия бележки, аз говорих с Боян Дановски и изрично го запитвах, знаел ли е пиесата, преди да я „открием“ в театъра. Той потвърди, че Вапцаров е ходил при него (годината не си спомням), че е прочел пиесата и уговорили втора среща. Дановски твърди, че е дал някои препоръки на Вапцаров за отстраняване на слабостите, но след това Вапцаров не се явил при него.

Академик Николай Лилиев, с когото също имах продължителен разговор по този въпрос, твърди, че той не знае кога пиесата е депозирана в театъра. Лилиев си спомня, че когато пиесата е депозирана в театъра, той не е бил по онова време драматург. Предполага, че това е станало през 1935 година. По-късно, когато назначават Н. Лилиев за драматург, при него идва един ден Н. Вапцаров и го запитва какво става с пиесата му. Лилиев отговаря, че той нищо не знае по този въпрос, но обещава веднага да подири пиесата, да я прочете и да му каже мнението си. И наистина, Н. Лилиев подирил пиесата и я намерил в библиотечния шкаф. Повторно Вапцаров отишел при Лилиев, за да чуе мнението на драматурга. „Но в това време — казва Лилиев — навлязоха доста хора в кабинета ми, директорът ме извика бързо за нещо, аз отидох при него, позабавих

се доста и докато се върна, Вапцаров вече беше излязъл заедно с друг един човек, който го придружаваше и когото не познавам. Аз побързах да го подирия в коридора, дирих го по стълбите, но Вапцаров вече го нямаше. Беше си отишъл заедно с придружаващото го лице.“

След това Н. Лилиев предава пиесата на директора на театъра. И дали Вапцаров е викан повторно, дали му е съобщено нещо за съдбата на пиесата му — това за сега е тайна.

Но тук има нещо доста интересно, на което трябва да се обърне внимание. Когато и Караславов, и Боян Дановски говорят за слабостите на пиесата, Вапцаров се съгласява и приема бележките, направени от тях. Но въпреки това Вапцаров предлага пиесата си в Народния театър, за да чуе мнението и на самия театър. И веднага изпъква въпросът: дали Вапцаров е отнесъл пиесата такава, каквато са я чели Караславов и Дановски или е нанесъл поправки? Това обаче са въпроси, които тепърва ще занимават нашите литературни изследователи.

Нашата задача сега е да се спрем на пиесата като литературно-художествено произведение. Какви сценични качества има? Представлява ли актив за Вапцаровото творчество? Какви са нейните слабости, от къде идат чуждите влияния в нея и на какво се дължат те?

★

Кое е хубавото и ценното в пиесата на Вапцаров „Когато вълната бучи“?

Онова, което прави впечатление още при първото прочитане на пиесата, то е, че в нея има голям драматургически заряд, добър сценичен материал и — най-важното — добре изграден конфликт. След осем години емигрантски живот, Андрей се завръща в бащиния си дом. Още при вдигането на завесата Вапцаров създава вълнуваща атмосфера за срещата със завърнали се „блуден“ син. Последователно, в трите действия, Вапцаров обръща лице с лице своя главен герой с целия персонаж на пиесата, за да ни даде възможност, при сблъскването с всеки един от тях, да видим как расте героят, как се разкрива неговият характер, как реагира към различните факти и явления, за да се изгради един богат и пълнокръвен жив човек. По такъв начин драмата от чисто семейна, каквато я виждаме в началото, се превръща в драма обществена; конфликтът от семеен прераства в широк класов конфликт, с правилна и ясна перспектива.

В основната идея на пиесата има нещо чисто Вапцаровско, което е легнало като лейтмотив и в неговата поезия: това е вярата на човека, на честномислящия човек, на работника, вярата му в утрешния по-добър живот, вярата му в победата на прогресивните сили на живота, вярата му в победата на работническата класа, вярата му в обречеността на стария свят, който неминуемо ще падне, ще се сгромоляса под ударите на революционните сили в живота. Макар и заеолирана с доста символични изрази в пиесата, повлияни от драматургията на Х. Ибсен, тази мисъл — казано съвсем банално — минава като червена нишка през цялата драма. Конкретно и ярко тази вяра носят работниците от фабриката, носи я механикът Боев, но най-силно я манифестира Мира, влюбената пианистка в Андрей. За нея тя говори отвлечено, неопределено, но ликува от радост, че Андрей е раздрусал скучното провинциално градче. И макар че Мира напуска Андрей в края на пиесата, тя вярва, че той отново ще се върне

„в бодрия глас на тълпите, пиян отслънцето, което наистина ще свети. В гръмотевичния звън на ръждясалата верига, която ще се разкъса. . .“ Андрей също вярва, че отново ще се върне, „може би не самият той“, но все пак ще се върне. . . Той — носителят на правдата на утрешния ден, който издигна тук високо запаления факел на утрешния ден.

Хубавото още в тази пиеса, изградена с немалко символични средства, е нейният добре изграден втори план, нещо, за което полагат усилия много наши съвременни драматурзи, но мъчно го постигат. Този втори план минава като подводно течение паралелно с всичко, което героите казват и недоизказват; той е под символичните изрази, под недовършените реплики, той е във вътрешния монолог главно на Андрей, на майката Елена, на Мира, на Лилия, на бащата Борис Попов и др.

Тук не може и не трябва да се отнесе една съществена и много характерна черта за цялото творчество на Вапцаров: въпреки жестоките цензурни условия, въпреки настъплението на фашистката реакция, по времето когато е писана пиесата, Никола Вапцаров с цялото си мъжество и творчески сили и в пиесата си е обърнат с поглед към работническата класа, към нейните борби, към нейната вяра в победата на революцията. Плът от плътта и кръв от кръвта на тази класа, Вапцаров при първия си опит в драмата взема за сюжет борбите на класата, конфликта между работници и господари, между експлоатирани и експлоататори. Това го издига още повече в нашите очи, защото в ония години да дръзнеш с изнасянето на такъв конфликт и при това да депозираш драмата в Народния театър за представяне, се иска голяма гражданска доблест.

Макар и пръв опит „Когато вълната бучи“ е композирана добре. Материалът е правилно разпределен. Във всяко действие има централно ядро, около което се завъртва действието и, най-накрая, финалът — за ония условия и за героя, с които авторът има работа—е естествен и приемлив. Задачите на повечето от действащите лица в отделните действия са добре изяснени и това показва, че Вапцаров не е седнал да пише пиеса сяко и на приумици, а е познавал някои основни сценични закони. Когато председателят на управителния съвет пита инженер Романов: „При тази нажежена атмосфера, как мислите да започнете?“, инженер Романов отговаря: „Ние трябва да бъдем артисти, господин председателю, и сами да си създадем атмосфера“. Вече самият този израз говори, че Вапцаров тънко познава някои неща и изисквания за сцената. При това, в разговора си с Г. Караславов той признава, че „релефно си представял как трябва да изглежда пиесата на сцената“.

И наистина, когато внимателно се прочете пиесата един, два и три пъти, човек се убеждава, че Вапцаров умее да създаде сценична атмосфера, остри ситуации (макар че не всякога ги използва и разкрива докрай), ракетни удари, които тласкат действието напред, придават му динамичност и държат читателя в напрежение. Той има усет за финал и у него финалите и в трите действия са добри и умело акцентирани.

Вапцаров е написал пиесата си умно, логично и точно. В желанието си да не пропусне нищо неоправдано и немотивирано, той стига до претрупаност. Това особено се отнася до главния герой Андрей. За да мотивира постъпките му, откъсването му от семейството, изграждането на новия му мироглед, тъй враждебен и чужд на класата, от която произхожда, той се впуска, особено при сцената с баща си в първо действие, в дълги и големи подробности — за да обясни всичко, за да стане ясно на зрителите: защо този фабрикантски син е поел революционния път за преобразова-

нието на света; защо той вярва в неминуемата гибел на света, сред който е роден и расъл. И в това отношение Вапцаров на места е излишно по-добен. В други сцени, и главно в сцената след убийството на втория работник, в разговора с баща си, и по-късно с инженер Романов, той е лаконичен, отривист, пестелив и фразата пада като чук над разгорещено желязо.

В първото действие Вапцаров полага усилия да изгради няколко сюжетни линии, които обаче не извежда успешно докрай. Сблъскването с бащата и цялото ръководство на фабриката върви във възходяща линия и се разкрива докрай, но отношението: Андрей — Мира, майката — Андрей, Лиляна — Андрей, са сюжетни линии, които се губят до края в големия конфликт. Особено неясна и немотивирана е любовта на Мира към Андрей. Тя го познава само по разказите на сестра му или на неговите близки, но още при пристигането му, при първата среща, само от размяната на няколко реплики, тя вече е очарована и увлечена в него и по-нататък го брани от всички, като истински влюбена жена. Тя е някаква Хилда, която гори от възторг за успехите на своя Солнес — Андрей. Макар че Мира най-добре разбира жизнения път на Андрей, макар че тя най-добре вижда за какво се бори той, тя е най-книжният и най-кухият образ в пиесата. Тя е най-навесният, най-символичният, или по-право казано, най-ибсеновският образ. Затова не убеждава.

Не е изведена докрай сюжетната линия майката — Андрей. Още в първото действие Вапцаров си подготвя път за тази линия — за един разобличителен разговор на Андрей с майка му. Но в трето действие, когато се удава случай да разобличи смело, дръзко и убийствено майка си за нейните нечестиви връзки с председателя, Андрей се отказва от това разобличение, той казва: „Не мога, нямам сили.“ А в тази сцена именно става въпрос за „благодетеля на семейството“ — стария съученик на баща му, който скверни семейната чест на Попов.

Линията Андрей — Лиляна е свършено бледа и неубедителна. Лиляна е също така литературен, неубедителен, трафаретен образ. Друг е въпросът с образа на майката, Елена. Тя е повърхностна, глупава, решава въпросите винаги от гледна точка на това, какво ще каже нейното общество, как ще погледне то и как ще прецени дадена постъпка и т. н. Тя е робиня на това обществено мнение. Но все пак, колкото и да е ординерен и познат този образ, у нея има някакво развитие. В първото действие тя е готова да прости всичко на сина си, да замаже всичко с една „панихида на миналото“ и да настъпи в къщата мир и спокойствие. Но когато вижда, че този неблагодарен син отново хвърля бомба, че той руши еснафското им благоденствие, че в съда се държи на страната на убития работник и изобличава баща си, инженер Романов и нейния любовник — председателя на управителния съвет, тя не само че прави вече намеци, че той е „чужд агент“, но че той „убива, убива“! И напълно се отрича от него. От женските образи единствена тя търпи развитие и има материал да се изгради един по-жив сценичен образ.

Председателят на управителния съвет е скициран бледа, а Жорж — неговият син — е фигура известна и безкръвна. Ясно е, че на тях авторът не се е спрял много. Те са дадени само в наброски. Инженер Романов е един от най-живите образи в пиесата. Спокоен, опитен, откровен до цинизъм, човек врял и кипял в „интимния живот на фабриката“, гешефтар, той не се спира пред нищо, когато трябва да защити себе си и класата си.

Безцеремонно, пред очите на всички, дори на Андрей, той започва да обработва кръчмаря, като свидетел за делото на убития работник, за да докаже, че е пил заранта в неговата кръчма, преди да дойде на работа. Цинично той предлага в трето действие на Андрей да се откаже от показанията си в съда чрез дописка в „Наша дума“, за да може да остане Андрей на работа и да се успокоят работниците. И когато претърпява неуспех, той не прави от това трагедия. За него няма безизходно положение. Този образ е изграден в един план, но е жив и убедителен. Друго нещо е бащата на Андрей — Борис Попов — директорът на кожарската фабрика. Попов е честен човек и вижда нещата и живота добре. Но той няма сили да се бори. Той е готов да търпи „гнилия кораб с мишките“ в него, защото се страхува от една окончателна гибел. Не напразно той се страхува. Той вижда обречеността на класата, на която служи. Понякога е пряк и открит човек. Не може да търпи неясни положения и иска да вземе решение и да намери разрешение. Още в първото действие, при срещата със сина си, той иска всеки да знае мястото си в тази къща и Андрей също да намери своето. За него е неясно защо Андрей е извършил атентата в църквата и сам иска напълно да си изясни тази постъпка. Борис Попов е пресъздаден с повече бои, даден е и в колебания, и в решителност, и най-накрай го виждаме потресен и разсипан да крещи в изпълнение за гибелта на своето семейство, на своята класа. За него е ясно, че „Деветата вълна“ иде, че тя минуемо ще помете всичко.

Най-голяма грижа авторът е употребил да изгради образа на главния герой Андрей Попов, който е и носител на основната идея в пиесата. Докато биографията на останалите герои е оскъдна, нахвърляна набързо, неясна, а оттам иде и тяхната неубедителност, за Андрей може да се каже, че е натежал от биографични данни. Вапцаров е положил основателно големи усилия да изясни неговата биография, да ни покаже пътя на неговото развитие, за да видим ясно как Андрей формира своя революционен мироглед, как се приближава до работническата класа, как нейните борби, нейните страдания и болки стават негова съдба. Той е смел, решителен, праволинеен в мислите и делата си и тук, бих казал, че страда от едноплановост. Но има моменти, когато той се колебае, когато не се решава да отиде докрай (при сцената с майката в трето действие), и това омекотява донякъде неговия образ, прави го, макар и слаб, по-човечен и приемлив. Той спечелва любовта на работниците от фабриката, побратимява се с механика Боев, работниците разбират с кого имат работа, вярват му. И Андрей не измамва тяхната вяра. Когато трябва — той действа смело. Хвърля се решително в борба по повод убийството на работника и, без да държи сметка за личните изгоди, изобличава всички ръководители на фабриката като убийци и палачи. А с това спечелва напълно работниците. Механикът Боев, с когото се побратимяват още във второ действие, удържа думата си. Боев му е обещал във второ действие, че ако се опитат да го отстранят от фабриката работниците ще вдигнат стачка. И действително, голямата разобличителна работа, която Андрей извършва във фабриката по отношение на нейните ръководители, смелата защита, която поема на интересите на работниците и на техния живот, сплотява работниците и те се вдигат на стачка. Пламъка, който раздуха в душите на работниците, се разгаря в огромен пожар. Макар че си заминува, а другояче не може и да бъде, Андрей на дело доказва, че в тежкия си емигрантски живот в Германия е научил много нещо, видял е грешките на младостта си и е намерил правия път.

Понятно е, защо езикът на Андрей в пиесата е доста често езоповски, неясен, символичен и неконкретен. Не е трудно да отгатнем защо Вапцаров е прибягнал до такъв език. Другояче и не може да бъде в онова време на бесен фашизъм. Ясно е, че Вапцаров се е старал максимално да омекоти изразите на своя герой, да ги завоалира, за да могат да минат те „през иглени уши“. Но, разбира се, и при този език, и при този символизъм, който изобилствува, пиесата не е видяла сцена.

Общо взето езикът е най-слабото място в драмата. Той не е лош, не е неграмотен, некултурен език, но действащите лица не са добре индивидуализирани езиково, не говорят всеки със своя реч, а говорят с езика на автора. Това, разбира се, не навсякъде е така. Андрей, Попов, майката, Романов на много места се домогват до верен, убедителен, жив език.

Групата работници от второ действие, макар и бегло нахвърлени, са добре обрисувани. Те говорят наистина свой език и картината на техния тежък живот е смело и вярно нахвърлена. Там имаме живи хора, които макар и бегло, разкриват вярно своите страдания, болки, ропот и протести. Механикът Боев е еднопланов образ, последователен и пряк. Сираков е лакей.

Но има неща в пиесата, които смущават и повдигат принципиален въпрос.

Убедителен ли е, жизнено правдив ли е фактът с тази „бомбичка“, която Андрей, като млад, хвърля в църквата, за да „пречисти“ вярата на хората от стария свят? Или по-право, да протестира срещу деянията на свещеника? Според мене това нещо е неубедително, колкото и каквито усилия да полага авторът, за да мотивира и направи приемлива постъпката. Макар че Андрей по-късно сам разбира безсмислието на извършеното и го осъжда решително, този акт, дори да го вземем като символичен израз на един човешки протест, си остава съмнителен и неприемлив.

Вторият въпрос, който се поражда след прочитането на пиесата е: характерно ли е, типично ли е човек като Андрей от буржоазен произход, макар и син на явно честен и либерален баща, да стигне в своето развитие до пътя на революцията и да го поеме без страх и колебания? И то през онова време, времето на настъпващия фашизъм у нас?

Според мене това не е типично, но в световната литература и драматургия могат да се покажат редица примери, когато герои на драми и романи, са хора от такъв произход. Спомнети си „Чест“ от Зудерман, с чийто главен герой Роберт героят на Вапцаров Андрей има много общо. Разбира се, Роберт не стига до революционни изводи и действия, но Роберт разобличава безпощадно безчестието, в което е затънало неговото семейство, и високо заявява, че е дошло време, „да се разчистят сметките между господарската и работническата къща“. Роберт си отива, като Андрей, в края на драмата. Той не вдига стачка. Но обществените условия, при които се ражда Роберт, са едни, а условията, при които се изгражда Вапцаровият герой Андрей — са други. И, разбира се, Зудерман няма светогледа на Вапцаров. Друг пример. Да вземем пиесата на Джек Лондон „Кражба“. Дъщерята на сенатора се влюбва в социалист-депутат, открадва документи от чекмеджето на баща си и ги предава на любимия си, за да отиде в сената и да разобличи гнусните сделки на баща ѝ. (Държа сметка, че „Кражба“ е написана при една историческа обстановка, а пиесата на Вапцаров — при друга). Чацки на Грибоедов сменя маската на Фамусовци и Скалозубовци и си заминава. Декабристите бяха хора от дворянски произход, но се бориха против крепостничеството и самодържавието.

Някои от тях бяха републиканци и отидоха на бесилката. В нашата партия има много и много активни революционери от заможни среди, а самият баща на Никола Вапцаров беше един човек доста известен като привърженик на двореца. Това не попречи на Вапцаров да стане революционер от главата до петите и да погине разстрелян от фашистки куршум.

Що се отнася до символичното було, което е хвърлено над цялата пиеса, за мене е ясно защо е направено това. То е извършено независимо от ибсеновото влияние, за да може пиесата да мине през цензурата.

Нима в пиесите „Три сестри“, „Вишнева градина“ и др. на Чехов няма символични намеци? А у Горки? И то в „Буличов“?

Но заслужава да се спрем на въпроса: от къде иде това силно влияние на Ибсен върху пиесата на Никола Вапцаров? Доколкото си спомням, по него време, когато Никола Вапцаров е бил младеж, нашите театри не играеха Ибсенови пиеси. Дори не се играеше Зудерман или пък Хауптман. Той не е имал възможност да гледа Ибсенова постановка. И защо именно Ибсен? На този въпрос дава кратък отговор в спомените си Караславов, напечатани в сп. „Септември“.

„От разговора за някои Ибсенови пиеси разбрах, че моя събеседник знае наизуст цели пасажки. Говорихме за обществения заряд в „Народен враг“, за драматическата сила на „Бранд“, за психологическите тънкости в „Дивата патица“. Вапцаров каза, че той чете с увлечение Ибсен, но че негов любим писател е Максим Горки.“

И на въпроса на Караславов: защо той не дава героите си по горкиевски, а по ибсеновски“, Вапцаров отговорил: „Може би, защото Ибсен е по-голям майстор на сценическите ефекти, може би защото Горки е много по-дълбок и поради това и по-труден, а може би — Вапцаров се засмя — защото у мене има твърде много интелегентско, индивидуалистическо. — Ибсена разбираш по-лесно, той увлича по-леко, но затова и по-повърхностно — каза той. — А Горки те хваща по-бавно, но много издълбоко, много по-трайно и по-резултатно... Той се усмихна снизходително: — Може би ще стигна и до Горки“.

Това искрено и честно признание на начинаещия драматург Вапцаров хвърля пълна светлина върху огромното влияние на Ибсен, проличало в неговия първи драматургически опит. Може да се спори дали Ибсен е по-повърхностен от Горки и дали е „майстор на сценичните ефекти“, или у Ибсен има нещо много по-ценно като майстор на драмата, отколкото у Горки — това е отделен въпрос. Не случайно Ибсен е наречен северния Шекспир, а Горки сам не препоръчва каноните на собствената си драматургия никому и нарича пиесите си, в повечето случаи, сцени. Но това не ни занимава тук. Важното е, че сам Вапцаров ни признава откъде иде влиянието върху неговата пиеса.

И накрая, аз бих искал да поставя въпроса: може ли и трябва ли да се постави пиесата на Вапцаров „Когато вълната бучи“ на сцена? Аз мисля, че може. Достатъчно е да се намери опитен режисьор, който добре да прочете и разчете пиесата и да акцентира и извади на преден план ония линии в нея, които биха дали едно оптимистично звучение. А материал има в пиесата за един оптимистичен спектакъл. Като се тушират на много места символичните увлечения и навеи, от пиесата на Вапцаров може да се получи едно пълноценно представление, което ще се гледа с интерес не само защото е пиеса на Вапцаров, но защото представлява един къс от нашата действителност от близкото минало, къс от борбите на нашата работническа класа и революционна интелигенция.



АКАД. ТОДОР ПАВЛОВ

ТВОРЧЕСКОТО ПОЕТИЧЕСКО ДЕЛО НА МЛАДЕН ИСАЕВ¹

Една от характерните особености на днешното международно положение е, че всемирно-историческите победи на социалистическите народи и организираният от световната империалистическа реакция антисъветски, антикомунистически и антимакарксов поход се съпътствуват от определено засилване, особено през последните години, на ревизионизма в съвременния му вид, при все още непреодолени докрай остатъци от догматизма и сектанството, които обаче в сравнение с ревизионизма не представляват главната опасност за нашето общо политическо, научно и културно дело.

Цялото над 30-годишно творческо поетическо дело на Младен Исаев е още едно прекрасно доказателство за научната несъстоятелност и идеологическата опасност, които се крият в съвременния ревизионизъм, а също и в неизживените докрай остатъци от догматизма и сектанството както в областта на политическата, стопанска и научна, така и в областта на културната и литературна дейност.

Подобно на творчеството на редица чествувани вече у нас реалистически, критическо-реалистически, прогресивно-романтически и социалистическо-реалистически автори, чествуваното сега творческо поетическо дело на Младен Исаев е всъщност конкретен отговор на нападите и клеветите на всевъзможните съвременни ревизионисти и „критици“ срещу социалистическия реализъм, срещу социалистическо-реалистическия метод.

За живота и творческото дело на Младен Исаев е писано немалко от Георги Балкалов, Пенчо Данчев, Борис Делчев, Пантелей Зарев, Людмил Стоянов, Стоян Каролев, Георги Константинов, Минко Николов и други. Сам Младен Исаев в уводните си бележки към изданията тази година от „Народна култура“ том със стихотворения и разкази за деца и юноши, след като отбелязва своя произход от бедни, демократични и родолюбиви родители-селяни и като подчертава незаличимото впечатление, което още от детинство е получил от околната родна природа, пише:

„Когато за пръв път прочетох в хрестоматията стихотворенията на Христо Ботев „Хаджи Димитър“, „Хайдутите“ и „На прощаване“, аз бях сигурен, че Хаджи Димитър и другите герои са още живи и лежат не другаде, а тъкмо там, на оня Балкан, който се синееше пред очите ми. Така за мен родният Балкан оживя, стана още по-хубав, скъп и любим. ... Тогава аз започнах да мечтая, когато порасна, да стана революционер и да се бия в Балкана за свободата, тъй както хайдутите от песните на Ботев.

През 1922 година, след като завърших трети клас (сега седми), аз станах член на Съюза на комунистическата младеж в България (Комсомола) и започнах да разбирам защо животът ми в село е толкова беден и безрадостен. На един дъх прочетох романа „Майка“ от Максим Горки. От тая велика книга научих, че има капиталисти и работници, че богатите ограбват труда и радостта на бедните, че класата на работниците води революционната борба за нов живот, при който няма да има богати и бедни.

В края на септември 1923 година избухна голямото народно въстание против властта на фашистите. Ние, комсомолците тогава, заедно с възрастните комунисти се хвърлихме във въстанието, бихме се с оръжие в ръка и победихме фашистите. Три дни властта в Берковида (б. м. Младен Исаев е роден в с. Бельовица, Берковска околия, през 1907 г.) и околията беше в ръцете на народа. Но откъм София фашистите пристигнаха с много войска, топове и картечници и разгромиха нашето славно въстание.

¹ Съхранена стенограма на речта на акад. Т. Павлов, произнесена на 21. VI. 1957 г. по случай 50-годишнината на поета Младен Исаев.

Цели 21 години продължи у нас господството на фашистите. Много скъпи жертви даде народът ни в тежката борба против поробителите. И едва през септември 1944 година, подпомогнати от Съветската армия, ние се освободихме завинаги от грабителите и потисниците“.

В тези кратки автобиографски бележки е казано всъщност най-същественото за живота и политическата дейност на Младен Исаев. Аз ще си позволя тук да добавя само следното.

Преди приблизително 30 години, когато заедно с няколко другари бях започнал преиздаването в уточен вид превода на Димитър Благоев на първия том от „Капитала“, с цел да бъдат издадени след това и всички други томове, др. Младен Исаев, завърнал се неотдавна от Сърбия, където бе емигрирал след Септемврийското въстание, се свързва някак си съвсем естествено с нас и започна да ни помага в работата главно по кореспондентската и административна линия. Яви се той окъсан, бледен, боленав, тих и по своему външно свит, както си е изобщо по темперамент. По-важно е обаче дълбокото впечатление, което той ми направи в друго отношение. А именно направи ми преди всичко особено впечатление с това, че, за разлика от някои други младежи, той нито мечтаеше, нито се стремеше да се настани на някаква държавна или частна служба. Чистият, честен, запазен младеж, син на честни и типични български трудови селяни, минал детството си сред дивната родна природа, а юношеството си — сред комсомолското движение, беше си поставил ясна и твърда цел в живота: да се отдаде с цялата си душа, с всичките си сили и способности на поетическо творчество, но не на поетическо творчество изобщо, а на такова поетическо творчество, което, от една страна, да бъде наистина художествено и, от друга страна, да бъде органично свързано с нуждите и целите на нашето, комунистическото, пролетарско-партийно, национално и международно движение.

Първите поетически работи на Младен Исаев, доколкото имах тогава възможност да се запозная с тях, не блестяха с особени езикови, стилови и други постижения, но дори и от тях за по-опитното литературно око се очертаваха ясно две неща:

Първо, — че Младен Исаев може да стане и непременно ще стане, като работи системно над себе си и като му се помага от Партията и другарската литературна среда, един от нашите наистина оригинални, свежи, талантливи, революционно-пролетарски поети; че наистина тембърът на неговия поетичен глас може да зазвучи и ще зазвучи по-особено в общия художествен оркестър на тогавашната и по-късно наша революционна поезия, която имаше да изпълнява важна и отговорна художествена и политическо-идеологическа програма;

Второ, — че за Младен Исаев поетическото творчество ще се окаже — и то наистина се оказа — не просто литературно занятие и не просто естетическо съзерцание и преживяване, а лична съдба, без която и вън от която той и тогава, и по-късно, и днес сам не можеше и не може да си представи активното си участие в нашето общо класово-пролетарско, революционно-партийно, идеологическо и културно дело.

И действително така и стана.

Неведнъж след това съм имал случай, особено във фашистките концлагери и в партийната ни борба преди 9 септември, да бъда в по-близък допир с другаря Младен Исаев. Първите впечатления се оправдаха. Те особено се оправдаха в годините, когато бяхме заедно във фашистките концлагери и между другото в Ени-кьой. Другарят Младен Исаев участвуваше активно в цялата политическа, идеологическа и организационна работа на концлагерния колектив и същевременно не преставахе да пише своите лирически песни, между другото и поемата си „Никола Вапцаров“, първите части от която бяха написани именно още в Ени-кьой. Неведнаж колективно, било в „кауштите“, било на двора, се четеха и се обсъждаха поетическите творби на Младен Исаев, който, трябва веднага да отбележа, сам търсеше другарската критика, насърчение и помощ.

По-късно, след 9 септември, когато той издаде новите си стихосбирки, като написа и редица стихове и разкази за деца, неговото поетическо творчество не престана да бъде предмет не само на нашата литературно-критическа мисъл, но и на цялата ни културна общественост, която, начело с Партията, следеше внимателно творческото му развитие и с основание виждаше в неговото лице един от нашите вече оформили се и най-значителни, както неотдавна се изрази и др. Людмил Стоянов, социалистическо-реалистически поети, чиито път на развитие, на творческо дирене и на разширяване диапазона на поетическия ни оркестър беше и ще остане в много отношения поучителен за нашите тегърва израстващи поетически сили.

Длъжен съм именно тук да отбележа, че тъкмо това отношение на Младен Исаев към собственото поетическо творчество му даде възможност да преодолее бързо и

окончателно някои колебания, като това например, което се бе набелязало у него по време на дискусията около в. „Кормило“, и да застане на позицията на нашата славна и мъдра Комунистическа партия, която както е известно, по ленински и своевременно е пресичала всички и всякакви възможности за никому ненужни и във всяко отношение опасни идеологични и психологични колебания, резултатите от които станаха особено ясни след Априлския пленум при събитията в братска Унгария, а отчасти и в Полша.

В многобройните печатни и други отзиви за поетическото творчество на Младен Исаев неговите рецензенти и критици са посочвали също и някои слабости на поетическия му език, например прекратената употреба на думи като „гря“ и „грейнал“, „диша“ и „дъхти“ и др. п. Изказвани са и различни мнения във връзка с етапите през които бе минало цялото му идеологическо и политическо развитие от „Пожари“ и „Жертви“ до „Звезда на мира“ и „Обич“. Характерно е и прави чест на Младен Исаев, че е приемал с благодарност правилните критически бележки и е правил усилия да ги преодолее, като непрестанно е усъвършенствувал и своите общо-мирогледни възгледи, и художественото си поетическо майсторство.

Нито е нужно, нито е възможно да се спирам сега на всички тези естетически анализи и критически преценки, някои от които, ще кажа веднага, се оказаха несериозни, като например твърдението на Малчо Николов за някакъв си примитивизъм у Младен Исаев, или като издигнатото от Пенчо Данчев обвинение срещу поета в прекалено „поетизиране“ на нашата действителност, в „атавистично влечение“ към „девственото и дивото“ и др. п.

Като оставим на страна Христо Ботев, Любен Каравелов, Петко Славейков и Иван Вазов, които не бяха социалистически реалисти, на всички наши социалистическо-реалистически писатели, като се почне от Д. Полянов, Христо Смирненски, Гео Милев („Септември“), Н. Вапцаров и Крум Кюлявков и се свърши с Христо Радевски, Георги Караславов, Людмил Стоянов, Орлин Василев, Гьончо Белев и други, социалистическо-реалистическият художествен метод е общ, художествените им стилове, почерци, индивидуални особености са различни и ярко подчертани.

Поетическото творчество на Младен Исаев не прави изключение от това общо правило. Нещо повече — тъкмо неговото творчество е едно от най-ярките и убедителни доказателства, че това е именно така.

Тепърва пред българските историци, теоретици и критици на социалистическо-реалистическата ни литература предстои да проучат, проанализират и преценят задълбочено и всестранно в ток-ущо посочените отношения поетическото творчество както на всички поменати и непоменати наши белетристи, поети, драматурзи и очеркисти, така и особено поетическото творчество на Младен Исаев.

Не бива да бъдат допускани грешки като тази например, която бе допусната в някои рецензии и критици в смисъл, че описанията на родната природа, които Младен Исаев неведнаж ни е предлагал в своите творби, били някакси откъснати от социално-борческата страна на неговите възгледи и творчество, били някакси обективистически, или че той в своите песни, посветени на Родината и социалистическото творчество, едва ли не изпадал в прекалено „поетизиране“, в романтическа мечтателност, в субективно-импресионистическо рисуване на предмети, събития и преживявания.

Истина е, че няма (аз поне не зная) стихотворение, песен, поема или разказ у Младен Исаев, в които природата да е дадена като природа сама по себе си и сама за себе си, без да е органично свързана с народа и неговите борби, преживявания, съдба, без да е пронизана от революционните чувства, мечти, блянове, стремежи и съзнателни устреми на поета още от първите му творби и до последните.

Стихотворението „Край Огоста“, което бе напечатано за първи път в 1931 г. и с което се открива юбилейният том „Стихотворения и поеми“, издаден сега от „Народна култура“, е типично тъкмо в това отношение и съвсем неслучайно, струва ми се, именно това стихотворение е поставено в началото на юбилейното издание, обхващало най-хубавото, което Младен Исаев ни е дал досега. За да не се впускам в лишни обяснения и аргументации, ще си позволя да процитирам направо цялото — то е късичко — стихотворение.

Далече гасне слънчева позлата
по снежните смъдчани планини.
И тая вечер звъна на стадата
дълбоко глъхне в писти равнини.

Затихват и горите ослабени
под тия притъмнели небеса.
Вървя, а като призраци край мене
стърчат безлистни дървеса.

Сега Огоста пее тиха песен
за жертвите на миналия бой,
за кървавата отшумяла есен,
преминала над равнините с вой. . .

А тия голи клонища безшумно
се удрят о студените скали
и страшно светят тук води куршумени,
обагрени от кървави следи. . .

В юбилейния том е поместено по-нататък и напечатаното още през 1939 година стихотворение „К л а д е н ч е“. Ще си позволя да го процитирам и него изцяло.

Как шуми хилядолетната родна гора,
свела ниско снага над хайдушкото кладенче!
То бълбука, то пее в дълбокия мрак,
дето някога млади хайдутини са паднали.

Сто години те спят. Нито гроб, нито кръст.
Упокойна им пели сами ветровете.
Те са вече прашина от родната пръст,
те са капки в листата на тия дървета.

Ала както планинската чиста вода
вечно блика дълбоко от влажната глина,
непрестанно в гърдите ни бие кръвта
на ония, които за нас са загинали.

Да шуми хилядогодишната родна гора,
диви вихри да брулят листата ѝ млад —
като волен хайдутин в дълбокия мрак
ще бълбука и пее старинното кладенче. . .

Това дълбоко органично свързване или сливане на природата и човека, на природните картини и вътрешния духовен мир на поета е намерило многобройни изрази в цялото поетическо творчество на Младен Исаев, докато най-сетне в песента, станала любима бойна песен на нашите партизани, това сливане стига, след Ботев и Вазов, до една от върхните си точки.

Шумете дебри и балкани,
шумете волни лесове!
Ний идем — бодри партизани,
народни, верни синове!

Родопи, Рила и Пирина
и горда Стара планина
за партизанските дружини
са днес развели знамена.

(1944)

Толкова засега по този въпрос.

Понякога поетът е също така обвиняван, че не е отразил градския живот, живота и борбите на градската работническа класа. Обвинението на пръв поглед има известно основание. Всъщност, цялата поезия на Младен Исаев може да бъде охарактеризирана преди всичко и главно като пролетарско-революционна поезия, която е нарисувала поетически пътя, по който синът на честни селски труженици, родолюбиви и хуманни българи е минал, за да стигне до градската работническа класа, до работническите класови борби, до Комсомола, до Партията. Във всички стихосбирки на Младен Исаев могат да се посочат много и най-конкретни доказателства за това.

В стихотворението „Пролетарската партия“, напечатано за първи път пак в 1931 г. и сега препечатано второ по ред в юбилейния том, първият куплет започва така:

Ти си волята на пролетарии,
закалена в страшни боеве;
през кръвта на паднали другари
към победа водиш и зовеш.

А завършва така:

Но погром не ще те пак превари,
към победа води твоя път:
че кръвта на смели пролетарии
бие мощно в здравата ти гърд!

А стихотворението „Героиня“, което е посветено от автора пак на Българската комунистическа партия и което диша (да се изразя с термина на Младен Исаев) истински пролетарски оптимизъм, работническата класа и Партията са дадени като истински хегемон, водач и вдъхновител на цялата „безсмъртна маса народ“.

А по-нататък четем:

Ние с тебе градим градове,
закаляваме наша стомана;
ние с тебе садим лесове
и водите ловим от балкана.

Твоята воля изпълва шума
на високите златни пшеници,
плодовете на тая земя,
светлините на наште зеници.

Твойто знаме светлее с цвета
на узрелите в Тракия вишни
като чисто небе в утринта,
под което земята ни диша.

Моя родна, безкрайно добра,
окрили ме ти с вяра в човека.
С тебе дишам, живея, творя,
с тебе виждам далеко, далеко. . .

(1954)

Поетът вижда наистина далеко, вижда изграждането на съюза между селото и града, между селските труженици и градските пролетарии, водени мъдро и победоносно от пролетарската Партия, която постепенно и закономерно се превръща в истински народна комунистическа партия.

Не е възможно да бъдат процитирани тук всички песни, поеми, балади и пейзажни картини, които Младен Исаев е посветил в дванадесетте си стихосбирки и в двете си поеми — „Поемата за винтовката“ и „Никола Вапцаров“, както и в „Китайския цикъл“ тъкмо на единната революционна борба на градските пролетарии, селските труженици и народната интелигенция за мир и комунизъм, за дружба и сътрудничество между всички народи, винаги начело с великия съветски народ.

Младен Исаев не е писал романи и драми. Неговите две поеми и изобщо неговото поетическо творчество се характеризира преди всичко със своя дълбок лиризм, със своята понякога изумителна интимност, която се доближава до Ботевската и Смирненската, а също така и със своята способност да рисува отделни картини, отделни предмети, отделни преживявания, които изглеждат на пръв поглед като неспични и нетипични детайли. И той рисува тези предмети и собствени преживявания като че ли със средствата и стила на импресионизма. Веднага обаче ще добавя, че Младен Исаев не е импресионист, а реалист с елементи на ярка революционна романтика, или по-точно, социалистически реалист с елементи на ярка социалистическа романтика.

Целият въпрос се състои всъщност в това, че докато импресионистите постигат често пъти значителни резултати по пътя на насочване вниманието на художника и на зрителя върху отделни детайли при конкретно положение, например моментното осветление, на конкретните предмети и явления, а не се интересуват от цялостното обществено, било революционно, било нереволуционно битие, от типичните характери и преживявания в дадено конкретно време, в дадено конкретно общество и класа, социалистическо-реалистическото изкуство се интересува от всичко това и тъкмо затова, дори и когато си служи с някои похвати и изобразителни средства на импресионизма, отхвърля от импресионизма всичко субективистическо, ирационалистическо, реакционно-романтическо и запазва само реалистическото и прогресивно романтическото, като го подчинява обаче на цялостния социалистическо-реалистически метод, стил и индивидуални подстъпи или почерци на художника, респективно на читателя, зрителя, слушателя.

Тъкмо такъв е случаят и с много от стихотворенията на Младен Исаев. Те всички са социалистическо-реалистически, с елементи на ярка социалистическа романтика. В много от тях може да се намерят елементи на съзнателно или несъзнателно използване на известни импресионистически похвати, но същевременно те винаги звучат у него именно социалистическо-реалистически, а не импресионистически; те винаги у него са дълбоко лирични, неизразимо интимни и същевременно, когато ги четем или слушаме от добри рецитатори, чувстваваме цялостната картина на епическите, дълбоко драматическите, понякога трагическо-конфликтни, съдбоносни борби и преживявания, радости и страдания, отстъпления и устреми, поражения и победи на пролетарската класа в съюз с трудещите се селяни и народната интелигенция, винаги при това под ръководството на Комунистическата партия и под знамето на марксизма-ленинизма, на социализма и комунизма.

Ще си позволя да процитирам едно от най-хубавите измежду тези именно стихотворения — стихотворението „Свиждането“, още повече че аз имах щастието да бъда свидетел на неговото раждане и да го чета едва ли не пръв в неговата първа, а тя си остана и окончателна, доколкото си спомням, редакция. То се състои само от 16 стиха и рисува свиждането на поета-затворник с любимото му дете-момиченце, по време на процеса на Никола Вапцаров и другарите му.

Щракна ключ — и влязоха при тебе трима:
слънцето,

стражарят

и детето.

— Татко! — хлипа дъщерята ти любима.

— Татко! — и сълза в очичките ѝ свети.

Две ръчички те прегръщат и те гаят,

две малини те целуват по челото. —

Има кой за тебе на света да жали,
цום преминеш ти междата на живота.

Пак изпрака ключ — излязоха си тримата:
слънцето,

стражарят

и детето.

Само върху челото ти още има

мъничка сълза — като звездичка светла. . .

(1942)

Това стихотворение, според мен, е едно от най-хубавите, най-вълнуващите, най-прекрасните стихотворения в нашата съвременна социалистическо-реалистическа поезия и в никой случай то не може да бъде наречено импресионистическо стихотворение, макар че несъмнено в него поетът си е послужил с някои похвати или прийоми, както казват русите, на импресионистическо рисуване на нещата в случая на „свиждането“. „Двете малини“, които „целуват поета по челото“, са типично импресионистически похват, но това не е импресионистическа, а завършена социалистическо-реалистическа поезия, която наред с импресионистически нарисуваните детайли същевременно въвежда и самия поет-художник, и неговия читател в реалния мир на нашите класови борби, преживявания, отношения, трагедии, устреми, цели.

„Само върху челото ти още има
мъничка сълза — като звездичка светла. . .“

Именно: мъничка сълза; именно: като звездичка светла. Но това никои импресионист не може нито да го почувствува, нито да го изрази с подобна неотразима художествена сила. Това е достъпно само на социалистическо-реалистическия поет и ние виждаме действително, че Младен Исаев бляскаво е решил своята задача: наглед рисува едно дребно събитие — свиждане на поета-затворник с малката му дъщеря, а всъщност в това дребно събитие, в това лично-интимно преживяване е изразена цялата грандиозна борба на класата и народа начело с Партията против враговете народни, против човеконенавистниците, против отрицателите на най-светлите, най-съкровени, най-чисти чувства, мечти, идеали на съвременния прогресивен човек, на нашия народ, на цялото човечество.

Зле се атестират онези литературни критици, които не могат да разберат всичко това, не могат да разберат стила, почерка, индивидуалните особености на поета Младен Исаев, а следователно не могат да разберат и снова, с което той влезе в нашата социалистическо-реалистическа поезия и именно с което спечели сърцата, възторга и обичта на нашите читатели още с първите си стихотворения и стихосбирки, внесли в тогавашната, пък и в сегашната ни социалистическо-реалистическа поезия нещо съвсем ново и свежо, нещо и именно младежко.

И тъкмо с това поезията на Младен Исаев е още едно и неотразимо опровержение на всички и всякакви обвинения срещу социалистическо-реалистическата литература и изкуство, че били схематични, че прилагали шаблонни стилове, че им липсвали индивидуални почерци, индивидуални особености и с една дума, че страдали от някакво си въображаемо еднообразие и формално-художествена бедност.

Тъкмо обратното е истината. Еднообразието като две капки вода, бедни като църковни мишки и по идейно съдържание, и по художествена форма, бездействени, а следователно и художествено ограничени и мъртви са тъкмо „творбите“ на всички и всякакви типични декаденти, независимо от това, че у някои от тях могат да се намерят отделни положителни елементи, обикновено от формално-стилово, езиково, психологическо и друго естество. А особено важно е, — и това нарочно го подчертавам — че Младен Исаев съзнателно е тръгнал и върви и досега по този с в о й път. Това може да се види от неговата беседа „За оптимистичния тон на лириката“, напечатана в януарската книжка от тази година на списание „Септември“, в която беседа той между другото казва:

„На мен например символистите никога не са оказвали влияние. Символизмът ми е противен, макар че някои се опитват да тълкуват и да твърдят, че в езиково отношение можем да се учим от тях“.

Като оставям настрана въпроса за „езиковото отношение“ (тук др. Младен Исаев не е напълно прав, като се има особено предвид, че дори сам Иван Вазов, за когото той по-нататък говори, не отричаше известни заслуги на българските символисти в това отношение), ясно е, че др. Младен Исаев съзнателно, като признава, че например у младите, пък и у всички поети, трябва да има „свой личен тембър“, че те могат и трябва да се стремят към свой стил, към свое виждане на света и свое художествено изобразяване на виждането, пише по-нататък: „Какво би могло да се пожелае на младите (аз бих добвил: и на немладите — Т. П.-в) талантиливи поети? Да бъдат по-близо до народа, да чувствуват като своя лична съдба съдбата на народа, неговите радости и скърби, надежди и разочарования, неговата непоколебима воля да изгради справедлив социалистически свят. При такава близост до народа няма да бъдат възможни такива стихотворения, като стихотворенията на Дублев, такива абстрактни и мътни стихотворения като „Буря“ на Добри Жотев, който е дал хубави стихотворения, но това е едно отстъпление за него“.

„Разбира се, — продължава Младен Исаев — аз съм решително против всякакво канонизиране на нашата лирика. Поетът трябва напълно свободно да избира каквито си ще теми — в зависимост от личните си предразположения: ярко обществени или лични. Едно основно изискване поетът само не бива да забравя: че като син на своето време той пише не за себе си, а за народа; че на народа в нашата епоха е нужна пълнозвучна лирика, в която като симфония да звучат всички инструменти; че на съвременния поет могат да се позволят, пък и да му се пожелаят повече волюности в неговите дирения и новаторски търсения на образи. Това е желателно и може да му се позволи, с изключение само на едно — да не подпопада въртата в силите на човека-борец и творец; със своето творчество да не проповядва безсилие пред злото — с една дума да не внася песимизъм. Песимизмът не е наша философия, песимизмът е философия на умиращия свят. Нашият, раждащият се социалистически свят въпреки всички противоречия, трудности и колебания е пълен с вяра в светлите, здравите сили на живота. И ако съвременният поет иска да служи на народа със средствата на художествените поетически слова, той трябва да се вслуша в повелята на своето време. Съвременният поет трябва правилно да разбере дълбоката конфликтност и

драматизма на епохата и никога да не изпуска из погледа си перспективата на утрешния по-хубав ден. Дали това ще го наречем социалистически реализъм или ще го наречем просто реализъм — не е най-същественото, макар че нямаме основание да се отказваме от този термин. Въпросът е да не се изпуска изпредвид социалистическата перспектива.“

Позволил си тази дълга извадка от поменатата беседа на нашия юбиляр, тъй като в нея сам той (а това е доста рядко явление) прекрасно е изразил както своите ми-рогледни, така и своите творчески художествени възгледи, своето отношение към социалистическо-реалистичния метод, към социалистическия реализъм и социалистическата романтика, отношението си към народа и неговите борби за свобода, мир и социализъм, към ролята и значението на различните инструменти в „общия наш симфоничен оркестър“, който изобщо не би бил симфоничен, нито „оркестър, ако всички инструменти у него звучаха еднакво, с еднакъв тембър, с еднаква сила и еднакви темпове, ако с една дума социалистическо-реалистическото изкуство не беше органично единство от най-разнообразни стилове, почерци, творчески индивидуалности, но винаги и необходимо върху основата на общия характер, роля и значение именно на социалистическо-реалистическото изкуство, на социалистическо-реалистическия метод, който не случайно е станал напоследък трън в очите на всички и всякакви ревизионисти, критици или заколебали се и отстъпващи от социалистическия реализъм, следователно и от марксизма-ленинизма, следователно и от социализма-комунизма автори и литературни критици.

Напоследък в Полша, Чехословакия и други страни се чува гласове, че не е позволено да се отъждествяват комунизмът и марксизмът, от една страна, със социалистическо-реалистическото изкуство и социалистическо-реалистическия метод, — от друга страна. Речем ли обаче да тръгнем по този път, ние ще бъдем принудени, абсолютизирайки художествено-творческата специфика на изкуството и абсолютно отричайки или подценявайки неговата обективно-познавателна природа и значение, да откъснем не само социалистическия реализъм от нашия общ марксистко-ленински мироглед и метод, но и нашата социалистическа етика, и нашата политическа икономика, и нашата история, и нашата педагогика, и нашата правна наука и т. н. А по този начин ще изолираме марксизма-ленинизма, ще го превърнем в отвлечено, пусто, схоластическо умуване, а всички частни науки, цялата социалистическа практика, цялата наша културна дейност и цялото социалистическо-реалистическо изкуство ще ги дадем в плен на вулгарния емпиризм и практицизм, на разюздания индивидуализъм и мистика и с една дума ще изпълним тъкмо това, за което мечтаят и към което с всички сили и средства се стремят днес организаторите на антисъветския, антикомунистически, антимарксистки и антисоциалистическо-реалистически кръстоносен поход.

Поезията на Младен Исаев, независимо от това, че той е писал, разбира се, и някои недостатъчно стилово-художествено оформени неща — което важи не само за него — е действително едно бляскаво доказателство колко горчиво се лъжат съвременните ревизионисти и „критици“, а също така и някои иначе стоящи на социалистическо-реалистическа основа писатели и критици, когато по разни поводи и в разни форми и степени не поддават съзнателно или не на внушението на враговете и ни поднасят теоретически, исторически и литературни критически „съчинения“, които по основните, принципните въпроси на нашата социалистическо-реалистическа естетика и изкуство не е трудно да се определят като явно и недопустимо отстъпление, капитуланство, ревизия.

Ще повтора пак: най-добрият отговор на всички и всякакви антиреалистически, антисоциални и антимарксистически „критики“ и опити за ревизия на нашата естетика и изкуство е самото социалистическо-реалистическо изкуство, самата социалистическо-реалистическа поезия. Самото творчество на социалистическо-реалистически белетристи и поети в СССР, в народнодемократическите страни и у нас най-ясно доказва и показва общоидеологическото и естетическо невежество и вредност на всеки и всякакъв ревизионизъм, догматизъм и сектантство в естетиката и изкуството.

Това важи, разбира се, и за поезията на Младен Исаев. Тъкмо защото тя е характерна със своеобразния си стил и индивидуални особености, с особения начин, по който прогресивното, социалистическо идейно съдържание се излива в национално художествена форма, с особения начин, по който марксистко-ленинските мирогледни възгледи на автора са органично изразени, раздвижени и развивани по-нататък винаги върху основата на творческия социалистически художествен метод — тъкмо поради всичко това, поезията на Младен Исаев е още едно прекрасно доказателство за обективната вяръност и революционната действеност на нашето социалистическо-реалистическо изкуство.

На нашите литературни историци, теоретици и критици предстои тепърва да анализират и да преценят всестранно и в това отношение цялата наша социалистическо-реалистическа поезия, в това число и не на последно място поезията на Младен Исаев.

Аз ще си позволя да отбележа тук само следното.

В поменатия вече по-горе предговор на самия автор към юбилейния том със стихотворения и разкази за деца и юноши, сам поетът разказа просто, ясно и убедително какво впечатление са му направили песните на Ботев, дето всички думи взети поотделно са съвсем обикновени, но съчетани от Ботев в стихотворни куплети, дават най-хубави картини в българската поезия. Като посочва, че в това отношение се е възхищавал и учил от езиковод и образно майсторство също и на Вазов, Пенчо Славейков, Елин Пелин, Йордан Йовков и П. К. Яворов, той пише по-нататък:

„Четях прелестните стихотворения не само на наши известни поети, но и на народните певци:

Месечинка рог подада,
звезди небо обсипаха. . .

Ето откъде Ботев се е учил, за да напише стихове като:

Звезди обсипват свода небесен.

„Стана ми ясно, че преди нашите известни любими поети да напишат своите чудесни стихотворения имало е и друг велик поет, от който всички прославени поети са се учили и се учат до ден днешен. Този поет е народът. Нашият народ цели 500 години е живял под турско робство, но се е запазил като народ, преди всичко защото е имал свой роден език. На този език народът е пял своите песни, изливал е своите радости и скърби.

От векове народът е пазил и пази като скъпо богатство своя език, усъвършенствувал го е, правил го е по-изразителен, по-звучен и цветист.

Още от ранно юношество аз внимателно се вслушвах в говора на обикновените, простите хора и откривах в него голяма красота. Изучавах родния език не само по книгите, но и от нашите орачи и овчари“.

Към току-що процитираните думи на поета дължен съм да добавя, че Младен Исаев винаги се е стремил не само да се учи от народното езиково и стилово образно майсторство, но и да го усъвършенствува.

Процитираните вече няколко негови песни са нагледно доказателство, че това е действително така. А достатъчно е да се прочетат и стихотворенията като „Хайдушки гроб“, „Слънце“, „Глас“, „Сред дърварите“ и др., за да се убедим напълно, че това е действително така.

И разгърден, и волен, под дивата сприя
да усещаш кръвта си дълбоко да бие,
непреклонен като явор могъщ, стогодишен,
пресен дъх от буря да дишаш, да дишаш!

Може би това е дивият глас на кръвта,
от дедите пренесен и слян с вечността.

Но не е само това. Самото чувство за красота у поета е дълбоко народностно, и то българско народностно.

Виж, минава момиче през нивите,
в ръката му сърпа блести,
а над него широко разлива се
езерото на изгрева тих.

Светлина на зряла пшеница
пълни двете големи очи.
И засмяното младо момиче
сякаш пие роса и лъчи.

Аз стоя в позлатените ниви,
на земята сред топлия скут —
ето де са жените красиви,
обгорели от слънце и труд.

Усъвършенствувайки своя поетичен език и стил, ведно със своята идейност и емоционалност, поетът в „Слънце“ и други песни, а особено в беззаглавната песен „Сред слънце пчеларя дига пита“, достига внушителни поетически картини, които имат типичен младенисаевски и същевременно типичен народностно-български характер и прогресивно действено идеологическо значение.

Сред слънце пчеларя дига пита
пълна с мед от разцъфтелите поля,
благоденстване за труда свещен пчелите,
благоденстване медоносните крила.

Как бих искал като тази пита златна
песните ми да преливат от живот,
в тях да вее аромата на полята,
да звучи гласа на гордия народ.

Ако някога, далечен мой потомък,
в час на отход вземеш книгата ми ти,
моя труд и доблестен, и скромнен
като светъл мед пред теб да заблести.

(1954)

Това е, ако мога тъй да се изразя, поетическият завет на поета, който завет на пръв поглед дълбоко и в много отношения се различава от завета на Пушкин. И същевременно по своя ярък народностен характер, дълбока лична интимност, прогресивна действена идейност и естетическа внушаемост е безспорно едно от най-големите постижения на нашия поет, а мога да добавя, и на цялата ни нова социалистическо-реалистическа поезия.

За да навлезем още по-дълбоко в самата творческа лаборатория на поета, ще си позволя, с риск да удължа своята статия, да прочета какво ни казва самият той в споменатата вече и обнародвана в „Септември“ своя беседа „За оптимистическия тон на лириката“ относно начина, по който се е зародило и оформило неговото знаменито стихотворение „Драва-Соболч“, което е едно от най-бележитите негови стихотворения, един от най-високите поетични върхове, до които Младен Исаев се е възмогал в цялото си поетическо творчество.

Ето какво ни казва сам Младен Исаев:

„Трябва да кажа, че пиша стихотворения, когато съм дълбоко развълнуван, когато нещо силно ме трогва. Разбира се, почти винаги е излизало, че онова, което съм написвал, не е на същото равнище, на което е било личното ми изживяване. Никога не съм сядал да пиша стихотворение, ако не съм бил развълнуван.

В Отечествената война много потресащо впечатление ми направи Драва-Соболч след сраженията. Когато аз минах през това поле, сред ония скършени дървета, всичко счуено, всички дървета унищожени, а от къщите на селото нямаше помен, по поляната се търкаляха трупове на наши, немски и руски войници, бях дълбоко, дълбоко потресен от тая картина. А когато вървах през полето между изпочупените дървета, видях едно бяло дърво — тополя или бреза, единствено останало да стърчи, аз поисках да си представя как в оная страшна тъмна нощ войниците са гледали това бяло дърво, което може би им е напомняло нещо светло и чисто, там където навсякъде е вилнеела смъртта. Оттук изникна стихотворението ми „Драва-Соболч“.

Исках да намеря образ, с който да представя врага. Понеже немците бяха облечени в зелени униформи, а от друга страна знаех, че това не са само дисциплинирани, но дресирани като животни войници, употребих епитета „зелени роботи“. Дълги дни търсих да намеря такива характерни неща, с които да изразя моите чувства. Това беше няколко месеца, след като видях картината на Драва-Соболч.

От друга страна, не можех да се освободя от страшната гледка, която представляват гробищата при Харкан. Там бяха погребани нашите войници, убити при Драва-Соболч. И особено бях развълнуван, когато ние се завръщахме вече като победители, а нашите загинали другари не можеха да се върнат. Това е друг момент от стихотворението — жалостта за другарите, които са останали, които не се завръщат с нас. Разрушенията при Драва-Соболч, бялата бреза в полето и връщането — всичко това се оформяше в съзнанието ми, за да дойде до оня момент, в който седнах и написах стихотворението. Почти по-голямата част от моите стихотворения имат такива конкретни поводи, предизвикани са от лично изживяни неща. Изобщо, по стихотворенията може да се съди за човека. Повечето от моите стихотворения — може би една четвърт или една пета са стихотворения на външни теми.

Вярно е, че съм писал за Испания — където не съм бил, но в повечето страни, за които съм писал, съм ходил — Съветския съюз, Китай, Югославия, Израел — и имам конкретни впечатления, които съм използвал“.

А ето и самото това знаменито стихотворение на Младен Исаев.

Срещу Драва-Соболч връхлетяха зелени работи.
Срещу Драва-Соболч тръгна в поход смъртта.
Ала в светлото име, с дъха на живота,
вие срещнахте, храбри мъже, гибелта!

Вие бяхте обречени. Чезнеха в звездните нощи
и съня, и глада — не отстъпихте крачка назад.
И когато утихнеше вечер, вие виждахте още
как белее в здрача висока бреза.

Тя ви спомняше нещо любимо и близко
(може би за живота напомняше тя).
В равнината лежаха другарите в кърви оплискани,
върху тях тихо свеждаше звездното знаме нощта. . .

Срещу Драва-Соболч тръгнаха работи с картечници,
срещу вас беше тръгнала в поход смъртта.
Но ще бъдат свидетели даже звездите далечни
как зарихте със огън вразите в пръстта!

Вие, храбри мъже, оцеляли на Соболч в боевете,
помнете другарите, с вас непотеглили вече назад.
Ще гори под небето на бъдните мирни столетия
Тоя подвиг велик край високата бяла бреза. . .

Някои „ортодоксални“ социалистическо-реалистически литературни критици могат да се изкусят да обвинят поета, че не ни е дал разгърната епическа картина на боя при Драва-Соболч, а вместо това е спрял вниманието си на един на глед съвсем дребен факт — образ, а именно образа на единственото брязово дърво, останало да стърчи здраво след опустошителния огнен ураган.

На пръв поглед това възражение е правилно, защото наистина същата тема би могла да бъде разработена и по-иначе, а не както е разработена у Младен Исаев, и не е изключено да се получат дори при наличие на съответен талант, още по-внушителни и още по-революционно действени поетически творби.

Тази особеност обаче — да спира вниманието си върху някои на пръв поглед дребни факти и същевременно, изобразявайки ги поетично, да ги свързва със своите основни миогледно-идеологически, политически, естетическо-емоционални и други разбирания, чувства и цели — е типична тъкмо за поетическото творчество на Младен Исаев.

Подобен е случаят и със стихотворението, посветено на Зоя Космодемьянская, в което същата роля на соболската бреза играе ученическата скамейка, на която е седяла някога съветската героиня и на която след смъртта по установена традиция на училището, в което се е учила Зоя, седи партийната секретарка на комсомолците в същото училище. Същото имаме и в друго едно прекрасно стихотворение на Младен Исаев „Простреляната книга“, в което около факта, че в убийта израелски младеж е намерен „Комунистическия манифест“, прострелян от вражески куршум, поетът строи цялото си стихотворение, посветено на пролетарския патриотизъм и социалистическия интернационализъм, на братската комунистическа дружба между трудещите се еврейски и арабски народни маси.

Същото може да се каже и за редица песни от поемата „Никола Вапцаров“, от цикъла „Под слънцето на Китай“, от „Поема за винтовката“, „Адриатика“ и други.

Това е всъщност поетът Младен Исаев.

Това е всъщност неговият младенисаевски художествен стил, неговата младенисаевска творческа индивидуалност, ако щете и неговият младенисаевски език.

Има ли обаче във всички тези стихотворения ясна, прогресивна, социалистическо-революционна идеяност? Са ли те художествени образи, наситени с дълбока естетическа емоционалност? Са ли те възпитателно действени, народностно-патриотични и същевременно социалистическо-интернационалистически? Безспорно — да!

А какво значи всичко това?

Всичко това значи, че тия стихотворения и изобщо поезията на Младен Исаев са по самата си природа, по самата си социалистическа идеяност, по ярко народностното си

и същевременно дълбоко индивидуално оформление истински социалистическо-реалистически. Те не са шаблонни, не са стереотипни, не са изтъркани, а свежи, оригинални, типични младенцаевски и същевременно типично социалистическо-реалистически, поради което именно могат да изпълняват и фактически изпълняват благородната роля на мощно средство за революционно възпитание в ръцете на художника-инженер на човешките души.

А за тази поезия е особено характерен именно и нейният дълбок оптимизъм:

Да живееш на земята ни е хубаво,
заради човека, слънцето и песните,
заради оная радост непогубена,
за която цялата земя е тясна.

Не по-малко е характерен и нейният дълбоко органичен и неповторимо интимен характер, тон и тембър, които действуват така непосредно и неотразимо.

И поради това именно тая поезия на времето си, при появата на първите боево-граждански и лично-интимни лични песни на Младен Исаев, се наложи веднага на нашата читателска публика и бе единодушно оценена като нов, свеж и благотворен полъх в дотогавашната ни поезия, без това, разбира се, да значеше, че поезията на Смирненски, Вапцаров, Христо Радевски и др. е била лишена от своя своеобразна лирично-интимна страна и значение.

Поезията на Младен Исаев е особено характерна и със съзнателния стремеж на поета към поставянето ѝ в служба на Партията, на класата, на народа и с една дума на революционната борба срещу капитализма, фашизма и империализма, за победата на социализма и комунизма, на мира и братската дружба между народите. В еникьойския концептатер в стихотворението си „Към поетите“ Младен Исаев се обръща към тях със своя страстен апел:

Де сте вие? Пак ли пишете неземни стихове,
за луната и за нежните ресници на любимата —
в тия времена, когато духат черни ветрове,
прясна кръв дими, скриптят бесилки над Родината?

Същите мисли и чувства поетът е изразил и в своя „Новогодишен тост“, „Хайдушки гроб“, „Балада“, „Ленин“, „Кремъл“, „Китай“, „Комсомолска книжка“, „Кантонската комуна“ и още много други.

А в своите стихотворения и разкази за деца, поетът правилно прави усилия, като пише за деца, сам да не се вдетинява, т. е. да не подценява, но и да не надценява идейните, психологични и естетични нужди и възможности на децата, а отгук и на истинската детска поезия. Това е също един много важен въпрос, върху който нашите литературни историци и критици, а също, разбира се, и самите детски поети, крайно време е да поробат по-сериозно, като използват и поетическия опит на Младен Исаев в това отношение.

Поезията на Младен Исаев се характеризира (ще си позволя да използвам казаното от Людмил Стоянов, друг наш голям, дълбоко уважаван и обичан поет) също и със своето дълбоко интернационално значение и революционен патос. „Никой български поет — пише др. Людмил Стоянов — освен Смирненски и Вапцаров, не е разкрил и разказал в такива силни и горещи строфи за борбите (борби в действия) на нашия и на други народи, за събития и герои, за победи и поражения през един период от няколко десетилетия... за борбите на работническата класа и на широките маси не само у нас, но и в капиталистическите и колониални страни за свобода и независимост“.

Именно тази последователна революционно-комунистическа устременост на Младен Исаев, именно този неподправен и неотразимо заразяващ революционен и естетически патос на поезията му твърде често се изразяват особено силно в стихотворенията, посветени на героичните борби и историческите победи на нашия, съветския, китайския и други народи, и то с такава поетична мечтателност, преминаваща нерядко едва ли не в поетическа екзалтация, която може да изкуси и всъщност е изкусявала някои литературни критици да обвиняват поета в „украсяване“ действителността.

Всъщност, когато със същия патос, преминаващ в поетична екзалтация, Вазов някога възпяваше българския малък, но храбър, трудолюбив, демократичен, героичен и способен за велики революционни и културни дела народ, малцина измежду литературните критици намираха възможност да го обвинят в „украсяване“ на действителността. Какво всъщност трябва да искаме от социалистическо-реалистическите поети?

Ние искаме и трябва да искаме да ни дават цялата правда за живота, следователно да рисуват и онова, което е отрицателно и грозно в него. Това е едно от основните изиск-

вания на социалистическо-реалистическата естетика и изкуство. И е действително правилно.

Същевременно обаче какво би се получило, ако всички наши поети и художници биха решили да рисуват само и изключително грозните, отрицателните, тъмните страни в нашия живот и биха си затворили очите за великите постижения на народа, за победоносната революция, за социалистическото строителство, за новата ни национална по форма, социалистическа по съдържание култура, за новия тип социалистически човек?

Ще се получи несъмнено изопачена картина, както би се получила изопачена картина, ако ние в нашата действителност виждаме само и изключително положителното, красивото, героите и по този начин действително не даваме нейната художествено-правдива картина.

Тук има известен предел, който щом бъде преминат, получава се уклон в една или в друга посока.

Но нима Младен Исаев не е рисувал тъмните, отрицателните, грозните страни в нашия живот? Нима рисувайки тези страни, той не бе стигнал дори и до парадокса да се отрече от собствената си родина?

Както щеп ми кажи: фанатик и агент на Москва, —
ти не си ми Родина, ти си тюрьма, в която израснах.

Може утре ти курбан да вземеш и мойта глава —
пътят е неотклонен и целта — безмилостно ясна.

(1933 г.)

Ние всички разбираме защо именно Младен Исаев можа по онова време да изрече тия тежки думи по адрес на родината, но всъщност той винаги дълбоко е обичал своята родина, своя народ.

И по-късно той запя на съвсем друг глас. С поетически патос, преминаващ едва ли не в поетическа екзалтация, той възпя своята любима родина, своя любим народ, социалистическото строителство, социалистическата революция, комунизма.

Може би диапазонът на неговите колебания в това отношение е бил прекалено широк? Може би, както и да тълкуваме някогашното му отричане от собствената му родина, той е платил с това си отричане скъп данък на известни увлечения? Може би!... В никой случай обаче оттук не бива да се прави изводът, че революционно-естетическият патос на поета е исторически неоправдана „риторика“ и че следователно той и днес, след народната победа, трябва да наанася върху своята художествена палитра само и изключително черни, кални, грозни петна.

Това не е и не може да бъде закон на нашето социалистическо-реалистическо творчество. Това не е и не може да бъде изискване на нашата марксистко-ленинска естетика, литературна теория, история и критика.

По този въпрос нашите литературни теоретици, историци и критици също са длъжни да си кажат думата. А тъкмо поезията на Младен Исаев може, наред с творчеството и на другите наши по-големи или по-малки поети, да послужи като материал и отправна точка за тези изследвания и преценки.



ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА

ИСКРА ПАНОВА

НА ДИСКУСИЯТА ВЪРХУ РЕАЛИЗМА В МОСКВА

*„Не е страшно, ако не дойдем до единно мнение.
По-страшно би било, ако конференция като нашата
завърши с постановление“.*

Из изказванията

I

Атмосфера и насоки

„А имаше такива случаи — продължи същият оратор — например за типичното. В такива случаи ние, литературоведите, можехме да драснем по едно кръстче пред въпроса и повече да не мислим за него. Оказа се обаче, че в нашата наука не може да се слагат кръстчета. . . Главната заслуга на нашата конференция е, че се научихме да не се отнасяме фетишистки към въпросите“.

Може би тези думи звучат остро за нашите български уши: това е вече лична особеност на автора им Б. Бялик — остроумен, т. е. остър и умен, — както винаги. Много по-важно е, че те звучат вярно и, ако гледаме духа, а не буквата — с пълно основание характеризират атмосферата на дискусиата, вътрешния патос на всички доклади и на всички почти изказвания, независимо от острите спорове и непримиримо противоположните становища.

„Литературата трябва да се изучава такава, каквато е“ — резюмира един от докладчиците, В. Шчербина. Крайно време е да се разгърне именно такова изучаване на литературните факти, епохи, методи, направления „без да се боим от непривични понятия“ (В. Шчербина), стига тяхното въвеждане да се налага от самата литературна действителност. Голямата дискусия по въпросите на реализма, дълго подготвяна и най-после проведена от Института за световна литература при Академията на науките на СССР, направи действителна и широка крачка напред по пътя, който XX конгрес на КПСС начерта и пред съветската литературна наука.

Невъзможно и ненужно е да се даде изчерпателен отчет за тази дискусия — както се съобща, всички доклади и изказвания ще излизат в отделна книга. Задачата на настоящето писмо е: въз основа на чуто и видено (и записано) да се опита да скицира една обща картина на дискусиата, като подчертава съзнателно по-актуалния проблем, по-острата постановка, по-характерната хипотеза — но спазва строго както фактичестката достоверност, така и общата насока на разискванията. Спираме се също така повече на изказванията, отколкото на докладите, за да се предаде, доколкото е възможно, живото движение на мисълта, „шракането на идеите“.

Започнала малко мудно и „необещаващо“, дискусията се разгоря така ярко, че дори възторжената ѝ оценка от стария академик Белецки като „историческа“ прозвуча едва ли не убедително.

В центъра на теоретичните спорове стоеше, както е известно, въпросът за приодата на реализма. Що е той — исконно свойство на изкуството изобщо или характерен белег на определен етап от неговото развитие? Един от двата основни метода или направления („реализъм и антиреализъм“), чиято борба изпълва цялата история на изкуството, или конкретно-историческо направление с присъщия му конкретно-исторически метод? И що е той — метод, направление, стил, тенденция, свойство, критерий? Тези въпроси са неделимо преплетени и се преплетоха и в дискусията с редица други въпроси от теоретичен и историчен характер: що е художествен метод? От кога датира реализмът — от как съществува изкуство или от Възраждането? От 18 век, от 19 век? Какви са му връзките с художествените методи от миналото — каква му е „наследствената база“? Какво е дал на реализма романтизмът? Единен ли е реализмът от Възраждането до наши дни? Западна ли реализмът в края на 19 век или придобива нови черти? Развива ли се днес критическият реализъм? На какво наследство се опира социалистическият реализъм? Какви са му връзките с т. н. модернистки школи от края на 19 и началото на 20 в. ? Що е новото в социалистическия реализъм? Социалистическият реализъм покрива ли се с понятието „съветска литература“? Какви са изразните му средства? И пр. и пр.

II

Реализъм — жизнена правда или реализъм — художествен метод

Според очакванията, на дискусията трябваше да си дадат генерално сражение двете противоположни концепции за съчината на реализма. Едната, както е известно, под реализъм разбира изобщо правдивост, жизнена правда, вярно изобразяване на действителността, проявяващи се като метод, свойство, тенденция, критерий (кое от тях — не стана съвсем ясно до края на дискусията) под различни форми в изкуството на всички епохи, и борещи се във всяка епоха с противоположните им, не-реалистически тенденции, метод и т. н. Другата разбира реализма като определено, конкретно-историческо направление или метод (кое от двете или двете заедно — също остана недоизяснено) със свой, реалистичен начин на отразяване жизнената правда, възникнал по силата на определени историко-литературни условия. Първата концепция получи условните названия „общоестетическа“, „гносеологическа“, „дуалистическа“, „разширена“, „широка“. Втората — „конкретно-историческа“, „плюралистическа“ (признава съществуването на много методи, а не на един или два), „тясна“.

Трябва веднага да добавим, че очакваното генерално сражение не се състоя — именно като „генерално“, т. е. грандиозно-безпощадно и решаващо окончателно. В сравнение с разискванията по историческите въпроси, теоретическият двубой даде относително постно зрелище — с безспорно по-бедни резултати, с по-бледна аргументация и с учудваща неравномерност в силите на противниците. Защитниците на широката концепция не се явиха нито в пълен състав, нито „во всеоръжие“ на доводите си, нито пък показаха непримиримо-настъпателен дух. За голямо съжаление, те не излязоха и с доклади (очакваше се напр., че Г. Недошивин ще изнесе доклад), а само с няколко изказвания. Липсваха такива авторитетни поддръжници на това гледище, като В. Кеменов, или такива упорити полемисти като А. Буров, нямаше ги и редицата изкуствоведи, музиколози и пр., из чиито среди теорията за реализма като жизнена правда набира главно своите кадри. Така или иначе, по впечатлението на аудиторията — независимо от симпатиите и уважението ѝ към едната или другата страна — бе, че на дискусията широката концепция се намираше по-скоро в отбрана, отколкото в настъпление: неудобна позиция, която не закъсня да си даде резултатите. Нейните

защитници предимно обясняваха становището си, отхвърляха обвинения, присъединяваха се в едно или друго към противниците си, задаваха им коварни въпроси (и тук те бяха силни), но не излязоха с достатъчно стройна и позитивна теория, снабдена с последователна и конкретна аргументация. За това може само да се съжалява: въпросът за същността на реализма е твърде сложен и лесната победа още не е решение на спора. Противникът — защитниците на широката концепция — е от твърде високо качество и може да се очаква, че той ще се готви за реванш.

Обратно — защитниците на конкретно-историческото гледище взеха най-активно участие, представляваха абсолютно мнозинство на дискусиата и излязоха с подготвени доклади (и 12-те доклада бяха техни) и изказвания, богати не само откъм материал, но и откъм множество интересни и плодотворни изводи и хипотези (нови или възобновени), които, безспорно, още отсега стават отправна точка за изследвания върху литературата на реализма и изобщо върху литературната теория и история. Беше повече от явно, че така или иначе, но тъкмо конкретно-историческото разбиране на реализма е освободило мисълта им от примитивни представи, разковало я е от догми и предразсъдъци, развързало е изследователската им смелост. Усещането за тази необичайно мощна разкрепостяваща роля на „тясната“ концепция просто витаеше в залата — и естествено, легна тежко на везните на спора.

Няма да се спираме на различните вариации в тълкуването на понятието реализъм. Общ беше подпакът от днешната терминологическа бедност на естетическата наука — в случая един и същи термин се употребява явно в няколко смисъла. Единодушно се заключи обаче, че са налице не два аспекта на едно понятие, а две разни понятия — обобщения на две различни явления — които се обозначават засега с един и същи термин.

Най-важният и за някои неочакван факт в теоретичната част на дискусиата бе, че защитниците на реализма като жизнена правда единодушно отрекоха понятието „антиреализъм“, заклеймявайки го като вулгаризаторско, уродливо дори (Недошивин). Заедно с отхвърлянето на „антиреализма“ логично последва и отхвърлянето на представата за развой на изкуството като предвечна борба на реализъм с антиреализъм. Трето — и също така логично — бе отречен и реализмът като метод. И най-после, защитниците на широката концепция енергично отрекоха „антиреализма“ и развойната схема „реализъм-антиреализъм“ и като свое понятие, въпреки че „бащинството“ им биде, тъй да се каже, документално показано (И. Астахов, Я. Елсберг и др.).

Ако разширената концепция беше такава, каквато ни я приписват — казваше Недошивин — и ако ние действително си представяхме историята на изкуството като еднолинейна борба на две начала „от Есхила до Горки и от средновековните майстори до Джеймс“ — то не си струва и да опровергава човек такава глупост, а разгромът на широката концепция би бил твърде проста работа. . . Чл.-кор. А. Сидоров също осмя примитивната представа за развой на изкуството като борба между някакви естетически „Ормузд и Ариман, бяло и черно, реализъм и антиреализъм“. Разликата между напр. реализъм и романтизъм, мъдро сравни той, не е разлика между бяло и черно, а по-скоро между синьо и червено. . . Реализмът, разбиран като правдивост, заяви и Н. Дмитриева, няма нищо общо с вулгарната представа за развой на изкуството като борба между реализъм и антиреализъм. Няма реализъм изобщо — подчерта Недошивин — но всяка епоха по своему решава въпроса за правдиво отразяване на действителността в изкуството. В същия дух, дори още по-„веротърпимо“ се изказа и В. Ванслов: неправилно е, напр. не само класицизмът и романтизмът да се разглеждат като анти (не) реалистически, но да се разглеждат и като форми на някакъв непрекъснато развиващ се реализъм; терминът реализъм може да остане прикрепен и само към изкуството на определена епоха, напр. 19 в., за да се избегне терминологичната бърканица и т. н.

До тук можеше да се наблюдава явно сближаване на двете спорни гледища, и то по инициатива, тъй да се каже, на застъпниците на „широката“ концепция. В резултат, антивулгаризаторският патос на дискусията зазвуча с двойна сила — опростителските представи за разволя на изкуството се оказаха под кръстосания огън и на двете спорещи страни. Като че ли последните се състезаваха — кой по-убедително и по-пламенно да призове да се изучават епохите в тяхното своеобразие, да не се отъвременява миналото, да не се мери всичко с аршина на 19 или 20 в., да не се клевети Средновековието, да не се подценява романтизмът и пр. и пр. Редица оратори, особено из лагера на „широките“ (Сидоров, Ванслов) твърдяха, че „между Недошивин и Елсберг“ съществени противоречия няма и не бива да има. А все пак, колкото и да се уточняваха в хода на дискусиата двете разбирания, разликите и противоречията помежду им останаха непримирени.

Първо — ясно се очерта принципиалната разлика в логическото съдържание на понятиято „реализъм“.

За конкретно-историческата концепция реализмът е метод („път на образно обобщаване на действителността, принципи на типизация“ — Храпченко; „основни принципи на художествено познание и отражение“ — Шчербина; „тип на художествено мислене, на мислене в художествени образи“ — Асмус и т. н.). При това реалистическият метод, реалистическото художествено мислене е един от редицата известни досега в историята на изкуството методи, всеки от които закономерно израства на определена историческа почва, по силата на определени исторически условия и решава определени художествено-исторически задачи.

За разширената концепция реализмът изобщо не е метод — поне за тези нейни представители, които взеха участие в дискусиата. Стова те отчетливо се разграничиха напр. от А. Буров (автор твърде известен и цитиран у нас), за когото реализмът е един от двата основни метода в изкуството — реализъм и антиреализъм. На въпроса обаче — що е реализъм, те не дадоха напълно еднакви отговори. Така, за изкуствоведа Н. Дмитриева реализмът е „естетически израз на жизнената правда в определени форми — различни в различните епохи — които форми на свой ред определят съответния художествен метод“. В. Ванслов клони към разбирането, че реализмът е критерий на жизнената правда в изкуството, критерий на правдивостта. Както видяхме, Ванслов се съгласи думата „реализъм“ да остане прикрепена към определено направление в изкуството. Но, снемайки по този начин двузначността на термина, каза той, ние с това съвсем не снемаме и проблема за правдивостта в изкуството, за съответствието между художествената творба и отразената в нея действителност. Понятието правдивост трябва да остане като критерий за оценка на художествената творба, на своеобразното художествено отражение на действителността в изкуството. За Г. Недошивин реализмът също не е метод: той трябва да се разбира като основна тенденция в изкуството на всички времена да разкрива жизнената правда, която тенденция, на всеки етап от развитието на изкуството се сблъсква и бори с противоположната ѝ тенденция.

За драматизма на борбата между тези две тенденции вътре във всяка епоха говори и А. Сидоров, призовавайки към конкретното ѝ научно изследване. Изкуството на отделните епохи не представлява безметежна картина — вътре в него кипи драматична борба между „за“ и „против“ вярното отразяване на действителността. Драматизмът в изкуството на дадена епоха отразява драматизма в обществото, драматизма на класовата борба. Понякога той достига до истински трагизъм, както е напр. в изкуството на Възраждането — дълбоко трагична и далеч не светло-победоносна епоха, както често я рисуват учебниците.

Изследването на художествения процес от гледна точка на борбата за вярно отразяване на живота, подчертаха Недошивин и Ванслов, предпазва от „всёядност“, тъй като не позволява „да се признават равноценни художествените творби във и незави-

симо от тяхната правдивост“. С това се наемкваше, че обратно, конкретно-историческата концепция води до „всеядност“, до естетически релативизъм, тъй като тя не се градела върху критерия на правдивостта.

Как стои този въпрос у защитниците на историческата концепция? Справедливостта изисква да признаем, че важността на жизнената правда в изкуството не бе поставена под съмнение нито в докладите, нито в изказванията им. Историческата концепция, общо взето, свързва въпроса за правдивостта със самата природа на изкуството — да отразява по специфичен, художествен начин действителността. Когато дадено изкуство изобщо престане да отразява в една или друга степен действителността, то изобщо престава да бъде изкуство, разпада се (акад. Белецки). Следователно степента на вярно отразяване на действителността — правдивостта — влиза като органична съставка в художествената стойност на дадено произведение; стремежът към жизнена правда е коренно присъщ на изкуството, а критерият правдивост е неделим от общата художествена оценка и решително влияе върху нея, тъй като той отразява дълбоката познавателна същност на изкуството. И ако Ванслов с право заключи, че с премахване двузначността на термина „реализъм“ не се премахва самият проблем за правдивостта в изкуството, то с не по-малко право му се възрази — „но нима някой премахва правдивостта?“ И двете концепции мерят с критерия на правдивостта и включват тенденцията към нея в основата на изкуството; и за двете „правдивост“ и „художественост“ не си противоречат, а са в единство.

Де е тогава разликата? В различното разбиране на еднакво признаваната правдивост. В основата му лежи — както може да се заключи от дискусиата — различното разбиране на връзката между правдивост и художествен метод; и оттам — между правдивост и реалистичен художествен метод.

За много голямо съжаление поддържниците на широката концепция не доуточниха и не конкретизираха своето разбиране за правдивостта в изкуството. Какво представлява тази тенденция към правдивост? Ако през вековете има тенденция към вярно отразяване, то следва да има и тенденция към невярно отразяване — що е тя? „Атиреализъм“? Но той бе отречен. Ще рече, през вековете остава да се развива и обогатява само реализмът (Михайловски, Елсберг)? И остават ли в рамките на изкуството произведенията — плод на нереалистичната тенденция? И изобщо, има ли такива? Или тя е винаги в определено съчетание с правдивостта? Но защитниците на широката концепция с право осмиват „процентните“ оценки (толкова части правдивост — толкова неправдивост). От друга страна, Недошивин заяви, говорейки, напр. за Врубелъ, че това е сложен и противоречив художник, за когото не може да се отсече — реалист ли е или нереалист. Но у всеки ли художник има тези противоречия, щом борбата на двете тенденции е закон за изкуството? И какво е отношението между т. н. противоречивост на художника и т. н. историческа ограниченост? Тези въпроси могат да се умножат и в още по-нелепа, опростено-наивна форма. Но тезисът за правдивостта бе формулиран така абстрактно-опростено, че сам поражда подобни въпроси.

Г. Недошивин щедро, както той умее да прави, нахвърли пътъм в изказването си редица дълбоки и блестящи мисли. Например — че във всяко художествено направление, епоха, творба „силната страна на изкуството едновременно включва и неговата слабост“. И той даде за пример високия Ренесанс: хармонията, благородството, целостността са много силна негова страна; но тъкмо поради своята хармония и цялостност високият Ренесанс се оказа неспособен да отрази конфликтите и катастрофите на живота. Безусловно дълбока и плодотворна мисъл. Но кое конкретно във високия Ренесанс е правдивост и кое е неправдивост? Човек не може да се избави от мисълта, че горният пример е много по-близък по дух на тясната концепция, отколкото на широката. Показателно е, че редица оратори от противоположния лагер изказаха сродни на този пример мисли, напр. Соколов. Романтиците, каза той, изразяват жизнената правда не въпреки, а в, чрез, благодарение на своя романтизъм; Лермонтов е правдив, защото е

романтик, а не доколкото е „преодолявал“ романтизма си, показвайки отделни реалистични „черти“.

И тъкмо тук — в това как правдивостта се проявява в метода и направлението, се крие разковничето на спора. Наистина Г. Недошивин подчерта, у А. Сидоров прозвуча същата мисъл: задачата сега е да се проанализира как се проявява тенденцията към правдивост в разните видове изкуства и разните епохи и направления. За съжаление, представителите на широката концепция не дадоха дори постановка на взаимоотношенията между правдивостта и нейните прояви. Тя взимала различни исторически форми. Но защо? И как? Като Протей, който се превъплъщава по своя воля? Тези въпроси не бидоха развити. Правдивостта не се свързва достатъчно ясно с епоха, с метод, стил, форма. И тя остана все пак да „виси“, неопосредствувана достатъчно нито исторически, нито естетически. Остана по-скоро правда изобщо, т. е. правда по-скоро в общопознателен смисъл. Не случайно някои нарекоха широката концепция — такава, каквато се представи тя на дискусиата — „гносеологическа“.

В замяна тенденцията към правдивост бе опосредствувана по друг начин: тя бе обоснована с необходимостта от „единно всемирно-историческо гледище“ върху развоя на изкуството (Г. Недошивин). То е необходимо за да предпази от „всеядност“ и за да укрепи позициите на реализма като направление, в частност — за да обоснове превъзходството на социалистическия реализъм; „необходимостта от това всемирно-историческо гледище се определя от съвсем конкретни неща — от нуждите на социалистическата култура“ — каза Недошивин. При общия лаконизъм и дори направо липса на обяснения — горната обосновка прозвуча твърде силно и твърде силно контрастира с конкретно-историческото гледище. За последното правдивостта е необходима преди всичко затова, защото се корени в самата същност на изкуството, защото тя е и не може да не бъде, и изследвачът трябва да държи сметка за нея преди всичко като за обективна закономерност на изкуството. У защитниците на широката концепция, обратно, — на преден план, така или иначе, излезе полезността на т. н. всемирно-историческо гледище. Тенденцията към правдивост е нужна, за да наниже на една ос различните етапи на изкуството и ги свърже в един възходящ мирови процес — за да циментира желаната и търсена развойна схема. Получи се така, че тенденцията към правдивост се свързва най-силно с нуждите на системата, а не с фактите и закономерностите на изкуството.

Обратно, тъкмо тук бе силата на конкретно-историческата концепция: въпросът за връзката между правдивост от една страна, и метод, направление, стил, епоха от друга — между познавателната и естетическата страна на изкуството — беше разработен върху различен историко-литературен материал във всички доклади. Би могло да се каже, че всъщност, това бе основната им тема.

За историческата концепция правдивостта на художественото отражение е неделима както от епохата, която го е породила като цяло, така и от метода, направлението, стила — от формата в най-общ смисъл на думата, в която това отражение се е възплътило. В изкуството жизнената правда не може да съществува другояче, освен в образи с определена идейно-художествена структура, в образи — плод на определен тип художествено мислене. „Художественото познание на действителността, по всичко изглежда, не може да се извършва извън определена стилистическа система“ — пише чл.-кор. Д. Лихачов в доклада си. Затова и правдивостта на дадена творба не може нито да се търси „изобщо“, нито да се преценява „изобщо“ — т. е. мимо, през главата на метода, стила, формата, в които тя реално живее в изкуството — вън от нейното естетическо битие. Затова и „реализмът не се изчерпва с правдивост, с проста вярност към изобразената действителност, а е определен метод на художествено познание“ (проф. Жирмунски). „Да се възразява срещу реализма като правда не е нужно“ — заключи Елсберг; но решително трябва да се възрази срещу това — да се пристъпва към изкуството само като към правда“. Изследователят, искат да кажат защитниците на историческата концепция, трябва да взема факта на изкуството и „вътре“ в него, в и чрез неговото свое-

образе като изкуство и като изкуство на дадена епоха, метод, стил — да потърси познанието за действителността. По същество така пристъпват в докладите си и А. Елистратова към романтизма, и В. Перцов към школите от края на 19 и началото на 20 в., и К. Зелински към националните литератури на СССР, и Ивашченко към европейския реализъм. Вън от своя специфичен и исторически-конкретен художествен израз жизнената правда се превръща в истина от общопознавателен характер. В склонност към такава абстрактно-гносеологизираща постановка на художествената правдивост „като такава“, „извън историята“ обвини широката концепция М. Храпченко, заедно с много други, а И. Астахов изтъкна, че тя свежда естетическия критерий до познавателен.

Абстрактната постановка на правдивостта води до недоразбиране и недооценка на художественото наследство: търсейки аршин изобщо, без да се усетим започваме да мерим с нашия си, съвременен аршин. Мисълта за своеобразната ценност на различните художествени епохи развива Лихачов в заключителните страници на своя доклад. „Струва ми се, пише той, че литературата на всяко направление в най-добрите си творби осъществява именно това, което е искала да осъществи и съвсем не се озовава в положение на безсилие пред своето собствено разбиране на света“. . . „Дълбоко погрешно и чисто дилетантско е да се смята, че древноруските писатели просто „не са умеели“ да изобразяват едно или друго явление. Също така погрешно би било ако сметнем, че древноруските майстори-живописци „не са умеели“ да предават едно или друго, перспективата, човешката анатомия, светлосиянката и пр. Тази теория предполага, че древният писател и художник е имал същото разбиране на своята задача, както нашето, само че е бил творчески безпомощен пред това свое разбиране. . . Постоянните нарушения на перспективата (у древните майстори) са предизвикани преди всичко от особените задачи, които са стояли пред художника, а не просто от неговото „неумение“. . . „Древният писател не изобразява напр. битовата обстановка не защото не може, а защото изобразяването на бита противоречи на неговото разбиране за това, което той трябва да изобрази — противоречи на неговия художествен метод“. С други думи, ако древните автори не са писали като Толстой и не са рисували като Репин, вършели са това не защото не са овладели реализма, а защото художествената задача, която епохата им е поставяла, е била друга.

Мисълта, че сама по себе си, оголена исторически и естетически, жизнената правда още не е реализъм, бе аргументирана в доклада на чл.-кор. Н. Конрад с примери от източноазиатските литератури. Реализмът, смята Конрад, не е само и просто ориентация към действителността в изкуството. Например определени направления и жанрове в древната китайска и японска литература са възникнали и са се развили тъкмо под знака на ориентация към действителността, към вярното изобразяване на бит, нрави и пр. Но да наречем тази литература „реалистическа“ и по този начин да я обединим напр. с литературата на 19 или 20 в. нямаме никакви научни основания. Защото „действителността бива различна и различно бива отношението към нея“. „Може ли. . . да се прилага терминът „реализъм“ към дадено произведение на това основание, че то „отразява действителността“, без да се взима предвид, за каква действителност става дума и с каква цел, в името на що се отразява тази действителност? Да нямаш това предвид, значи да поставиш на мястото на конкретната историческа действителност някаква абстрактна действителност, или — което е не по-малко недопустимо, тази действителност, която съществува за изследвача“. Безспорно, „признакът действителност се съдържа в общия комплекс от признаци на реализма. Но широката концепция елиминира този принцип и му придава самостоятелно значение.“

Показателно е, че сами представителите на широката концепция направиха известни стъпки — сами по себе си твърде характерни — да „заземлят“ естетически и исторически правдивостта. Това беше вторият важен ход след отричането на „антиреализма“, който характеризира широката концепция в дискусиата.

„За нас, изкуствоведите, каза напр. чл.-кор. А. Сидоров, само думата правдивост не е достатъчна: трябва да се говори за правдоподобност на изобразяването“. И след като даде за пример пещерните рисунки, той има непредпазливостта да се позове на известното предание за старогръцките художници Зевксис и Паразий, които затова сме можели да наречем реалисти, защото единият нарисувал грозде тъй правдоподобно, че птиците прилетали да го кълват, а другият — завеса, която дори хората излъгала със своето правдоподобие. Разбира се, противниците не закъсняха да върнат тъпкана тази непредпазливост, с основание обвинявайки Сидорова, че той „свежда великата правда на изкуството до илюзионистично правдоподобие“ (Е. Тагер). А В. Шчербина в заключителното си слово напомни, каква вреда принесе на съветското изкуство „представата за реализма като елементарно външно подобие; на борба срещу тази представа, срещу фотографизма в изкуството ни призовават многократните указания на Партията и специално на XX конгрес.“

В случая показателно е не само тълкуването на реализма като илюзионистична видимост на предмета — грешка, която нанесе неприятен удар по престижа на широката концепция. В края на краищата тя можеше да бъде и от недоглеждане, от полемично увлечение и пр. Но безусловно показателен е сам по себе си стремежът — да се свърже правдивостта с начина на нейното изразяване, т. е. по същество с художествения метод; да се преодолее абстракцията и да се въведе правдивостта в света на изкуството. И втори показателен факт: щом рече да даде конкретен критерий за реализъм, А. Сидоров свързва правдата в изкуството с един от конкретните признаци на един конкретен метод — реализма на 19 в., в който правдоподобие то достига най-високо развитие.

Подобен стремеж прозвуча и у Г. Недошивин, макар и не така грубо. „Същината на въпроса не е само в това — да се условим, че има реалистичност, правдивост, винаги присъщи на изкуството, и има реалистичен художествен метод, който започва от Ренесанса или от 19 в. (тук за Недошивин вече не е достатъчно разграничението, с което се съгласи напр. Ванслов) — „същината на въпроса е — каква е връзката между тези две понятия“. Отбелязвайки, че сами защитниците на историческата концепция признават реализма за метод, който най-дълбоко и всестранно разкрива действителността, той се запита: „Няма ли тук указание за вътрешната принципаална връзка между общата тенденция на световната култура и това, което се нарича реализъм в тесен смисъл на думата?“ И продължи вече категорично: „Съотношението между правдивост и реализъм е въпрос принципаален и той решава всичко“.

И така, за Г. Недошивин решаващото в проблема за реализма — това е особената връзка между реализма като историческо образование и общата тенденция към правдиво отразяване на живота. Не става дума вече дори за равноправните, тъй да се каже, исторически „превъплъщения“ на правдивостта, за които говориха Ванслов, Дмитриева и др. Става дума вече за това, че между правдивостта в изкуството и един от художествените методи съществува принципаална вътрешна връзка; че реализмът на 19 в. или 20 в., или Възраждането е носител и изразител на жизнената правда по предимство в сравнение с другите методи и направления, известни в изкуството.

Кръгът, тъй да се каже, се склочи: от правдивостта, която не беше метод и не беше реалистически метод, се стигна пак до правдивостта-метод и то до развития реалистически метод.

Тук има не само чупене на вътрешната логика на широката концепция — такава-каквата се представи на дискусиата. По важно е, че това принципаално и абстрактно свързване на правдивостта в изкуството с конкретния художествен метод „реализъм“, до което все пак стигна широката концепция, обективно отваря вратичка за маса опроставания, станали вече традиционно зло за литературната наука. И тъкмо по тази линия разгънаха атаката си срещу широката концепция повечето оратори от противния лагер.

У нас още не е изживяна представата, каза напр. Б. Бурсов, че всичко, което е реализъм, е „добро“, а всичко, което не е — е „лошо“; че всеки последващ художник е по-добър от предшественика си. Но ето че Текери е реалист, а Байрон не е. . .

Неотдавна беше мода всичко положително в изкуството да квалифицираме като народност, народностно — припомним Машински; тръгна тогава едно масово „изнародване“ на всички добри писатели и произведения. Сега пък същото се повтаря с понятието реализъм — всичко ценно стана реалистично и „реализъм“ се превърна в синоним на художествено качество, на изкуство. Оттук логично последва сектантско подценяване на нереалистическите произведения и течения, на тяхната способност да отразяват живота. Особено не провървя на класицизма: разсъждаваше се — щом класицизмът е дворянска култура, тя не може да не бъде антинародна. Но тогава какво да се прави с Ломоносов? За да се излезе от неудобното положение, Ломоносов просто биде изнесен извън класицизма. . .

Оказа се, че отъждествяването на реализъм с художественост и народност е вилняло и сред фолклористите. Всичко ценно във фолклора се обявяваше за реалистично, каза Гусев: щом фолклорът е народно творчество, той е положително явление, а щом е положително, не може да не бъде реалистично. Така някои фолклористи стигнали до историческата схема: фолклорът през феодалната епоха представлява „стихийен реализъм“, през буржоазната — „критически реализъм“, а през социалистическата — „социалистически реализъм“. По силата на същата догматична логика някои фолклористи изнасят във фолклора всички нереалистични жанрове — обредни песни, приказки с религиозна тематика и т. п. — отбеляза Чистов.

Правилно е да се разграничи „реалистичност“ (правдивост) от „реализъм“, настоя акад. Белеcki — иначе не може да се разбере литературният процес, където едва ли не всяко ново направление иде в името на върното изобразяване на живота. Ако класицизмът Буало се бореше с „прецизността“ в името на правдивостта, то романтикът Юго въстана срещу Буало в името на същата правдивост и пак в нейно име въстана срещу Юго натуралистът Зола. Реалистичност има в рисунките на пещерния човек, има я и у античните писатели, но това не дава основание да се говори напр. за митологичен реализъм, тъй като зараждането на реализма е свързано тъкмо с преодоляването на митологичното художествено мислене, с безсъзнателния стремеж да се избегне това мислене. Затова и терминът реализъм, приложен напр. към Омир, звучи ни повече, ни по-малко като оксюморон. . .

А. Елистратова се спря и в доклада и в изказването си на широко разпространеното вулгарно отношение към романтизма като към някаква „детска болест“, от която преболевват някои големи писатели (Байрон, Шели и др.), но от която те, със засилване на реалистическите „черти“ в творчеството им, постепенно се освобождават. . .

Енергично въстана срещу нивелировката и вулгаризацията в оценката на различните направления и проф. Жирмунски: „Пред нашата литература днес безспорно стои въпросът за генерално отграничаване от упадъчните течения; днес ние трябва да повторим, перефразирайки Горки: С кого сте вие, майстори на художественото слово, — с Джоис, с Пруст, с Кафка или с Пушкин, с Толстой, със социалистическия реализъм? Но от това не следва, че Аненски или Рилке са лоши поети, или че Бодлер и Верлен, Мюсе и Вини трябва да изчезнат от учебните програми. Белински разбираше отлично, че Жуковски е политически реакционер, но Белински твърдеше, че без Жуковски не би имало Пушкин. Както без Колридж и Уордсуърт, които напразно някои погребват в братската могила на реакционния романтизъм, като едва ли не агенти на Свещения съюз, не би имало и техния велик противник — революционният романтик Байрон. Класическият реализъм на 19 век с неговата социалност като основен белег, се опира на романтизма, на оная романтическа критика на буржоазната действителност, която в Европа навред предшествуваше реалистическата критика на същата действителност.

Не напразно тъкмо „докторът на социалите науки“ — Балзак, а заедно с него и Стендал, наричали себе си романтици.“

И така историята показва, че една от най-големите правди на литературата — разобличаването на буржоазното общество — е принципиално свързана толкова с метода на романтизма, колкото и с метода на реализма. И не без основание Б. Михайловски, след като констатира отпадането на „антиреализма“ от широката концепция, иронически заключи — излиза, че в историята на изкуството „остава да се развива и обогатява единствен реализмът, а другите направления само свършват черното си дело и си отиват“...

Няма да се спираме повече върху доводите на ораторите от тясната концепция — бидейки органически свързани с историята на реализма, те естествено премивават към историческата част на дискусиата. За да приключим с теоретичния спор, ще резюмираме изказването на проф. В. Асмус, който даде пределно ясна характеристика на двете концепции.

„Според широката концепция, каза Асмус, реализмът не е название на школа, течение или направление — а название на определени черти на правдиво изобразяване жизнените явления, които черти могат да се намерят в безброй художествени творби от всички векове и периоди. Ние, казват защитниците на тази теория, наричаме реалистични или стремежи се към реализъм всички творби или части от тях, в които може да се намери жизнена правда — живи сцени, фигури, ситуации и пр. . . А такива безспорно има много и в античното изкуство, и в Средновековието, и навсякъде.

Тясната концепция разбира под реализъм не наличност на отделни, дори често срещани черти, които напомнят реалистическото изобразяване в школите на критическия или социалистическия реализъм; а особено течение, направление, школа в развоја на изкуството. Тя се характеризира с това, че при нея реалистическото изобразяване на действителността става органически език на художника, особен тип художествено мислене, в чиито образи художникът съзнава действителността на обществения живот и своето отношение към нея — великолепно формулира Асмус.

За науката е свършено безплодно да се спори за правото в термина „реализъм“ да се влага по-широко или по-тясно значение. Какво дават тези две разбирания за историята на литературата като наука за литературния процес — ето как трябва да се поставя въпросът.

Какво дава широката концепция? Тя може да помогне да се укрепи представата за единството на световното изкуство; тя подчертава прогресивния ход на неговия развой; най-после, тя може да покаже ембрионите на реализма в разните епохи, защото възможност за правдиво отразяване на живота няма само там, където има реализъм като завършено направление.

Тази концепция обаче е твърде неоперативна в методологическо отношение; тя дава твърде малко за конкретното историческо изучаване на изкуството — тя е научно бедна и неприемлива.

Така напр. , ако реализмът представлява отделни черти на вярно изобразяване живота, то тогава действително историята на изкуството е борба между реализъм и нереализъм или антиреализъм, или изобщо нещо, което стои вън от изкуството. Но щом реализмът е вечна категория, то за такава трябва да бъде признат напр. и романтизмът, тъй като отделни черти, напомнящи романтичното изкуство, могат да се намерят и в Средновековието, и в античността и, пр.

А ако това е така, то прав е Недошин в своята първа теория (в книгата си)¹, от която той напразно се отрече в своята втора теория тук, на дискусиата (става дума за отричането от „антиреализма“) — подметна Асмус.

Ако обаче разбираме реализма като художествен „език“, на който говори писателят, като особен тип образно мислене — то тогава реализмът е определено истори-

¹ „Очерки по теория на изкуството“, М., 1953 г.

ческо явление. И тогава задачата е — да се определят неговите граници с помощта на марксистката методология. Тясната концепция, заключи Асмус, дава възможност за конкретно-историческо изучаване на литературния процес.“

С други думи, тя осигурява основната предпоставка за научно изследване.

Както и да оглеждаме спора, очевидно е вътрешното чупене на логиката в широката концепция. Тя започна с решително отричане от „антиреализма“, с гореща и искрена атака срещу схемата „реализъм“ — антиреализъм“. Но се препъна о проблема за връзката между правдивост и метод, направление, стил. Или тази връзка е еднакво принципиална за всички методи и направления, и всеки метод, по силата на закона, че изкуството отразява действителността, по своему носи и изразява правдата на своята епоха; но тогава широката концепция плътно се доближава до тясната, и прогресивният развой на изкуството през вековете добива по-друг вид: правдата се пречупва през метода и епохата, борбата за правда се води вътре в тях, преди да излезе на световно-историческа арена, и прогресивният ход на изкуството, дори само в познавателен смисъл — се оказва не праволинеен, а усложнен, спираловиден, противоречив, със свои загуби и печалби, пречупен през своеобразието на всяка отделна епоха. Или пък — правдивостта е принципиално свързана с един метод, с едно направление — реализма. И тогава историческият развой на изкуството се изопва в идеално-прогресивна линия „от пещерните бизони до Дудинцев“. Но пак тогава се открехва и врагичка за схематизма и опростителството. Защитниците на широката концепция не са и не желаят да бъдат вулгаризатори. И те отхвърлиха „антиреализма“. Но всичко почна тъкмо оттам — отпадането на този „най-важен член на концепцията“ (Елсберг) разклати цялата ѝ постройка, и тъй като те не го замениха с друг, а от концепцията си не се отказаха — предпазливо се върнаха назад и с това отново се поставиха под обстрел. Това чупене на вътрешната логика на самата концепция, наред с неразшифруването на понятията и методологическите опасности — бяха слабостите, които попречи на широката концепция да вземе превес в дискусиата.

И все пак, може би бяха прибързани някои заключения, като напр. — че дискусиата представлявала погребението на широката концепция. Тя има своите нехвърлени в боя резерви, а тясната пък има своите бели петна, нерешени въпроси и несъгласуващи се положения.

Така например, с пълно право представителите на широката концепция обвиняваха своите противници, че те доказват общоестетически положения, опирайки се изключително на литературен материал; че при това изхождат главно от особеностите на руската литература, и то на 19 в. — критическият реализъм; че не познават и пренебрегват особеностите на другите изкуства — изобразителните на първо място, а също така музика, театър, кино. Действително, тази изключително литературна насоченост твърде силно подби авторитета на дискусиата. „Докато въпросът за реализма не бъде разгледан като въпрос на всички изкуства, той не може да се смята за решен“ — каза Б. Михайловски. За съжаление, изкуствоведите, които взеха участие в дискусиата, сами твърде малко обосноваха своето становище с особеностите на изобразителните изкуства — може би поради факта, че не излязоха с разработени доклади.

Основна слабост на конкретно-историческата концепция, а оттам и на дискусиата — бе разнобоят по въпроса за „рождената дата“ на реализма като метод и направление: цом той не се заражда едновременно с изкуството, то кога? През Възраждането? Или през 18, или през 19 в.?

Въпросът за възникването на реализма се преплита с въпроса за неговата природа и критерии: цо представлява от себе си реалистичният метод и по какво се отличава той от другите методи и направления? По тези въпроси нямаше единство ни в докладите, нито в изказванията. Не без основание акад. Белецки нарече реализма „плаващ бъбрек“ в организма на литературната наука — всички сме убедени, че той съществува, разпознаваме го, а речем ли да го уловим — изплъзва ни се. . .

Не бе разграничен реалистическият метод и от понятието реалистическо направление. В заключителното си слово Я. Елсберг обясни, че такава задача не е и поставяна, тъй като тя е твърде сложна, за да бъде решена пътно на дискусиата. И той се ограничи да даде няколко интересни примера (из руската литература на 19 в.) за многоликите форми на взаимоотношенията между метод и направление.

Най-после, твърде много пречееше и на двете страни неразработеността и неяснотата на проблема за художествения метод изобщо: говореше се за метод на критическия реализъм, на социалистическия реализъм — а не бе предварително достатъчно ясно, що е художествен метод сам по себе си (освен няколкото най-общи положения, на които ще се спрем по-нататък). И слаба утеха бе разумното инак обяснение, че не е задача на тази дискусия да решава и въпроса за метода; или че, при липса на по-добро, науката може да се задоволи с най-общите контури на дадено понятие, стига те да са общепризнати, а задача на по-нататъшните изследвания е да му уточнят съдържанието (В. Перцов).

Изхождайки от всички тези бели петна и противоречиви мнения и най-вече от факта, че изкуствоведите общо взето продължават да стоят зад широкото разбиране, по-прав беше може би чл.-кор. Благой, когато каза в заключителното си слово, че концепцията за реализма като жизнена правда още не може да се смята опровергана. Дискусията обаче очерта становищата, извади наяве и силните, и слабите им страни. „Сега поне ни е ясно за какво говорим — а това е вече постижение“ — заключи и Елсберг.

Простичкият извод, струва ни се, се налага сам по себе си: „окончателна“ ще бъде победата на тази страна, която съумее да дообоснове всеотстранно и без противоречия своето гледище с живия материал на живите изкуства, въз основа на тяхната специфика, с помощта на марксистката методология.

„Съотношението между правдивост и реализъм е въпрос принципаен и то решава всичко“ — беше казал Недошивин. Действително то решава всичко. Но при условие, че бъде разкрито и доказано. Може би в бъдеще поддържниците на широката концепция ще успеят да докажат принципалната връзка между общата тенденция към правдивост и реалистически художествен метод, без осъвременяване, гносеологизиране и опростяване. Тогава може би би се родило и реално онова всемирно-историческо гледище, за което говори Недошивин. И това би било огромна победа. И огромна задача, с която трябва да се заемат изкуствоведите, дори независимо от крайния резултат.

А ако главният недъг, що подяда конкретно-историческата концепция е „плаващият бъбрек“, то очевидно главната ѝ задача ще бъде да прикрепи, да закотви това блуждаещо понятие към определен исторически момент, както духовито формулира Благой, връщайки думите на Белецки. С това би се направила решителна крачка към определяне на самия реалистически метод, а оттам и на понятието художествен метод изобщо.

III

Спорът за „рождената дата“ на реализма

Нямайки възможност да изложим гледищата върху възникването и белезите на реалистическия метод, развити в докладите на Р. Самарин, Я. Елсберг или Н. Конрад и др., ще се спрем предимно на по-характерните спорове, които се завързаха около тях, тъй като това дава възможност да се осветяват едновременно и двете счепкали се мнения.

Твърде много критики събра становището, че реалистическият метод датира от Възраждането. То бе развито в доклада на професор Самарин и по начало подкрепено от Я. Елсберг и други. Според това становище, зародилят се през Възраждането

реализъм минава последователно през стадия реализъм на Просвещението (18 в.), критически реализъм на 19 в. и социалистическия реализъм на днешното време.

Н. Дмитриева разкритикува разкриването на човешкия характер, по-специално т. н. „саморазвитие на характера“, като критерий на реалистичния метод (Елсберг), върху който, покрай другите белези, се основава датировката на реализма от Възраждането насам. Не всички изкуства — напр. архитектурата, и не всички жанрове — напр. пейзажът в живописа, изтъкна Дмитриева, изобразяват човешки характери.

Срещу „саморазвитието на характера“, като не докрай ясно понятие, както и срещу представата за непрекъснат развой на един и същи реализъм от Възраждането насам излезе Е. Тагер. Ако под саморазвитие на характера, каза той, се разбира неговата обусловеност от някакви общи свойства, напр. вътрешни подбуди и пр., то това е общ закон на изкуството, и от фолклора до Горки принципът е един. Ако пък под саморазвитие на характера се разбира едно много по-сложно и тънко преплитане на индивидуална и социална психология — то пък не е известно нито на литературата на Възраждането, нито на тази на Просвещението. На свой ред проф. Самарин, продължи Тагер, дава като белег на реализма историзмът. Но ако този историзъм трябва да се разбира като чувство за времето, като стремеж да се постигне смисъла на епохата и да се прозре в бъдещето, то той е присъщ и на Байрон, и на Блок. Ако пък се има предвид особенният историзъм, присъщ на мисленето на 19 в., който предполага органична връзка със социалната действителност — то този историзъм е чужд и на Шекспир, и на писателите на 18 в. Така че нито първият, нито вторият критерий могат да обединят литературния процес от Възраждането до наши дни под общото понятие реализъм. По логиката на докладите, която Тагер окачестви като догматична, ще излезе, че между Евгени Онегин и Чайлд Харолд има принципиална разлика, а между Онегин и Гаргантюа разликата е само количествена; или пък че един „Роб“ на Микеланджело е по-близък до „Протодиякона“ на Репин, отколкото до „Лаокоон“, макар че непосредното чувство на зрителя говори друго. . .

Чл.-кор. Благой също енергично атакува схващането, че реализмът датира от Възраждането. Той направи едно много сериозно предупреждение: това гледище само приближава изходната точка на реализма — да не бъде „от бизоните“, а „от Шекспир“ — а всъщност дава същата схема на непрекъснат развой от една страна на реализма, от друга — на нереалистическите методи, досъщ както широката концепция. За Благой понятието „реализъм на Просвещението“ е противоречиво, изкуствено конструирано понятие: рационалистът Волтер се оказва в един лагер с Шекспир, когото сам е наричал „пиян дивак“, а двамата заедно — с Молиер, когото пък изкуствено откъсват от класицизма; а между другото, Пушкин е смятал метода на Молиер противоположен на Шекспировия. Според Благой реализмът, като голямо литературно направление, като школа, която обхваща цял свят, се оформя през втората третина на 19 век.

Проф. Жирмунски се спира на редица необезбедителни, според него, твърдения в доклада за възрожденския реализъм. Ако приемем, че реализмът се заражда през Възраждането, то необяснена остава в 17 в. смяната на реализма с класицизма и с такова направление, като барок. От доклада не стана ясно — Расин и Корней реалисти ли са или реалист е само Молиер? Не става ясен и „просветителският реализъм“ на 18 в.: Волтер, напр. просветителски реалист ли е или просветителски класицист, или родоначалник на революционния класицизм? Или само Дидро и Лесинг са през 18 в. представителите на ранния буржоазен реализъм? И къде е мястото на Гьоте — реалист ли е той? За него изобщо нищо не се споменава... Според Жирмунски, литературата на Възраждането е качествено различна от литературата на 19 в., която именно е реализъм в строгия смисъл на думата. Колкото до наченките на реализма, Жирмунски смята, че те трябва да се търсят най-рано у Филдинг и Смолет — Англия, 18 в. — и то пак това ще бъде реализъм, не минал през романтизма, с много схематизъм в себе си.

Според акад. Белецки, реализъм е „онова изкуство, което съхранява данните на природата по възможност в този вид, в който те се възприемат“, и то се оформя не през Ренесанса, а през 19 век.

Несъобразности при датировката на реализма от Възраждането посочи и Балашов, наричайки я априорна. Шекспир и Сервантес, които се сочат като най-крупните и типични реалисти на тази епоха, живеят когато са минали 9|10 от Възраждането, заедно с целия италиански Ренесанс, немския, френския. При това тази датировка е чисто европейска, тя не държи сметка за Средна Азия, за Задкавказието. Най-после тя подхранва тенденцията — реализмът да се разглежда като редица фази, всяка последваща от които е непременно по-висока от предходната — напр. според доклада, критическият реализъм е висша фаза в развоя на реализма, започнал от Ренесанса. А това е опростителска представа за прогреса в изкуството, който не е еднолинеен и не е равенномерен, и не обхваща дори всички жанрове в дадена епоха. (По принцип с тази постановка за прогреса се съгласи и Елсберг).

Позицията, че реализмът като направление и школа, и то в световен мащаб, се заражда към половината на 19 в. защитава решително и чл.-кор. Н. Конрад, който приведе богат европейски и особено азиатски материал. Конрад смята, че най-обща и решаваща предпоставка на реализма е установяването на развити буржоазно-капиталистически отношения в дадена страна. Еднаквият социално-икономически строй обуславя в последна сметка и сходни художествени задачи, които се изразяват в сходни мотиви и теми (например удивителната прилика между японската и западноевропейска средновековна лирика, без никакъв контакт помежду им). Развиването на буржоазно-капиталистически отношения в страните на Азия през 19 и 20 в. обуславя и зараждането на реалистично направление в техните литератури; дори безспорното литературно влияние от Европа тук се подчинява на местните художествено-исторически задачи.

Беше изказано и мнението, макар и почти не подкрепено от други оратори, че не може да се говори за единно развитие и на реализма на 19 в. и да се характеризира той единствено като „критически“. Така акад. Белецки смята, че в руската литература на 19 в. „критическият реализъм“ се редува със „социално-утопическия реализъм“ на 60-те години и с „етико-психологическия реализъм“ на Толстой и Достоевски. . .

Така че, докато спорът между тясната и широката концепция за реализма завърши с превес, макар и не окончателен, на първата, то спорът за възникването и критериите на реализма остана нерешен, при явно разклащане на позициите на тези, които водят родословието му от Възраждането.

„Становището, че реализмът датира от Възраждането, не се отличава с оригиналност“ — отбеляза Я. Елсберг в заключението си. Въпреки това, лично той не се отказва от него, — то свързва реализма с големия преврат в историята, с научната революция, с художествената революция, която е по-последователна дори от научната, от него си води началото цялата нова литература. „Вярно е, че датировката на реализма от 30—40-те години на миналия век се отличава с голяма последователност. Но все пак, ако я приемем, ще излезе, че един Пушкин не е реалист; а къде ще останат творби като „Плещенникът на Рамо“ от Дидро или „Вилхелм Майстер“ от Гюте? Както и да е, заключи Елсберг, въпросът за възникването на реализма остава нерешен — сега засега ние не сме в състояние и не бива да го решаваме“.

IV

Няколко разсъждения върху художествения метод

Както вече се спомена, и докладчици, и оратори се сблъскаха постоянно с въпроса за художествения метод. Специален доклад по този въпрос нямаше. М. Храпченко беше посветил своя на един от главните аспекти на проблема — отношението между

художествен метод и творческа индивидуалност, развивайки го като аргументирана защита на органичното единство между личност и творчество. В това отношение докладът засилва общата антивулгаризаторска насоченост на дискусиата: „възгледът на писателя върху жизнените явления, неговото емоционално-лично отношение към тях съвсем не са никакъв „придатък“ към изобразяването на човешки съдби или характери; самото това изобразяване е невъзможно вън от идеите и възгледите на писателя върху живота, извън неговата субективност. Отношението на писателя към живота съвсем не е равнозначно на „субективизъм“. . . „Обективно“ и „лично“ не се намират редом, а са неразделно слети, те не са механична смес, а химическо съединение.“

Характерна черта на разискванията върху метода (доколкото ги имаше) беше стремжът да се преодолее гносеологизиращата, общо-философска негова трактовка, да се навлезе в неговата естетическа специфика. Този стремеж особено силно прозвуча в онези изказвания, които разглеждаха метода като особено виждане на света (Шчербина — всеки нов метод започва с ново виждане на света), като специфично художествено мислене, със свои особености, в сравнение с теоретичното мислене и с познанието в общ смисъл на думата. Н. Гей съпостави романтичното с реалистическото художествено мислене: докато напр. романтикът Пушкин строи образа си, излизайки от зададена идея (Алеко в „Цигани“), реалистът Пушкин строи образа, излизайки от действителността (Онегин, Татьяна); решаващо при метода е отношението между образ и идея — това положение Н. Гей свързва с Енгелсовата мисъл за мястото на тенденцията в реалистичното изкуство.

К. Зелински в доклада си отбелязва „подборния характер на всеки художествен метод“, тъй като методът е и „начин на отбор на обектите за изобразяване, отбор на самите изобразителни средства.“ От своя страна, „подборният принцип на реализма в частност се контролира и управлява не само от идеята на художника, но и от самата действителност, от тенденциите на нейното историческо развитие“

Твърде интересни мисли върху метода разви в своето изказване — може би най-богатото откъм проблемност — Е. Тагер. „Разликите между литературните образи, създадени с помощта на разните методи, не са количествени, а качествени, каза той. Разликата между Федра и Ана Каренина не е в това, че Федра е по-малко реалистична от Ана, а в това, че с Ана художникът решава други задачи, разкрива други сфери на обществения живот. За да предаде това качествено ново, особено съдържание, особено знание за живота, което носи художникът и което е обусловено от новата епоха, той се нуждае и от особен „език“. Метафорично казано — този именно вътрешен, „граматичен“ строй на неговия език е онова, което наричаме „метод“. И уязвимата страна на нашата дискусия е, че докладите по същество се отклоняват от структурния анализ на „граматичния строй“ на езика, на който говорят художниците от разните методи — докладите декларират, но не определят реалистическия метод, те оставят необяснени конструктивните принципи на метода... Общността на метода се обуславя не от факта, че двама художници, да речем Шекспир и Толстой, изразяват велика човешка правда, а от наличието или липсата на известна общност в художествения език на двамата. Според Тагер ключът, който разкрива особеностите на художествения метод, трябва да се търси в онази концепция за човека, която носят големите художници на всеки отделен етап в развоя на изкуството. Тя не се свежда до сумата от характери на героите, изобразени в произведенията им, и не всеки път се покрива с естетическия идеал на художника. Това е онази представа за типа на човешката личност и за нейното отношение към света и обществото, в чиято светлина писателят изобразява живота. Така, ренесансовската представа за човека като игра на титанични сили се заменя с рационалистическия човек на класицизма, после иде „естественият“ човек на Просвещението, след него лирическият индивидуализъм и дълбок психологизъм на романтизма, а в 19 в. — представата за социално-историческия човек, за изключително многообразната

човешка личност, свързана с много нишки с конкретната историческа среда: принципиално важно откритие на реализма, което го отделя не само от романтизма, както обикновено се сочи, но и от Просвещението и от Ренесанса. И ако шекспировият Хамлет се провиква в монолога си „О, жена, нищожество си ти“, то Чехов предлага да се каже „Жената си е жена“: в системата на Шекспир подобна замяна е невъзможна, защото красноречието е спътник на ренесансовската представа за човека, а в реалистическата система на 19 в. това лаконично „косноезичие“ е гениално намерен шрих, който единичък разкрива образа и който се подчинява на друг закон — закона за индивидуализирания човешки характер. . .“

В скоби трябва да отбележим, че необходимостта от структурен анализ на художествения метод стана твърде актуален въпрос през последните години. Подобна критика — че се съсредоточават върху идейно-познавателните принципи, а не анализират художествените особености на реалистическия метод, бе отправена към докладите още при предварителните им обсъждания в Института за световна литература (изказвания на Л. Тимофеев, Л. Поляк, И. Чичеров и др.).

Много плодотворна, макар и не развита мисъл изказа Елсберг в заключението си — за двойката обусловеност на метода: от една страна, от епохата с нейната действителност, борби, задачи, от друга — от идейно-художественото наследство, от поетичната традиция.

Само един от ораторите — Ю. Боров, посвети изказването си изцяло на проблема за художествения метод, и то в общоестетически план, като отбеляза, че излиза от становището на акад. Тодор Павлов. Според Боров художественият метод е аналог на предмета на изкуството, както философският метод е аналог на цялата действителност. А под предмет на изкуството Боров разбира „естетическите качества на действителността“. Най-съществените естетически качества и връзки на действителността стават непосредствено в процеса на творчеството съдържание на изкуството и кристализират в особени форми на образно мислене. В този смисъл художественият метод представлява съвкупност от обективни изисквания към художника, и историческите изменения в изкуството се обясняват с изменения в естетическите качества на действителността, в обществената практика. В частност, като белег на реалистичното художествено мислене Боров сочи естетическата многостранност на неговите образи за разлика от образите на сантиментализма или класицизма, които се свеждат до едно естетическо качество. За съжаление обаче Боров не разкри какво представляват самите т. н. естетически качества на действителността и как те стават предмет на изкуството. „Готови“ ли се намират те в действителността? И какво им е отношението към субекта на изкуството? А тук е ключът на проблема за художествения метод, и не само на него.

V

Реализъм и романтизъм

Струва ни се, че най-голям и безспорен успех дискусиата постигна в разкриване връзките и взаимоотношенията на реализма с другите методи и направления. В частност — връзката между критическия реализъм и романтизма; между социалистическия реализъм и предшествуващите направления и особено — между социалистическия реализъм и модернистките школи от края на 19 и началото на 20 век; между социалистическия реализъм и съвременния критически реализъм. На този фон по новому се освети и проблемът за художественото наследство. Този дял от дискусиата, който носеше сам по себе си историко-литературен характер, подведе доказателствената база под концепцията на реализма като конкретно историческо явление.

Централно място в разискванията по тези въпроси заеха докладите на А. Елистратова — за съотношението между реализъм и романтизъм в английската литература

и на В. Перцов — за реализма и модернистските течения в руската литература от края на 19 и началото на 20 век, наред с близките им по дух доклади на Ивашченко за европейския реализъм и на Зелински — за националните съветски литератури.

Докладът на Шчербина за социалистическия реализъм по значението на темата си представлява сам по себе си самостоятелен дял от дискусиата. Въпросите за връзката на социалистическия реализъм с другите методи обаче заемат твърде важно място в него и свързват проблематиката му с тази на горните доклади в един голям общ кръг от проблеми на взаимоотношенията между реализъм и нереалистични направления. Така свързано протекоха и разискванията.

Докладът на А. Елистратова бе многократно цитиран и единодушно оценен като превъзходен (с него не спориха!). Покрай ценния си историко-литературен материал, този доклад привлича и с яснотата и спокойната последователност на позициите си — нещо, в което му отстъпва, напр., инак остро актуалният по тема доклад на Перцов. А. Елистратова успешно решава две задачи: да покаже историческата и естетическата необходимост на нереалистическото направление „романтизъм“ като такъв тип художествено усвояване на действителността, който е кръвна рожба и верен изразител на своята епоха; и второ — да покаже какво е дал романтичният начин на усвояване действителността на своя антипод и наследник — реализма.

„Художествените средства на просветителската литература, с нейния рационализъм, механичност и метафизичен подстъп към действителността вече не помагат на художника да усвои новия колосален исторически материал“ — пише Елистратова: „Великите обществени трусове и преврати от края на 18 и началото на 19 век разкриха пред света „гигантските разрушителни и гравитни сили на народа“. И английската романтична поезия търси „космична широта на поетичните обобщения, пантеистично отъждествяване на природа, история и индивидуално съзнание“, възкресява древните — библейски, антични, индуски митологии и създава собствени митологични символи, които да изразят устремите на епохата. „Всичко това не може да се разглежда като наивни заблуждения или „експеси“ на романтиците; то е било органически необходим начин за развиване на художественото знание и усвояване на света през онзи исторически етап: „Ние живеем в титанични и преувеличени времена — привежда Елистратова крилатите думи на Байрон — когато всичко, що по размери отстъпва на Гога и Магога, изглежда пигмейско.“

Това съвсем не значи, че романтизмът се отказва от познаване на действителността — и тук е, според Елистратова, главното му отличие от упадъчните, декадентски школи. Той изразява, разобличава, оценява съвременната му действителност и се стреми да прозре накъде върви тя. Дори в мистично-зашифрованите сентенции на един У. Блейк се съдържат тъй характерните за романтизма дълбоки художествени „предугаждания“, които по-сетне стават исторически и художествена действителност. Така напр., в „причудливата фантастична символика на поемата „Въстанието на Ислям“ от Шели — в нейното условно действие — намират израз стихийните догадки на поета за непреодолимостта на освободителния устрем на човечеството. „В светлината на обществените задачи, които романтиците си поставят, поема като тази на Шели „е пълна с най-дълбока жизнена правда. Средствата за изразяване на жизнената правда обаче далеч не са напр. характерите в днешен реалистически смисъл. Изобщо, създаването на характери не е нито силна страна, нито задължителен атрибут на романтизма, и да мерим неговите поети с мярката, с която нашето литературоведение след Енгелс мери реализма, значи предвременно да се откажем да разберем неговото своеобразие.“

Романтизмът обаче не остава ценност само за себе си и за своята епоха. Много от натрупаните от него идейно-художествени открития преминават, кои косвено, кои пряко, в арсенала на реализма на 19 век — пък и по-далече. „Това, което у романтиците се облича във формата на парадокс, фантастични видения, субективен лирически порив към неизвестното, подозираното, предполагащото или желаното, у писателите-реалисти

излиза във вид на закономерност, която се поддава на изучаване и анализ, проявява се във взаимодействието на типове-характери и типове-обобщения“. И тогава естествено класическа форма на реализма през 19 век става социалният роман.

Реализмът развива също така и непосредствено художествените постижения на романтизма, като ги преосмисля по нов начин. Така, стилът на Дикенс, отбелязва Елистратова, е необясним, ако се разглежда само като пряко продължение на повествователния маниер на 18 век: у Дикенса живеят и романтиката на зловещата тайна, и приказната мечта за щастие, дружба, братство, и противоречията между бедност и богатство, труд и тунейдство, които е бичувал още романтикът Блейк. Текери възприема ироничния байроновски маниер и романтичната гротеска, като ги осмисля реалистически. Шарлота Бронте съчетава реалистична жизненост с бунтарски-романтично въодушевление. И т. н. — чак до Томас Харди, който в 20 век се връща към романтичната традиция, като създава образи-символи във философската си поема „Династи“; чак до съвременника — социалистическия реалист Шон О'Кейси, който също се обръща към фантастиката на образната символика, за да покаже потенциалните сили на народните маси.

Редица оратори потвърдиха със свои наблюдения, че много от основните черти на реализма — интересът към вътрешния, емоционалният живот на човека — към „диалектиката на душата“, революционната критика на буржоазните устои, безжалостното разобличаване на буржоазния егоизъм и фалш, стремежът към големи социално-исторически обобщения и пр. — водят потеклото си от романтизма. Елсберг изтъква влиянието на революционната романтична сатира (Байрон, Хайне) с нейния лиризъм, с особеностите на т. н. авторски образ върху реалистичната сатира на 19 век.

Без романтизма не би имало сочният, многостранен, психологически задълбочен и емоционално наситен, социално-безпощадният реализъм на 19 век. Такъв той не можеше да изникне на почвата на Просвещението; необходимо бе тя да бъде разорана от романтизма.

VI

Реализмът след 19 в. Съвременният критически реализъм на Запад

Въпросът за взаимоотношенията на реализма с другите методи и направления се постави още по-остро, когато дойде ред да се засегне вторият повратен, кризисен момент в литературната история на 19 век — края на века и началото на 20 век. Положението тук е много по-сложно: наред с реализма възниква натурализмът; същевременно се оформят т. н. декадентски, модернистски школи; а на прага на нашето столетие Горки в Русия полага основите на социалистическия реализъм. При това, тези направления и техните наследници продължават да съществуват и днес. Взаимодействуват ли си те и как? Как трябва да се изучават и преценяват те? На тези въпроси дискусията даде интересни отговори, богати откъм факти и нелишени от изследователска смелост, но често и вътрешно противоречиви.

Един от първите повдигнати въпроси бе — съдбата на реализма в края на 19 и началото на 20 век. Шчербина, Перцов в докладите си, Т. Мотильова в блестящото си изказване по западната литература и др. се опълчиха срещу широко разпространеното, но слабо доказано мнение, че по това време реализмът запада и връх в руската и световна литература взема декадентството, модернизмът.¹ Доскоро, отбеляза Т. Мотильова, сред нас царуваше опростената схема, че в края на 19 век критическият реализъм почнал да

¹ Тук е мястото да отбележим, че мнозина оратори (Шчербина, Тагер и др.) с основание протестираха срещу крайната смътност на термина „модернизъм“: той обединява под един похлупак разни течения и школи — символизъм, декадентство, експресионизъм, съвременен абстракционизъм, — и твърде неравноценни автори и творби. За съжаление, те не направиха повече уточнения, а защитниците на термина модернизъм, като Перцов, не се заеха сериозно да докажат правоверността му.

показва признаци на остра недостатъчност и затова бил сменен от социалистическия реализъм. Това е вярно, но само за Русия, където, по силата на конкретните исторически условия, развит на реалистическата литература се свързва именно със социалистическия реализъм. На запад обаче условията са такива, че критическият реализъм необходимо продължава да се развива и достига в началото на нашия век ново, мощно разгръщане с делото на Анатол Франс, Ролан, Барбюс, Голсуърти, Шоу, двамата Ман, Драйзер, Лондон и др., продължава своя развой и след Октомврийската революция и до наши дни с Хемингуей, Стейнбек, Фойхтвангер, италианските автори пр. При това, критическият реализъм на Запад не е вече реализъмът на Балзак или Дикенс, той се обогатява с редица нови черти. Огромно влияние оказва върху му руската литература на 19 век, а през последните десетилетия — литературата на социалистическия реализъм.

Какви са тези нови черти? И реалистическата литература в своето развитие „нещо губи и нещо печели“ както закономерно става с всяко направление в изкуството, — посочиха редица оратори. Реализъмът от началото на 20 век вече няма онова „широко епично дихание“, каза Т. Мотильова, което има класическият реализъм на 19 век, писателите му не са в състояние да дадат енциклопедия на своето време, както някога Балзак. Пречи им влиянието на ограничената буржоазна идеология — дори на такива великани като Шоу и Ман. И затова съвършено закономерно не друг, а социалистическият реалист Горки можа да обгърне и осмисли обществения процес, за да даде енциклопедията на своето време. Въпреки това обаче реализъмът на 20 век се обогатява, на първо място тематически. Той разработва непознати до тогава и много важни теми, — разобличаване на войната, антифашизъм, борба с расизма, борба с националния гнет; голямо значение добива темата за „малкия човек“ под явното влияние и на социалистическия реализъм (отбелязано и от Шчербина).

Що се отнася до средствата за художествено познание — продължи Мотильова — в 20 век те стават далеч по-многообразни и по-гъвкави. От Франс до Хемингуей върви едно непрекъснато усъвършенствуване на психологическия анализ. Разширява се морално-психологическата проблематика, изостря се вниманието към духовния живот на човека, майсторски се рисува неговата вътрешна противоречивост, преливност, многостранност (например духовната еволюция на Жан-Кристоф; дори Соомс на Голсуърти е далеч по-сложен от Дикенсовите буржоа). Това става обаче не под влияние на Джойс-Пруст-Кафка, не на т. н. школа на „потока на съзнанието“, както мислят дори някои прогресивни литературоведи, напр. в ГДР, а въз основа на откритията на руската литературна школа, на Достоевски и особено на Толстой. В предаването на психологичния процес в неговата ежедневна непосредност, в интереса към подробностите на емоционалния живот, в тънката разработка на вътрешния монолог, приоритетът безспорно принадлежи на Толстой, а не на Джойс. Двадесетият век дава блестящи образци на реалистичен психологически анализ (напр. вътрешните монолози на Ман).

Така че, ако губи в „епично дихание“, то реализъмът на 20 век печели в рисуването на „малките величини“.

Менят се и критериите за реализъм, продължи Мотильова. Франс, Ролан, Ман показват явна неприязън към натурализма и търсят такива начини на художествено отразяване, които да предадат правдиво закономерностите на живота, без да приличат на емпирично копиране. Публицистиката, стремежът на писателя активно да се намеси в обществения живот, открито да се изкаже по него, бурно се въмква у Шоу, Франс, Ролан и др. Търсят се нови изразни средства, извън рамките на емпиричната достоверност — фантастиката, хиперболата, условността, гротеската навлизат в творчеството на реалисти като Франс (да си спомним неговите ангели, които действуват в съвременния Париж, или пингвините му), Чапек (с неговите саламандри), Лондон („Желязната пета“), Уелс и др. Верхарн дава монументално-обобщени образи; Фойхтвангер в „Гойа“ изведнаж сред прозата започва да говори в стихове, но ние не усещаме това като нереализъм, а само като творческа смелост. Всички тези нови изразни средства се използват,

за да се проникне по-дълбоко в социалната действителност. Разбира се, успоредно се развива и традицията на вярно възпроизвеждане формите на действителността (Голсуърти, Драйзер и др).

Показателно е, както съобщил Б. Михайловски, че сам Горки е посочил (в някоя от непечатаните си работи) нови черти и дори предимства на реализма на 20 век в сравнение с реализма на 19 век.

На новия облик, който приема реализмът в 20 век, се спря и Полиевски, като го свързва с прехода към социалистически реализъм и влиянието на последния. Според него, реализмът на 20 век е ново явление, което едва ли е правилно да носи названието „критически“. Писателите-реалисти на 20 век — Грин, Хемингуей, Моравиа, Ремарк и др. — така или иначе се опитват със свои сили и средства да решат противоречието между „идейността в изкуството и обективните факти на живота“. Зачестилите романи и повести от свое лице, за себе си (Роже Вайан напр.) според Полиевски са една от тези форми, които позволяват на писателя-несоциалистически реалист — да съчетае идейността с обективните закони на живота.

Мотильова също смята, че не е правомерно да бъдат наричани критически реалисти писатели от типа на Хемингуей, Грин, Ремарк и др. Основният патос в тяхното творчество е отрицанието на съвременния буржоазно-капиталистически и империалистически свят. Засега обаче, заключи Мотильова, не разполагаме с друг термин освен „критически реализъм“.

Общият извод бе: в своето развитие реализмът поглъща все повече елементи от другите направления; това важи особено за реализма на 20 в., който живее редом с такъв съсед като социалистическия реализъм.

VII

Реализмът и т. н. модернизъм. Разширява се наследствената база на социалистическия реализъм

Мястото и връзките на социалистическия реализъм в тази сложна обстановка на взаимни влияния бяха разгледани в докладите на В. Перцов и В. Щербина, както и в изказванията на Мотильова, Тураев, Тагер, Бурсов, Михайловски и др.

Трябва предварително да се каже, че по въпроса за социалистическия реализъм дискусиата изхождаше от две безспорни положения: 1) че социалистическият реализъм е рожба преди всичко на своята епоха — епохата на съзнателното, организирано движение към социализъм, на социалистическите революции и победи; 2) че, що се отнася до литературни традиции и източници, той се опира преди всичко и най-непосредно на критическия реализъм на 19 век.

И ако докладът на Перцов бе посветен на връзките между социалистическия реализъм и нереалистическите, модернистски течения и ако същият въпрос зае важно място в доклада на Щербина и в изказванията, това се дължи на факта, че тази страна от литературния генезис на социалистическия реализъм почти не е разработена и дълг беше на дискусиата да направи някаква стъпка в тази посока.

„Групата на художниците, свързани с модернистките направления, които са минали или преминават към социалистическия реализъм, е толкова значителна, че обективното изследване на дадения проблем стана жизнена необходимост“ — пише в доклада си Щербина. И той изброява имената на Маяковски, Арагон, Елюар, Брехт, Бехер, Незвал, Неруда и др. Това е крупен, очевиден факт, пред който марксистското литературоведение не можеше повече да си затваря очите. Много особености в изкуството на социалистическия реализъм остават загадъчни, ако водим литературното му потекло единствено от критическия реализъм. С право например В. Друзин отбелязва, че един Маяковски остава неразбран, ако го обясняваме само с Некрасовската традиция, както е обичаят напоследък.

Чл. кор. Благой смята, че младежкият футуризм на Маяковски е дал и отрицателни последици, но той е наложил и своеобразието на зрелия Маяковски. А само няколко дни след дискусиата — като в пословицата за вълка в кошарата — в Москва пристигна Берлински ансамбъл — театърът на Б. Брехт, сякаш за да потвърди горното. Над искусиата, и писателят Брехт, и театърът на Брехт бяха единодушно охарактеризирани като ярко явление на социалистическия реализъм; невъзможно е обаче да се отговори на многобройните въпроси, които поставят театърът и неговият създател, само на базата на критико-реалистичната традиция.

В своя доклад В. Перцов атакува много догми и заговори за факти и имена, които досега се премълчаваха. В това отношение той помогна да се запълни онази „дупка“ която, по израза на Друзин, зее в учебниците между Некрасов и Маяковски: какво става в руската поезия в интервала между двамата, не е известно. Блок се мърва никъде на края само с „Дванадесетте“, а дореволюционният Маяковски „определено не съществува“ (Друзин). „Аз исках, пише Перцов, да утвърдя към литературата на 20 век онзи подход, който е вече утвърдена традиция в марксистко-ленинското изучаване на 19 век“. . . „В литературното движение на 20 век ние също така трябва да виждаме преди всичко художествени творби, художествени образи и да съдим за тях независимо от етикета, който понякога случайно се лепва или дори натрапва на автора им в условията на литературната борба. Само така ще можем да водим и борбата срещу съвременния модернизъм — ако правилно разберем модернизма от началото на века. Засега ние все още не можем както трябва да обясним на читателите си що е лошо и що е добро в съвременната литература.“

В много отношения Перцов изпълни тази своя задача.

Споменавайки за френските символисти и т. н. „прокълнати поети“, като един от източниците на руския модернизъм, Перцов изтъква техния отчаян индивидуализъм, естетизацията на порока, мистиката и т. н., но също така и омразата към еснафщината, яростния им бунт срещу буржоазния свят, които са ги тласкали, макар и временно, на страната на революционния народ (1848 и 1871 г.). Ценното у тях — като тема и стих — намира в руския символизъм ново развитие. Така например „тътнежът на града“ (по израза на Маяковски) долетява, може да се каже, до поезията на Брюсов, Блок, Бели не само по Некрасовска традиция, но и по съзвучие с реалната им съвременност и с темата на града в западната поезия от Бодлер до Верхарн, пише Перцов. Темата за съвременния индустриален град, тънката разработка на „субективно-емоционалната палитра и на свободния стих, който отразява в своя менлив ритъм всяко движение на мисълта и чувството“, изумителното езиково майсторство и редица други постижения са, според Перцов, нова крачка в развоя на руската поезия изобщо. И той напомня, как Горки в 1931 г. упреквад една начеваща поетеса, че пише „на езика на второстепенните и отдавна забравени стихотворци от средата на миналия век“. „Вие лошо познавате оня език на стиха, който изработиха Брюсов, Блок и други поети от 1890—1900 години. В наши дни не може да се пишат стихове, без да се опира човек на този език.“

На дискусиата бе многократно осъдена недиференцираната трактовка на всички модернисти под един и същ реакционен знаменател (Шчербина, Перцов, Тагер, Друзин и др.). Според Перцов в руския модернизъм има две течения. Едното (Блок, Брюсов, Бели) твори под знака на романтиката на социалната обреченост — с остро съзнание за неизлечимите язви на епохата, но „с чувство за неизбежната правота на историята, която обаче върви срещу самите поети“; те държат в тревога поетите, карат ги да търсят нови пътища и засилват у един Блок напр. онези тенденции, които се увенчават с „Дванадесетте“. Втората група твори под знака на „отказ от всяко съотношение с историята изобщо“ — поетите се самоизключват от историческия процес, не приемат живота, „поетизират небитието“ (Сологуб, Аненски и др.). Обаче и у тях има произведения, „които не се побират в тесните рамки на поетическите им манифести“. Сологуб не е само „Смертяшкин“ (както го е осмял Горки в един от тогавашните си памфлети) и не

бива да остане само като такъв в историята на руската поезия. У него напр., както у Блок и Бели, живее предчувствие за грамадните исторически промени, надвиснали над епохата — и то пробива щампите и риториката на програмната поетизация на небитието. Затова и поети като Сологуб, като Инокенти Аненски (когото Перцов окачестви като „забележителен“ и „високотрагичен поет“) ние „не бива да изключваме из полето на зрението си“.

Може би най-хубавото в доклада на Перцов е сравнителният анализ Маяковски-Андрей Бели. Книгата на Бели „Злато в лазур“ Перцов охарактеризира като „новаторска не само по ритъм, по структура на стиха, но и по лекотата, с която в един и същи образ съседствуват космично и битово, по свободата, с която поетът преминава от емоции от една плоскост към емоции от друга плоскост“. Тези неща са били поетически съзвучни на Маяковски, но той ги е осмислил по свой начин — „рязко поставяйки социалната тема в центъра“. Така, „полярно противоположните на Маяковски по своя идеен патос стихове на Бели са отхвърнали някакви пътечки за поета на революцията и по тях той се запътил не само към своя оригинална форма и своя структура на образите, но и към естетическо усвояване на нови емоции в плана „общество и свят“, „човек и вселена“ (напр. в поемата „Облак в гащи“). „Той (Бели) — за своето, аз — за своето, но се оказва че за друго по същия начин не бива“ — пише Маяковски, спомняйки си своите юношески впечатления от стиховете на Бели. „Но „другото“, продължава Перцов, не е могло да се роди без опорна точка и без точка на отблъскване, при това опорната точка и в единия и в другия случай не е могла да не бъде преди всичко съвременната поезия. Оказва се, че без опора на онова, с което сама се е борила, революционната поезия не е могла да застане на краката си.“

След този анализ убедително звучи изводът на Перцов: „Разширяването на възможностите на реализма е свързано до известна степен с преработка на опита от индивидуалните естетически търсения на онези художници, които са започнали своя път в средите на модернизма“. Безспорен извод, до който стигат и други, и който стана изобщо извод на дискусиата.

Другият главен извод на Перцов е: „зоната на реализма (за онази епоха) е по-широка, отколкото е прието да се мисли“. Него Перцов обосновава с творческата еволюция на Блок. Но докато първият извод бе приет като безспорен, вторият събуди известни съмнения — не по линия на литературните факти, а по линия на тяхното изтълкуване като реалистически. Ще се спрем накратко на този спор, тъй като той има пряко отношение към общия теоретичен спор за реализма.

Анализът, който Перцов прави на творчеството на Блок, цели да покаже, че като голям поет той е израсъл в борбата на реализма с модернизма, в утвърждаването на реализма. За доказателство Перцов привежда новите теми и мотиви в по-сетнешния период на Блок, израз на дълбоката му социална тревога и идейни търсения, в стихове като „Русия“, „На Куликово поле“ и мн. др., и особено в поемата „Възмездие“ която „едва ли не е най-реалистичната от всички тях“, както пише Перцов. Тези стихове, като реалистични по метод (щом бе прието, че реализмът е метод), Перцов противопоставя на стихове от типа на „Непознатата“, написана по модернистки (ако трябва да се приеме терминологията на Перцов) метод. „Аз, разбира се, не мисля и не искам да кажа, че изтъкнати творби у Блок са само тези, в които така или иначе побеждава реалистичното начало — та нали един от върховете в изкуството на Блок е неговата „Непозната“, чиято естетическа прелест е неизяснима на езика на реализма“ — пише Перцов. Но, тогава на какъв език са написани „Възмездие“, „Русия“ и др.? В тях Блок действително живее с мисли и вълнения, различни от тия на „Непознатата“. Въпросът е обаче изменил ли се е от това художественият метод на Блок, както твърди Перцов?

С противоположния тезис излезе Е. Тагер. За него Блок си остана романтик през целия си живот (Тагер нарича Блок романтик). Назовем ли го реалист, предупреди той, така ще объркаме действителния Блок, че трудно можем се оправим. . . В качеството си

на романтик Блок създава своеобразен романтичен свят от образи-символи. И в това отношение образът на Русия не се отличава от мита за Прекрасната Дама. Целият въпрос е там, че тези образи в своята символична структура са наситени с такова дълбоко историческо съдържание, с такъв драматизъм разгръщат съдбите на обществото, на революцията, че носят много повече знание за онази действителност, отколкото някои напълно реалистични описания.

Перцов не се съгласи с Тагер и го обвини, че смесва два толкова различни периода в творчеството на Блок като „Прекрасната Дама“ и „Хорото на смъртта“. Но Тагер беше казал, че сами по себе си елементите на реализъм нищо не значат, а добиват един или друг смисъл в зависимост от функцията на цялото произведение.

Този кратък спор, в който не взеха участие други, е интересен преди всичко поради пряката си връзка с основния въпрос на дискусиата — де са границите и критериите на реализма и какво е отношението му към правдивостта, към вярното отразяване на живота, към идейността? У Перцов явно има тенденция да отъждестви правдивост и прогресивност с реалистичен метод, да надцени, що се отнася до метода, идейно-съдържателния момент и подцени формата. За дискусиата беше важен не само въпросът — реалист ли е Блок през втората половина на творчеството си; не по-малко важна е методологическата страна на въпроса, принципиалният подход към разглеждане метода на един поет. Може ли да се определи метода въз основа само на идейната еволюция на един художник, само въз основа на съдържателни моменти? Ако е така то би трябвало да сметнем, че Юго и Вини, напр. принадлежат към различни методи — във всеки случай, един от тях не е романтик, и реалистът кой ще се окаже Юго, тъй като той е революционният, прогресивният, по-дълбоко виждащият действителността поет. Няма ли тук отъждествяване на реализъм с правдивост и идейност — т. е. няма ли тук следа от онази гносеологизираща тенденция в разбирането на художествения метод и на реализма, която бе осъдена на дискусиата?

Засегнатата беше на дискусиата и връзката на социалистическия реализъм с експресионизма в Германия (изказване на Тураев). Той изтъкна, че немският експресионизъм не бива да се разглежда като проява само на упадъчни тенденции; той е израз и на бунт срещу буржоазната действителност, изгълнен е с антивоенен патос и с страстна надежда за големи социални промени. И би било антиисторично да упрекваме немските експресионисти за това, че в момент, когато Компартията в Германия бе почти унищожена, те не са разбирали правилно ролята на работническата класа, на революционната борба. У немските експресионисти антибуржоазният бунт взема нереалистични форми. Защото той е още израз на смътен протест, на неясна мечта. Това експресионистично бунтарство обаче е литературната почва, на която израстват по-сетнешните социалистически реалисти Брехт и Бехер. Разбира се, далеч не всички немски социалистически реалисти водят литературното си потекло от експресионизма: достатъчно е да се споменат имената на Зегерс и Бредел. Сложната историческа обстановка дава и сложна литературна обстановка.

Преминаването на писатели от нереалистичните школи към социалистическия реализъм не става гладко — подчерта се на дискусиата — а с решителна борба лично със себе си и своята собствена школа, с драматично преодоляване на отношението си към живота, придобито в модернистски среди, с отричане от антиобществените настроения и индивидуализма и остра критика на формалистичната изкуственост и маниерничене, с дълбоко и решително идейно превъоръжаване, от което почва и целият този процес. За това говори творческият път на споменатите художници.

На дискусиата се подигна и интересният въпрос за широко разпространения сред съвременните поети-социалистически реалисти т. н. „сложно-асоциативен стил“. Построен на съчетание на най-различни, външно далечни образи от разни сфери, на субективни асоциативни връзки, той също иде от наследството на експресионизма и сюрреализма, но се подчинява на нови задачи. Така строят образите си Неруда, Арагон,

Елюар, Хикмет и др., каза Мотильова, а Друзин изтъкна, че Маяковски запазва сложно-асоциативния стих до края на живота си — до „С пълен глас“ и предсмъртните фрагменти; така е написана и последната книга на Луговской „Средата на века“.

Остро бе поставен (Шчербина, Перцов, Друзин и др.) и въпросът за изучаването на литературния процес в съветската литература и в света в цялата му историческа пълнота, във всичките му връзки. Нашите поети, каза Друзин, не са живели изолирано един от другото — спорили са, борели са се, помагали са си, пречели са си. Маяковски, Асеев, Багрицки, Светлов, Тихонов — цялото това поколение от края на 20-те — началото на 30-те години живее заедно. Трябва да си спомним, че още преди 1930 г. Н. Тихонов нарече Маяковски „най-добрия поет“, че Маяковски е ценил майстора Пастернак, че е завършвал всяко свсе четене с „Гранада“ на Светлов, че винаги е излизал заедно с Асеев и сам е смятал неговите „26 комисари“ по-добри от своето собствено стихотворение на същата тема. . . Съществува поезия на 20 век, каза Друзин, и тя е представена в съветската поезия, както съветската поезия е представена в нея. Руската и световната поезия не се развиват изолирано, те си взаимодействуват. Нима Арагон или Бехер не следят и не знаят какво правим ние, съветските литератори? Следят и се ориентират по-добре и от нас понякога. . . Проблемът за изразните средства на социалистическия реализъм, за използване елементи от нереалистическото наследство въздухува на Запад именно поетите-комунисти, прогресивната интелигенция.

Струва ни се, че Шчербина разюмира както основната трудност на проблема за социалистическия реализъм и нереалистическите направления, така и пътя към неговото разрешаване, когато пише: „Концепцията, че всичко в модернизма е новаторство и прогрес, е неисторична. А пълното отричане на постиженията му е примитив. . . Сега задачата е—да се определи в какво именно се състои онова безспорно ценно и значително, което се съдържа в някои явления на модернисткото изкуство, да се разкрият изворите на тези ценности. Още не е изяснено, кое служи за предпоставка на тези художествени постижения — дали някакви потенциални естетически възможности, заложиени в самото модернистично изкуство, или напротив, закономерното излизане на някои големи художници извън неговите граници, към действителността. И всички опити за формулировъчни, умозрителни решения на проблема ще бъдат безплодни. Единствената вярна линия в осветяването на дадения въпрос — това е изследване и обобщаване опита на литературната история“.

И действително самата дискусия показва както със смелостта, така и с противоречивостта на становищата по този проблем, че засега по-скоро се разчиства терена, за да се разгърне истинско научно изследване, в което фактите да се съединят с теорията в една безпротиворечива, стройна научна концепция.

VIII

Социалистическият реализъм — широка магистрала на съвременното изкуство

В тази широта и сложност на въпроси и взаимоотношения бе поставен проблемът за социалистическия реализъм и в специалния доклад на В. Шчербина. Докладчикът започва с анализ на реакционната същност на нашумелите напоследък нападки срещу социалистическия реализъм, но главното си внимание е съсредоточил върху природата, връзките и разволя на социалистическия реализъм — сякаш в отговор на небезоснователния укор, който прозвуча на дискусията, че ние по-охотно защитаваме, отколкото изучаваме социалистическия реализъм.

Както е известно, напоследък се спори по въпроса, що е социалистически реализъм — метод, мироглед, принцип, стил?

Според Шчербина социалистическият реализъм „не е съвкупност от художествени средства“ — това тясно разбиране ограничава стилово разнообразие на социалистическо-реалистическото изкуство. Той „не е и само мироглед“ — иначе ще излезе, че има два мирогледа, марксистко-ленински и социалистическо-реалистически. „Най-вярно е да се характеризира социалистическият реализъм като творчески метод, който се развива исторически и се усъвършенствува заедно с историята и опита на самото изкуство.“

Социалистически реализъм е преди всичко самото изкуство; неговият метод — общите творчески принципи на самото изкуство, а не сбор от предписания. Затова не издържат критики широко разпространените формули, като „изискванията на социалистическия реализъм“ са еди-какви си, или еди-кой си „овладял“, или „се приобчил“ към социалистическия реализъм. Излиза, пише Шчербина, че от едната страна застава писателят или дадена национална литература, от другата — готовият метод, и почва тогава процесът на „овладяването“ на метода.

Шчербина подкрепя известното определение на социалистическия реализъм в устава на Съюза на съветските писатели като само по себе си вярно, добавяйки обаче, че то не изчерпва съдържанието на социалистическия реализъм.

Тук е мястото да отбележим, че по теоретичните въпроси на социалистическия реализъм почти не се разгоря дискусия — може би поради факта, че все пак общите проблеми на реализма и историческите въпроси погълнаха силите и вниманието на участниците. Така например самото определение на социалистическия реализъм засегна пътят само Тагер. Напомняйки, че според това определение „социалистическият реализъм предполага правдиво, конкретно-историческо изобразяване на действителността в нейното революционно развитие“, той каза: „Правдиво — да; революционно — да; но конкретно-исторически — не винаги и не винаги задължително. Ако изхождаме от Горки — у Горки конкретно-историческото виждане на действителността е необичайно развито. На Маяковски обаче този принцип е чужд, дори в поемата му за Ленин няма да намерим конкретно-историческо живописване — там историзмът се постига с други, неизобразителни средства“. Според Тагер, отказът от задължителността на конкретно-историческото изобразяване би помогнал да се разреши „един от нашите проклети въпроси — въпросът за революционния романтизъм и неговото място в социалистическия реализъм“. В последна сметка този въпрос, каза Тагер, се разрешава от обстоятелството, че романтиката, която е присъща на самия живот, се изразява, а не се рисува. Не съществува особена, романтическа действителност (за да бъде тя романтически рисувана) — ако тя съществуваше, щеше да бъде реалистична. Това е чиста метафора, своеобразен синоним на героично, на възвишено. Но героичното и възвишеното, както всички явления на действителността, може да бъдат показани и реалистически, и романтически — тук встъпват в правата си различните начини на художествено отразяване. „Струва ми се, заключи Тагер, че е по-просто и по-правилно да признаем, че в нашето изкуство своеобразното романтическо въплъщаване на действителността съжителствува с реалистическото. Това необикновено раздвижва рамките на метода на социалистическия реализъм, разкрива и усложнява неговия художествен език — а нас значително затруднява. Но тъкмо тази принципиална, особена широта е отличителната особеност на метода, който трябва да стане наследник на цялото предходно развитие на изкуството.“

Към проблема за романтизма в изкуството на социалистическия реализъм, както и за принципиалната широта на социалистическия реализъм ще се върнем още веднаж. Но докато тези два извода на Тагер бяха и изводи на дискусиата, отправната му точка — незадължителността на конкретно-историческото изобразяване — срещна, макар и бегли, възражения. Така, Перцов в заключението си кратко каза, че по този начин Тагер измъква от социалистическия реализъм неговата жива душа. Шчербина подкрепи задължителността на конкретно-историческото изобразяване, твърдейки, че в „Ленин“ на Маяковски конкретно-историческата действителност е дадена, само че със спъ-

пифичните средства на Маяковски. Бялик смята, че когато говорим за конкретно-историческо изобразяване, ние разбираме преди всичко патоса на художническото виждане на света: у Маяковски и в „Хубаво“, и в „Ленин“ има много силно, непосредствено усещане на живота, на историческата действителност.

Основният тезис на Щербина по въпроса — що е новото в социалистическия реализъм в сравнение с другите методи и особено с критическия реализъм, е приблизително следният: новото в социалистическия реализъм трябва да се търси не в едно основно свойство и не в една магична формула на химически чистата субстанция „социалистически реализъм“; не и по линията на количествените съпоставки и отчисления — каквото има в социалистическия реализъм няма го в другите методи — а в новото качество, което реализмът е придобил под въздействието на новата историческа действителност и социалистическата идеология. „Затова няма основание новаторското на социалистическия реализъм да се търси в разграничението му от предходните форми на реализъм по опростена, външно-тематична линия. По-сигурно е да се върви по линията на изясняване онзи нов жизнен и идеен пълнеж, който получават в социалистическия реализъм много понятия и проблеми, вълнуващи цялото човечество, и характерът на чието решение определя разволя на съвременното световно изкуство. „Невъзможно е изкуството да се раздели старото, наследеното от новото в социалистическия реализъм. Важното е, че всички главни основоположни черти на реализма получават в изкуството на социалистическия реализъм ново качество“. Правдивост, идея за развитието, принцип на историзма, утвърждаващо и героично начало, животът като творчество и пр. — всички тези черти, които неведнъж са изтъквани като черти на социалистическия реализъм, са присъщи и на литературата на миналото. Но това не значи, че в социалистическия реализъм те не са новаторски — в него те получават нов пълнеж, ново качество.

В тази връзка Щербина пътят разкритикува (а в изказванията редица ора-тори направиха същото) овехтялата формула, според която разликата между критическия реализъм и социалистическия е в това, че първият предимно критикувал, отрицавал, а вторият предимно утвърждавал. Сам животът, пише Щербина, налага отразяването и на двете страни на историческия процес (старо и ново, отрицателно и положително) както в критическия, така и в социалистическия реализъм. Разбира се, социалистическият реализъм утвърждава с неவிждана досега сила новия живот; но той и критикува още по-задълбочено и по-разгърнато от преди. Разликата и тук е в новото качество и на критиката, и на утвърждението.

Най-важните идейно-тематични особености на социалистическия реализъм, според Щербина, са: социалистическият реализъм открива растящата роля на народните маси, на простия човек; оттук основоположна идея в изкуството става творческият труд, патосът на съзиданието; преодолява отвлечените представи за разволя на обществото — възпроизвежда закономерния разволя на обществото към социализъм, като главно съдържание на историческия процес; утвърждава главното място на човека — преосмисля старите спорове за човечност и обезчовечаване в изкуството; по новому осветява проблема личност и общество: и класическият реализъм винаги е виждал връзката между личност и среда, но я е разработвал предимно като зависимост на човека от условията (герои като тези на романа „Стършел“ или на „Какво да се прави“ са редки или не постигат жизнената си цел), докато социалистическият реализъм рисува човека активно въздействащ на условията; класическият реализъм разработва главно обособяването на личността от обществото, конфликтите ѝ с него, нейната гибел или приспособяване — социалистическият реализъм разглежда индивидуалната съдба като частица от широкото социално битие, зад личната съдба вижда съдбата на класата, държавата, народа — хода на историята; нов пълнеж получава и старата тема за героя и героичното, с нови стимули — труд, творчество за благо на човече-

ството, от определено-ясни — партийни позиции, в атмосфера на високи етични изисквания.

Интересна разработка получи въпросът за „жизнедейността на героя“ в критически и в социалистически реализъм в доклада на Ивашченко; различията в жизнедейността на героя подхранват според Ивашченко и различията между двата метода.

Що се отнася до проблема за художественото своеобразие на социалистическия реализъм, в доклада на Шчербина той бе развит под знака на онова разширяване на наследствената база на социалистическия реализъм и на неговите изразни средства, под знака на генерализацията на реализма в наше време, като единствен перспективен, с неограничени възможности художествен метод днес, под който знак мина и цялата дискусия.

Социалистическият реализъм не може изкуствено да стеснява своето художествено наследство — нито това, което е получил от новия етап на критическия реализъм, с неговите вече разширени художествени средства, нито това, което той взема, преработвайки го, от нереалистическите школи, смята Шчербина. Примери бяха дадени достатъчно и на тях няма да се спираме. Но логично изниква въпросът: де е тук, в използването на почти безгранично разширените художествени средства, принципиалната граница между социалистическия реализъм и другите направления? Шчербина вижда тази граница в художествената образност. Както той разбира и борави с това понятие, то е достатъчно широко, за да позволи максимална гъвкавост и свобода на художника, а в същото време съдържа този предел, зад който социалистическият реализъм и реализмът изобщо не могат да отидат в областта на формата.

„Проблемът за формата, пише Шчербина, не се свежда до изразни средства — той има по-широк аспект, като правдиво възплъщаване на живота, — и с него е неразривно свързан проблемът за образността. Това предполага такива художествени средства, които не разрушават връзката между творчество и действителност, не изкълчват истинността им. Става дума за определени, макар и много широки естетически принципи на социалистическия реализъм. . .“ „Правдивостта в изобразяването на живота намира най-пълнен специфичен израз в образността. Затова и социалистическият реализъм защитава образността на изкуството“.

От това следва, че „образната специфика на изкуството може органически да включва в себе си романтични, условни, алегорични образи, образи-символи, хиперболични образи, асоциативни“ — стига то да си остава образно. Но пълното отвлечане от правдивото възплъщаване на живота води до разрушаване на образността. Затова са чужди на социалистическия реализъм онези модернистски течения, които съвършено се абстрахират от действителния живот, подменят го с изобразителния шифър на художника, с условни обозначения. Затова и съвременното декадентство се стреми преди всичко да разклати образната основа на изкуството — то създава безпредметно изкуство.

Може да се съжалява, че така поставеният от Шчербина въпрос за образността не бе разискван на дискусията. А неговата твърде обща постановка има нужда от уточняване и конкретизация, от проверка чрез спор. Какво точно представлява самата тази образност? Де са ѝ границите? Как се проявява тя в различните изкуства, особено в архитектурата, в музиката и т. н.? Кога ще квалифицираме едно произведение като безобразно?

Тази принципиална широта и гъвкавост на формата на социалистическия реализъм е едно от условията, които позволяват неговото постоянно обогатяване и диференциране. За Шчербина последното не е дори възможност, а закономерност: „Една от най-съществените закономерности в развоя на социалистическия реализъм, която с всеки етап от неговата история се обрисова все по-отчетливо, е процесът на неговото вътрешно обогатяване и диференциране, усложняването на неговата творческа структура.“ От една страна, приближаването към социалистическия реализъм на редица

големи писатели от разни национални литератури обогатява художествената му палитра. От друга — в съзвучие с епохата и подхранвано от наследството и от връзките с другите направления — расте все повече „интелектуално-философската страна в изкуството на социалистическия реализъм“, развива се „сложна система от асоциации като изобразително средство“. Този растящ интелектуализъм — интересно и симптоматично явление в цялото съвременно прогресивно изкуство — бе отбелязан и от други (изказване на В. Разумни). Шчербина преценява „развиването на тази черта като една от задачите на съвременното изкуство, което съвсем не може да се ограничи с непосредствено възпроизвеждане на действителността“. Границата между социалистическия реализъм и упадъчните течения и тук минава през отношението им към действителността: „съвременният модернизъм изолира възпроизвеждането на философско-интелектуалния мир от живата действителност. Социалистическият реализъм, напротив, се стреми към оригинално свързване на мисълта с правдивото, образно отражение на самия живот, извлича своето интелектуално-философско съдържание из логиката на самата действителност, из живия исторически опит на човечеството.“

След всичко това логично иде изводът, че: „растящата диференциация и усложняване на художествената структура на социалистическия реализъм, наред с многобройните национални оттенъци, дават основание да се твърди, че методът на социалистическия реализъм е безспорно по-широк, по-подвижен от направление или течение“. Затова и „литературата, която израства на почвата на социалистическия реализъм, е твърде разнообразна и сложна по своята художествена структура и творчески връзки“. Така се стига до известния въпрос за теченията или направленията вътре в социалистическия реализъм, която се поставя все по-настойчиво през последните две-три години. Шчербина не можеше да го развие в един общ доклад, още повече, че при всичката си актуалност, той и досега си остава почти само набелязан. На дискусиата обаче се говори определено за съществуването на поети-романтици и в съветската литература. Вместо да спорим абстрактно за романтиката в социалистическо-реалистическия метод, по-добре да вземем и разгледаме романтизма така, както се е развивал той в самата съветска поезия: Уткин, ранният Прокофьев, Светлов, Багрицки — това са все романтици — каза Дружин. „Някои от ораторите — отбеляза в заключителното си слово В. Шчербина — изпадат в ужас пред възможността да се говори за съветски романтизъм. Всъщност, определението, че романтиката е съществена част от социалистическия реализъм има пряко отношение към социалистическия реализъм. Нашето изкуство включва романтиката като израз на своя устрем напред. Но, освен това, в нашето изкуство съществува и романтичен стил, романтично течение — било вече определило се, било тепърва определящо се. Затова ние не се смущаваме и плашим от термина социалистически романтизъм, стига той да съответствува на творчеството на един или друг писател. Това понятие не противоречи на социалистическия реализъм: нужно е само да се гледа правдиво на литературата — такава, каквато тя е в действителност. Светлов, Багрицки са реалисти в подхода си към живота, но тяхното поетическо лице е романтично. Не бива да се боим от непривични понятия — трябва само правилно да ги разбираме и употребяваме“.

Трябва да споменем, че Г. Недошивин бе подхвърлил в изказването си „коварния въпрос: ако приемем, че реализмът е метод както всеки друг, тогава може би социалистическият реализъм не е толкова необходим и не следва толкова много да го защитаваме... Някои иронизират, продължи Недошивин, че изкуствоведите зачислили художници като Сарян, Фаворски и др. към социалистическия реализъм. Логиката обаче задължава: или наред със социалистическия реализъм съществува нещо като социалистически романтизъм, или нещо не е в ред в нашето основно положение за социалистическия реализъм! Разбира се, най-малко трябва да се изхожда от това какво би трябвало да бъде. Но да стигнем до социалистическия реализъм и да свърнем настрана — това не бива“...

Както видяхме, на този „коварен въпрос“ Шчербина отговори просто, по принципа на колумбовото яйце: Да, има социалистически романтизъм. Не че не е в ред нашето основно положение, но то е толкова широко, че позволява в рамките на соц. реализъм да се развива и социалистически романтизъм. Мотилъова също върна репликата на Недошивин — соц. реализъм представлява магистралата на изкуството днес не защото той е единствен и други методи наред с него няма, а защото е „неизмеримо по-широк, по-универсален от всички други методи.“ Този отговор цитираха и други, съгласявайки се с него.

И все пак, струва ни се, засега положението е такова, че между безспорните факти — поетите-романтици от една страна, и теорията на социалистическия реализъм от друга — все още връзката не е достатъчно ясна. Например — първият попаднал въпрос — социалистическия романтизъм „вътре ли“ е или „наред“ със социалистическия реализъм, метод ли е или течение, и ако не е метод, то защо и пр. и пр.

Да се надяваме, че след като почне усилена работа и от двете страни — и откъм поетическите факти, и откъм теорията, и особено и откъм фактите — „проклетият проблем“ за романтиката в социалистическия реализъм ще бъде решен.

И — един последен въпрос, за да приключим: покрива ли се социалистическия реализъм с понятието съветска литература? На този въпрос единодушно бе отговорено с „не“. В. Асмус, който обвини широката концепция в „стремеж да притегля под широката стряха на социалистическия реализъм всичко, което е качествено, прогресивно и нерепакционно“, забеляза, че соц. реализъм „не е орден, та да се дава за заслуга, а точно понятие“. Някои оратори например смятат, че съветската литература има и критично-реалистически произведения (Бялик). Известно е например, че се спори за писатели като Сергеев-Ценски, като Пришвин и др.

★

Няма да се спираме на обстойното обобщение, което направи председателстващият проф. Н. Анисимов: то получи широка гласност в съветския и нашия печат и е вече известно на нашата публика. Не може обаче да не се спомене общото убеждение, с което си излязоха всички от дискусиата: дискусиата свърши с една сигурна победа — над догматизма и ученото тесногърдие. Бито беше „авторитарното мислене“, както сърдито го нарече акад. Белецки. Открит беше още по-широко пътят за научно търсене, за спорове и борба на гледища. Утвърден бе приоритетът на научното, марксистко-ленинско изследване, уважението към изкуството и неговото своеобразие, зачитането на естетическите факти — она въздух, който държи полета на изследователската мисъл в литературната наука не по-малко, отколкото в естествените науки. Още по-релефно се очертах слабите звена, които трябва да се прекловат, „дупките“, които трябва да се запълнят, „белите петна“, които трябва да оживеят на литературната карта.

Дискусиата не се осъществи като международна, както бе замислена първоначално. Но това не омаловажава нейното значение за прогресивната литературна наука и естетика, особено за страни като нашата, свързани тъй дълбоко със съветската култура и нейните проблеми. Въпросите, които тя постави, са не по-малко трудни от решенията, които предложи. Но тази трудност не може да накара нашата наука да се ограда от нея с двумислената формула „там условията са други. . .“

„Историята си е история, и поетите са неделими“ — писа В. Перцов в доклада си. За съжаление и ние не сме престанали да рисуваме някои наши поети и писатели от миналото като човека от Райновата приказка, чието тяло било наполовина бяло, наполовина черно, с едното око гледал нощем, с другото — денем и с едната ръка възкресявал, а с другата убивал. Един Блок е неделим — изследван, тълкуван, издаван — макар че още се спори по ключа на това единство. А нашият Яворов и до днес стои незалепен, след като бе разрязан на две половини. Все още продължава суе-

тенето около въпроса за нашия символизъм. Неясно е отношението към Гео Милев — струва си да се помисли по въпроса дали неговият „Септември“ не възпламенява и поради начина, по който е написан. С видима неохота се разделяме от административния тон и догматичното мислене: хвалим Дебелянов — и въртим пръст, да не би да помисли някой да пише като него. Де да можеше — с неговата чувствителност и сила, с неговата нежност, страст и чистота за нашето време някой да излее такива песни, каквито той е изпял за своето! Нашата огромна епоха още не е заговорила с пълен поетически глас, нашето време все още остава недоразкрито, недооценено поетически — било че не се гребе достатъчно дълбоко в него, било, че е засипано с потоци словесна фира. А литературната наука може да помогне то да заговори мощно и многогласно. Не ѝ липсва нито помощта на Партията, нито примери като този на дискусията за реализма.

Дискусията за реализма¹ учи и нас научно да се съмняваме, научно да мислим, научно да се изследват фактите и осмислят процесите. А това е огромен урок и огромна помощ, за които можем — за кой ли път — да кажем „благодаря“ на съветските учени.

Москва, май, 1957 г.

¹ Темите на докладите, върху които се разискваше, бяха следните: 1. Спорни въпроси в изучаването на реализма, във връзка с проблема на класическото наследство — Я. Елсберг; 2. Проблеми на социалистическия реализъм — В. Щербина; 3. Реалистически метод и творческа индивидуалност — М. Храпченко; 4. Към проблема за съотношението между романтизъм и реализъм (върху материали от английската литература от края на 18 — началото на 19 век) — А. Елистратова; 5. Движение на руската литература от 11—17 в. към реалистично изобразяване на действителността — чл.-кор. Д. Лихачов; 6. Проблеми на реализма в източните литератури — чл.-кор. Н. Конрад; 7. Особенности на руския реализъм — чл.-кор. Д. Благой; 8. Към проблема на реализма в западноевропейската литература от епохата на Възраждането — Р. Самарин; 9. Проблемът на реализма в западноевропейската литература от втората половина на 19 в. — А. Ивашченко; 10. Националната форма като проблем на социалистическия реализъм — К. Зелински; 11. Реализмът и модернистките течения в руската литература от началото на 20 в. — В. Перцов; 12. Към горните доклади следва да се прибавят и отпечатаните в „Известия на Отделението за литература и език“ материали към дискусията — „Основни етапи в развоя на реализма в световната литература“.



БЪЛГАРО-СЪВЕТСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ОТНОШЕНИЯ

В ръкописната сбирка на Института за българска литература при БАН се пазят около 300 писма на съветски писатели, учреждения и частни лица, адресирани до Людмил Стоянов. Връзките на Людмил Стоянов със съветската литературна общественост започват през 30-те години. На страниците на редактираните от него прогресивни периодични издания — сб. „Кормило“, „Щит“, „Литературен преглед“ — се изнасят множество сведения за съветската култура и литература. Като представител на българските прогресивни писатели Людмил Стоянов взема участие в международните конгреси на писателите в защита на културата — в Париж през 1935 и в Мадрид през 1937 година — и се запознава с редица съвременни съветски писатели. През 1936 година той е гост на Съюза на съветските писатели и има възможност да се запознае непосредно с всестранный успехи на социалистическото строителство, на съветската литература, на която става ревностен преводач и пропагандатор. След 9 септември 1944 година плодотворните връзки на Людмил Стоянов със съветските писатели продължават, укрепват и се развиват.

Тук обнародваме в превод някои писма до Людмил Стоянов, изпратени между 1935—1956 година, които представляват интересни документи за българо-съветските литературни отношения.

Бел. ред.

1

9 януари 1935 година

Уважаеми колега Стоянов!

Българските писатели в Харков ме зарадваха, че във вестник „Литературен преглед“ през декември или края на ноември е поместена статия от известния български писател Марко Марчевски за моята книга „Турбина“...

Ние, съветските писатели, можем само да приветствуваме почина на нашите приятели и се радваме, че „Литературен преглед“ е взел твърд курс на популяризиране на съветската литература...

Затова няма нищо чудно, че в катедрите, в институтите ние изучавахме както старата, така и съвременната българска литература. Като пример мога да посоча серията образцови, високо-научни по същество и патетични по форма лекции на Георги Бакалов — забележителен боец, учен българин — лекции за българската литература, четени пред нас, група украински писатели в Харков, в институтна на червената професура.

Беше в началото на 1931 година. Като сега си спомням пламенната вдъхновена реч на Бакалов за първите стъпки на вашата литература — за неизвестните певци на „Гроба на Бояна“, „Булка върви, булка върви“ — за нейния разцвет в съчиненията на Петко Славейков, Каравелов и Христо Ботев.

Трябваше да видите каква любов към вашата освободителна народна литература ни вдъхна възтерженият професор, истински герой на перото и на възпламеняващото слово — Георги Бакалов! С какво чувство той ни декламираше в оригинал революционните стихове на Христо Ботев — вашия гений...

От лекциите на Бакалов, побелял, но млад, като кръв в боя, ние узнахме сто пъти повече, отколкото от кой да е учебник, защото неговите разкази за Ботев, Вазов, Траянов, Пенчо Славейков и други се съчетаваха с анализа на социалната борба за идеалите на човечеството, възпалени днес най-пълно в страната на Ленин и Сталин.

Разбира се, ние не отминахме и нашето време — запознахме се с творенията на Смирненски, Кюлявков, Разцветников, Чачановски, Марчевски, Караславов, много други и особено с епопеята на Гео Милев.

— — —
Надявам се, да ви зарадва известието, че произведенията на великия Христо Ботев излязха на украински език в средата на 1934 г. от издателство „Лім“, в хубаво оформление на художника Ермилов, в превод на великия поет на Съветска Украйна — Сосюра. Изпращам ви един екземпляр като доказателство за културните връзки между нашите страни.

— — —
Предайте, моля, моя искрен поздрав на Марко Марчевски, Георги Бакалов и на всички приятели на новата култура.

Приемете и вие, Стоянов, пожеланията ми вашия упорит благороден труд по утвърждаването на културата да завърши щастливо. Очаквам да ми изпратите броеве на „Л. П“.

Владимир Кузмиш, вице-президент на Междун.
съюз на есперант. революц. писатели, IAREV
СССР. Харьков 22, Проспект Ленина 8, кв. 88.

2

Другарю Стоянов!

Пиша Ви като на другар, от цялата си душа, искрено благодарен Вам за хубавия отзив за Владимир Маяковски. Това ще Ви се стори малко странно. Работата е, че аз сам съм българин. И много ми се искаше да чуя отзив за най-любимия поет от нашите български литератори. Не знаех, че В. Маяковски е оказал и оказва такова голямо влияние върху българската литература. Това е твърде приятно и в края на краищата добро и забележително.

Стискам крепко ръцете Ви, ръце на български писател, с когото се срещам за пръв път.

За пръв път в живота си слушам българин, макар че сам съм българин.

Утешавало ме е и ме утешава това, че и ние имаме другар като Георги Димитров. Баща ми Вайсов е загинал в 1918 година.

Още веднъж крепко стискам ръцете Ви.¹

Вайсов — Български

3

Държавно издателство
„Художествена литература“
при Совнаркома на РСФСР
Драги другарю Стоянов,

— — —
Всяка ваша нова книга Държавното издателство „Художествена литература“ приветствува горещо. . .

Надяваме се, че сте получили вече 5 екземпляра от книгата „Холера“, която Ви изпратихме преди 2 месеца².
9 ноември 1938

Отдел за съвременна чужда литература: З. Гилдина.

4

Всесъюзно общество за културни
връзки с чужбина

Москва, 15 декември 1938 г.

Уважаеми др. Стоянов,

Писмото ви от 20 ноември получихме. За избягване на възможни трудности при изпращане на книгите на ваш адрес, от 2. XI. изписваните за вас периодични издания изпращаме чрез нашия пълномощник.

1. Книгата — Маркс и Енгелс за изкуството, Ви изпратихме на 16. IX.

2. „Античните поети за изкуството“ — изпратена на 14. XII.

Можяхте ли да получите списанията от август? Да Ви изпратим ли друг екземпляр от книгата на Калинин „За социалистическата култура“?

Ще Ви бъдем много благодарни, ако ни изпратите статия за изложбата на съветската книга в София.

Винаги сме готови да Ви бъдем полезни във Вашата работа.

С искрен поздрав
Хейфен

¹ Датата на писмото трябва да се дири около пет годишнината от смъртта на Маяковски, когато Л. Стоянов взема участие в тържествената вечер в Политехнически музей в Москва — втората половина на декември 1936 година — и е говорил за влиянието на Маяковски в България. За автора на писмото не можа да се установи нищо.

² Преди войната „Холера“ има в Москва две издания — на „Журнально газетное объединение“, 1937 г. в 30,000 тираж и на „Государственное издательство“ в 1938 г. — 10,000 тираж.

29. XII. 1938 г.

Драги приятелю,

Току-що се върнах от отпуск. Почивах в Кавказ, в Кисловодск. Хубав високопланински курорт. Слънчеви дни тук има повече отколкото дори в Давос.

Починах си чудесно. След връщането си намерих на масата ми Вашето писмо:

В последно време престанах да получавам някои ваши вестници, които по-преди получавах от време на време, когато в тях имаше литературен материал, който ни интересуваше. Обяснявам и го със спирането на тези вестници. Жалко, вашият литературен живот твърде много ни интересува.

Понякога почти случайно трябва да научаваме интересни от гледище на литературните ни връзки факти.

Неотдавна узнах, че един от вашите поети е превел и издал повече от десет книжки от Корней Чуковски и Маршак.¹ Това е интересно. Какво място заема този поет в българската литература? Нали той е издал и антология на съветската поезия? Как се разпространяват тия книги?

Ако се съди по това, че „Хляб“ не може да излезе, очевидно и такава книга като „Войникът се връща от фронта“ на Катаев не е стигнала до вашия читател.

Кои писатели и кои нови български творби имат сега успех у вашия читател?

Присетете, драги приятелю, сърдечния ми поздрав и най-добри пожелания за бод-
рост и здраве.

Стискам крепко ръката Ви

Мих. Аплетин

(Зам. председател на „Иностранная
комиссия“ при Съюза на съветските
писатели)

6

Драги приятелю!

Ние скоро ще чествуваме 125-годишнината от рождението на знаменития украински поет Тарас Шевченко.

Изпращам Ви стихотворенията му „Юродивият“ и „Майска вечер“. Изпращам също статията „Шевченко и Запада“ и автобиографията на Шевченко, напечатаната още от Добролюбов статия за „Кобзар“.²

Сърдечен поздрав Вам и на цялото Ви семейство.

29 януари 1939 г.

Мих. Аплетин

7

Москва, 8/III 39 г.

Драги приятелю,

Много благодарности за книгата „На преден пост“ . . .

В списание „Ероп“³ прочетох и статията и обращението. Познавам добре трудностите, които пречат лично на Вашата литературна работа, и толкова повече в тези условия е приятно да се видят хубави литературни плодове — резултат на неуморима настойчивост.

В Киев излезе български превод на „Кобзар“ от Тарас Шевченко, извършен от Кюляков. Щом го получа, веднага ще Ви го препратя.

Мих. Аплетин.

¹ Касае се за писателя Христо Радевски.

² Част от материалите са поместени в издадения от българо-съветското дружество лист за Шевченко.

Вж. Избрани съчинения от Людмил Стоянов, т. 6.

15 април 1939 г.

Молим Ви да ни прашате литературни писма от България. Бихме желали да имаме такива писма, примерно, два пъти в годината. В тия писма (размер до 20 хил. печатни знака, с други думи половин авторска кола)¹ следва да се изложи общата тенденция в развитието на литературата и изкуството във връзка с обществения живот; да се разкаже за новите книги и новите явления в областта на изкуството; да се разкаже за реакцията в различните кръгове на българската общественост върху известни съветски книги, филми и др.; да се покаже как реагира писателската общественост и дейците в изкуството на явления от международен характер (писателски конгреси, изказвания на писатели в защита на мира и демокрацията и пр.).

Познавам Ви добре и сме убедени, че Вие сте напълно подходящ автор.

Поварвайте, че ще бъдем много доволни от контакта с Вас.

Стискам Ви ръка. С приятелски поздрав.

Т. Рокотов,

И. О. Отг. ред. на сп. „Интернационална литература“

9

Драги приятелю,

23. IV. 39

Писмото на 14 писатели за Шевченко е получено. То ще бъде използвано в „Литературная газета“, в Москва и в Киев.

Сигурно сте получили големия портрет на Шевченко.

Много Ви молим да изпратите всички материали за това, какъв отзвук намери у вас юбилея на Шевченко. Ще ни е нужен за Шевченковския пленум на Ръководството на Съюза на съветските писатели, който ще стане в Киев на 4 май. . . С удоволствие прочетох Вашата статия във в. „Култура“.

Изпращам Ви няколко български книги, получени от Киев.

Ще Ви пиша в най-близко време.

Сърдечен поздрав Вам и на М. Г. от мен и Фадеев.

Мих. Аплетин

10

Москва, . . . юни 1939 г.

Уважаеми г-н Стоянов,

В отговор на писмото Ви от 2 юни мога да Ви съобща, че с удоволствие ще се заемем с въпроса около възможността за издаване от Държавното издателство на сборник „Български народни приказки“. Но затова трябва да имаме копие от ръкописа. Щом получим един екземпляр от ръкописа, ще можем да пристъпим към изясняване на интересувания Ви въпрос.

Молбата Ви за изпращане на материали за юбилея на М. Ю. Лермонтов вземаме пред вид и ще направим нужното да имате възможност да отбележите тази забележителна дата по съответен начин.

Много ни интересува да знаем дали сте получили най-сетне Маяковски — Събрани съчинения и книгата на Вересаев — Пушкин в живота.

С най-голямо уважение Шапоров (ВОКС)

11

Уважаеми г-н Стоянов,

Благодарим за писмото Ви от 12 май, в което ни съобщавате, че сте успели да се уговорите за издаването на книгата на Станиславски „Работата на актьора над себе си“, романа на Катаев „Самотна лодка се белее“, романа на Фадеев „Последният удегеец“². . .

Едновременно Ви изпращаме: 1. Вера Кетлинска — „Мъжество“ . . .

2. Касил — „Вратарят на републиката“ — роман.

¹ Съветската авторска кола има 40,000 знака.

² В този период излизат книгата на Станиславски, на Катаев, на Касил, Паланин и „Съветски хумор“.

- — —
3. Марина Раскова — „Записки на щурмана“.
— — —
4. Приказки на народите на СССР.
— — —
5. Богомазов — „Театърът и децата“.
— — —
6. Папанин — „На полюса“.
— — —
7. Волков и Слонимски — „Хореографското изкуство в СССР“.
— — —
8. Съветски хумор.
— — —

8 юни 1939 г.

Председател на В/О Международна книга
В. Еленевски

12

Москва, 28. VII. 39 г.

— — —
Драги приятелю,
— — —

Колко неочаквано беше известието за смъртта на Г. И. Бакалов. Току-що преди това се получи Вашата статия за него, за забранения юбилей. Статията ще мине в „Интернационална литература“.

Чакахме юбилей, а трябваше да пишем некролог. Ние, Академееца на науките и ВОКС изпратихме на семейството съболезнователни телеграми. Радиото предаде съобщение за него. А едва миналия месец той ми писа за литературните си и издателски планове.

Какво ново във Вашата литература, в литературния свят.

— — —
Сърдечен привет от мен и от Алекс. Алекс. Фадеев.

Мих. Аплетин.

13

— — —
Всесъюзно общество за културни
връзки с чужбина

Москва . . . 1940 г.

— — —
Уважаеми г-н Стоянов!
— — —

Изпращаме Ви изрезка от „Литературная газета“, където е напечатано Вашето обръщение към американските писатели.¹ Щом получим интересувания Ви брой от „Интернационална литература“ на английски език — ще Ви го пратим.

Вие молите да окажем съдействие на балерината Димова през време на пребиваването ѝ в Москва. Охотно ще изпълним молбата Ви.

С най-добри пожелания.

Б. Волков

14

— — —
Драги приятелю,
— — —

От „Литературная газета“ знаете, че у нас се празнува 500-годишнината на калмуцкия народен епос „Джангар“.

Тази велика народна епопея, която Ви изпращам на Вас и на М. Г. едновременно с настоящето, ще Ви достави истинско удоволствие.

Бих искал да чуя мнението на двама Ви за нея.

Статията на К. Зидаров бе публикувана в „Литературная газета“, който брой Ви изпращам.

По големия въпрос скоро ще пиша. Много Ви моля да ни изпратите български вестници и списания. Пишете Вие и нека другите писатели пишат за българската литература, театър, кино.

Крепко стискам ръцете Ви и Ви изпращам сърдечен привет.

22 май 1940 г.

Мих. Аплетин

¹ Вж. Избрани съчинения на Людмил Стоянов, т. 6.

Д-р¹ Людмил Стоянов

Драги приятелю,

Благодаря за вестника и списанието² със статии за Маяковски и негови стихове. Българските преводи са предадени в музея и използвани за изложбата. Вече имаме преводи на Маяковски на 25 чужди езици. Българските писатели внесоха своята дан в делото за увековечаване паметта на поета. Изпратих Ви броеве от „Литературная газета“. Получихте ли ги? Поздравя на Фадеев до сега не можах да предам, тъй като от 1 септември той е в отпуск и живее във вилата си. Видяхте ли Горкиевския брой на „Лит. газета“?

За всеки случай, изпращам втори екземпляр.

Неотдавна чествувахме стогодишнината от раждането на великия грузински поет Акакий Церетели. Във вестника от 26 юни (изпращам Ви го) ще намерите материал за това.

Поздрав на българските писатели, поздрав Вам и на М. Г. от всички, които ви познават, и от мен.

4. VII. 40 г.

Мих. Аплетин.

16

3 декември 1940 година

Уважаеми Людмил Стоянов,

Благодарим за интересното Ви писмо от 25 октомври. С радост научихме за благоприятното разрешение в прокуратурата на въпроса за четвъртата книга на „Тихия Дон“ и се надяваме, че сега вече няма да има пречки за издаването на това забележително произведение.³ Зарадва ни също съобщението Ви за издаването на романа „Алексей Жмакин“ от Ю. Герман, „Емигранти“ от Толстой...

Предварително Ви благодарим за екземплярите на българските издания на „Хляб“, „Самотна лодка се белее“ и „Вратарят на републиката“.

— — —
Ще се радваме да получим скоро писмо от Вас.

С най-добри пожелания

В/О „Международная книга“.

(Подписът не се чете).

17

Драги другарю Стоянов,

19. II. 41 г.

— — —
За юбилея на Лермонтов смятаме да издадем Вашите преводи на „Демон“, „Боярин Орша“ и „Посми“. Очакваме вашето съгласие.⁴

— — —
В последно време получих десетина книги и лично от Вас няколко литературни вестници. Ползвам се от случая вам и на другарите, които са изпратили книгите, да изкажа гореща благодарност.

С поздрав (Кетков) Мих.
Аплетин

18

Драги приятелю!

27. IX. 1945 г.

Днес узнах, че на 29 септември Вие ще можете да получите моето писмо, ако го напиша веднага.

Пиша, преди да знам резултата от Вашите литературни „боеве“⁵, станали на септемврийската конференция. Разбира се, много ще ни разкажат Сурков и Погодин, но без Вашата оценка, без оценката на участниците в тия дискусии, не може да се види точната картина на конференцията.

Ето защо с такъв интерес и нетърпение чакам Вашето писмо. Колко приятно беше да разглеждам Вашите стари книги в нов вид. Колко радостно бе да се убеди, че вече се е явила и нова книга, че има нови работи. Голяма благодарност за дружеския спомен и мил надпис върху книгите.

Маргарита Алигер се интересува твърде много, като чу за превода на „Зоя“,

¹ С титлата „Д-р“ Аплетин е смятал навярно да прикрие пред българската полиция личността на адресанта.

² Отнася се за в. Заря

³ По искане на Людмил Стоянов прокурорът е дал разрешение за превеждане и печатане на книгата.

⁴ Става дума за издаване от Издателството на националните малцинства в Киев за българските колонии. Издадени са освен горните книги, още „Герой на нашето време“ от Лермонтов, „Бащи и деца“ от Тургенев и „На изток“ от Павленко в превод от Л. Стоянов.

⁵ Касае се за дискусии по преме на националната конференция на българските писатели, станала през септември 1945 г.

...ето ѝ казах на времето. Когато поет превежда поет на друг народ, между тия поети вече има творческа дружба. Тази дружба трябва да продължава.

Една сърдечна строфа от поета-преводач върху преведената книга ще закрепи тази връзка.

Искам да знам как живеете и работите Вие и Мария Грубешлиева. Какви са творческите Ви планове?

Първото Ви писмо ми разказа много неща. А бих искал да зная: нали цели 9 години не сме се виждали.

У вас на pewno сега са горещи¹ дни и седмици. Как вие лично при сняват състоянието на литературния живот? Питам за това, тъй като повече от три месеца не съм виждал вестник „Литературен фронт“.

Както виждате, аз работя пак там повече от 10 години. Дойдох тук още „млад“ — на петдесет години, а сега идва ден, когато трябва да кажа — „вече са шестдесет!“ На силите, здравето и волята за работа растат с годините. Ще поработим още: т'й интересно е сега да се живее, толкова много хубава, благодарна работа.

Дружески силно стискам ръката Вам и на М. Г.

Мих. Аплетин

19

Москва, 12. IV. 1946 г.

До председателя на Съюза на българските писатели Людмил Стоянов (София).

Драги приятелю,

Добре е, че започна да пристига редовно „Литературен фронт“ и да пристигат книги. Сега аз завеждам чуждестранния отдел на „Литературная газета“. Разчитам на Вашата помощ, за да имаме най-добра информация за българската литература и писатели.

Добре е да получим за броя за първи май статийка за дружбата на прогресивните писатели и литератури, за целите на борбата за изкореняване на фашистката идеология, за свободата на народите и истинската демокрация.

Изпращам Ви книги (прилагам списък). Четат ли членовете на Съюза на писателите книги на руски език?

Мих. Аплетин

20

7. VII. 1946 г.

До председателя на Съюза на българските писатели Людмил Стоянов

Драги приятелю!

С голяма благодарност получихме изказванията за Горки на тринайсет български писатели. Тези изказвания ще бъдат използвани за печата, а оригиналите ще предадем в музея Горки за пазене на вечни времена.

От писмото Ви узнах колко широко е отбелязана в България десетгодишнината от смъртта на писателя. Честуването паметта на Горки, както се вижда, е взело у вас всенароден характер. Надявам се, че ще получим всички вестници и списания с материали за Горки и специалния лист.

Вестниците, в които бяха напечатани статии за Маяковски, предадохме в музея Маяковски.

По такъв начин нашите литературни връзки се укрепват здраво.

Паметния ден за Христо Ботев ние отбелязахме със специална литературна вечер с доклад от член-кореспондента на Академията на науките на СССР Пичета. Говори посланика на България в СССР, четеха се стихове от Ботев. Встъпително слово произнесе И. И. Анисимов. След това другарския разговор продължи на масата и писателите дълго не искаха да си ходят, тъй топла беше атмосферата тази вечер.

Мих. Аплетин

21

9 юли 1946 г.

Людмил Стоянов, председател на Съюза на българските писатели.

Драги приятелю Людмил Стоянов!

Моля да ме извините за забавянето с отговора на Вашето писмо. Пътуването в чужбина, а след това продължителната болест бяха неволна причина за закъснението.

¹ В обществен смисъл.

по въпроса за предоставяне на Съюза на българските писатели на печатарска хартия аз се консултирах с работници от Министерството на външната търговия — те смятат, че Съюза на българските писатели може да получи хартия само чрез Търговското представителство на България, по общия фонд на хартията, предоставен за българските организации.

По моя поръчка този въпрос се изяснява в Търговското представителство на България: г-н Христов съобща, че в най-близко време той трябва да получи 700 тона хартия и от това количество смята да отдели хартия за Съюза на българските писатели.

Ако Ви потрива по-нататъшна помощ от моя страна, моля Ви се, пишете ми.

Моля Ви, драги приятелю, да приемете искрения ми, сърдечен, братски поздрав и горещи пожелания за по-нататъшни успехи в укрепването на връзките и сближението между нашите братски литератури.

Н. Тихонов

Председател на Ръководството на Съюза
на съветските писатели

22

10. X. 46.

Москва 17, Лаврушинский
пер., д. 17, кв. 45.

Драги Людмил Стоянов!

Обръщам се към Вас с убедителна молба да помогнете колкото се може по-бързо да получа книгите, които „Комитет за културни връзки на България със СССР“ трябваше да изпрати в „Иностранная комиссия“ на Съюза на съветските писатели (Кузнецкий мост, 13). При заминаването ми от София ме увериха, че книгите ще бъдат изпратени веднага. Но минаха вече 3 месеца, а книгите още не пристигат.

— — —
Още повече, че между книгите и списанията се намира учебник по български език. От тази учебна година българският език вече се преподава, а без граматика сме като без ръце.

— — —
До днес преживявам чудесното престояване във Вашата страна и с радост съзнавам, че никога не ще забравя тия забележителни дни. Всеки ден се чувствавах в родна среда.

— — —
Едномесечното престояване в България беше за мен целително: вашият климат ми оказа чудесно въздействие. Надявам се, че ще мога в бъдеще да идвам в България за укрепване на здравето. Тук се чувствавам много зле: влагата е убийствена за мен.

— — —
Дружески привет и пожелания за творчески успехи на всички писатели, с които имах радостта да общувам: Младен Исаев, Фурнаджиев, Жечев и мнозина други. Благодаря им за гостоприемството и любезността.

Крепко стискам ръката Ви, желая Ви здраве и блестящи творчески успехи.

Ваш Федор Гладков.

23

29 април 1948

До председателя на Съюза на българските
писатели Людмил Стоянов — София.

Драги приятелю!

На 16 март нашата писателска организация бе посетена от секретаря на Вашия Съюз Димитър Осинин и от академик Димитров.

Ние се радваме да видим представители на Съюза на българските писатели и научни дейатели на приятелския нам български народ. За изпратената от Вас в дар на нашата писателска организация картина на художника Стоян Венев поднасяме искрената ни благодарност на българските писатели.

Водихме с вашите представители подробен разговор по всички въпроси, които сте ги упълномощили да обсъдят с нас.

Димитър Осинин ни разказа за организацията и работата на Съюза на българските писатели, а в най-близко време ще направи у нас съобщение за българската следвоенна литература. Ние пък възнамеряваме да използваме присъствието на българските колеги (специалисти по Ботев) за обсъждане с тяхно участие превода на стихотворенията на Христо Ботев, подготвени за новото издание.

Тази книга ще бъде един от нашите скромни приноси, с който съветските писатели отдават дан на признание на великия български поет-патриот.

¹ Писано в момент на криза за печатарска хартия.

Димитър Осинин ще Ви информира за съдържанието на нашите разговори.
Братски поздрав и горещи пожелания към Съюза на българските писатели за успехи в работата.

А. Фадеев,
Генерален секретар на Съюза на
съветските писатели на СССР

24

14 януари 1949 г.

Драги другарю Стоянов!

След неотдавнашното Ви посещение в Съветския съюз и изказването Ви по радиото аз и всички мои другари-студенти Ви смятаме наш голям и истински приятел.

Това бе една от причините, която ни подбуди да Ви напиша това писмо. Искаме с това да Ви засвидетелствуваме нашето уважение и мислено да Ви стиснем ръка. Със своя труд Вие помагате за още по-здравото сближение на нашите братски народи. . .

— — —

Отраден факт на последните години е, че ние отново „откриваме“ за себе си Фучика, Мицкевича, Ботева и други великани на славянството. Интересът към културата на славянските народи ни кара да преразгледаме своето отношение към страните, които до втората световна война бяха отделени от нас с глуха социална граница.

Искаме да опознаем повече Вашата страна, вашите поети, вашето изкуство.

Между това, все още малко книги и изследвания са написани за съвременна България.

Ще Ви бъдем дълбоко признателни, ако бихте ни изпратили 2—3 книжки стихотворения на съвременни поети и най-вече стиховете на Христо Ботев (за юбилея навярно са издадени).

— — —

Би било много хубаво, ако Вие ни помогнете да се свържем със софийските студенти — филолози, като им предадете нашия адрес:

СССР, г. Горький, улица Свердлова, 37, Государственный университет.

Мамонтову Виктору

25

Уважаеми другарю Стоянов!

В началото на юни се обърнахме към Вас с молба да напишете за „Литературна газета“ очерк „Пред картата на Родината“. Интересувах се Вашите писателски размисли за преобразованията, осъществени в България в последните години, за това, какво са дали тия преобразования на обикновения човек във Вашата страна. Ние бихме искали да Ви видим автор на такъв очерк на страниците на нашия вестник.

Няма ли да бъдете така любезен да ни съобщите дали приемате нашето предложение.

7. 7. 53.

Предварително Ви благодаря.

Стискам Ви приятелски ръка, К. Симонов

26

До др. Людмил Стоянов и Мария Грубещлиева

Драги мои приятели!

Каква радост е за мен да получа вест от вас, особено в деня, когато започва Новата година.

Нека тази година бъде още по-щастлива за българската литература. Нека писателите, които имат „искрен глас“, се слеят още по-близко с родния народ, тръгнал с големи успехи по новия път.

Желая Вашите нови книги да бъдат проникнати със същата вяра в човека, каквато Ви бе присъща през всички отговорни етапи на Вашия творчески път.

Нека в тях гори „страстното желание да възбуждат у хората действено отношение към живота“ — това, в което Горки виждаше смисъла на своята писателска работа.

Желая Ви здраве и нови победи.

4. 1. 54

Дружески с вас Мих. Аплетин

Киев, 21, ул. 25 Жовтня, 25, кв. 2

30 август 1954 г.

Многоуважаеми другарю Стоянов!

Десетгодишнината от смъкването на царско-фашисткия строй в България ще бъде отбелязана от прогресивната общественост далеч зад границите на България.

Четиридесет и два милионния народ на Украинската ССР също внимателно следи стопанските и културни успехи на приятелския български народ. Отдавнашен е традиционния интерес към братския славянски народ: още в 1838 година роденият в Задкарпатска Украйна Юрий Венелин, след своето пътуване из Балканския полуостров, издаде в Москва книгата „Начало на новата българска литература“. В украинския черноморски град Одеса Васил Друмев в 1860 година създаде повестта „Нещастна фамилия“, а в същия град Иван Вазов написа в 1889 година своя шедевър — романа „Под игото“. Много български културни дейци са се учили в Петербург, Москва, а така също в Одеса, Киев, Николаев, Харков. За Марин Дринов, първият министър на просветата в освободена България, по-късно работил в Харковския университет, в юбилейния сборник за стогодишнината на университета се казва: „В числото на видните професори в Харковския университет наред с А. А. Потебня трябва да се спомене известният славист М. С. Дринов“. Професорите Николай Сумцов, Николай Грунски отделяха не малко внимание за България и Македония.

В 1877-78 година между многото украински доброволци се сражава в Балканите и украинския поет-класик Иван Манжура. Корифеят на украинския театър Михаил Старищкий издаде книгата преводи из фолклора на балканските народи в 1876 година и целия доход предаде на борците за освобождение от султанското иго.

— — —

В 1944-45 г. между воините на Третия Украински фронт бе и Александър Левада (сега зам. министър на културата на Украинската ССР) и Михаил Чабанивски, които написаха книги за България.

Многообрази са културните връзки на Съветска Украйна с България след войната. Излязоха при дейното участие на Павел Григорович Тичина книги от Христо Ботев, „Под игото“ и „Разкази“ от Иван Вазов, „Дончо“ от Любен Каравелов, разкази от Елин Пелин, „Избрани произведения“ и „Зазоряване“ от Людмил Стоянов, „Борбата продължава“ от Крум Кюляков. В списания, вестници, по радиото са публикувани не малко преводи от български, статии, информации за българската литература. Българинът Александър Дмитриевич Кетков (заместник председател на Украинското радио) пише често за българската литература, редактира преводи.

Във филологическите факултети се изучават произведенията на българските писатели. Във вестниците се печатат не малко писма от България.

— — —

Сърдечно желая добро здраве!

Юрий Назаренко

8 май 1956 г.

Драги Людмил Стоянов!

Голяма, сърдечна благодарност за сборника със статии, речи, писма. Особено е радостно, че Вие отделяте тъй много внимание за нашата съветска култура, за нашите писатели. Не може да не Ви поблагодарим за това от цялата си душа.

Старите си и най-добри приятели нито аз, нито моите другари, разбира се, ще забравим някога. Нали ние работим заедно с Вас на едно поприще повече от четвърт век. Всички ние трябваше да преживеем и понесем в живота толкова много, но не се прегънахме в борбата и бодро гледаме в бъдещето. Винаги съм се гордял и се гордея с дружбата си с такъв човек, като Вас, драги приятелю Стоянов.

Желая Ви добро здраве и сърдечно Ви прегръщам.

Ваш А. Фадеев

(Превод от руски)



НЕПУБЛИКУВАНИ ДОКУМЕНТИ НА Б. ПЕНЕВ ОКОЛО СМЪРТТА И ПОГРЕБЕНИЕТО НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ В ИТАЛИЯ

Единственият свидетел на последните минути от живота на Пенчо Славейков, Мара Белчева, в своите „Бегли спомени“ много живо рисува смъртта на огорчения поет далеч от неговата родина. Но нейните мемоарни бележки имат твърде импресиивен характер, а като се прибави и тяхната фрагментарност до голяма степен, става ясно, че бъдещият биограф на Славейков не би могъл да почерпи много от тях, особено що се отнася до погребението и отзвука, който намира съобщението за смъртта в България, тъй като спомените завършват с момента на смъртта на поета. В този случай стенографските бележки на Боян Пенев, държани както по време на погребението, а така също и за всичко отнасящо се до смъртта на Славейков, идат като едно естествено допълнение на спомените на Мара Белчева. От четиримата българи, участвали при погребението: Белчева, Рачо Славейков, Боян Пенев и Олга Ангелова, като изключим първите двама, никой от останалите не ни е оставил впечатленията си в печата. Това още повече повишава стойността на тези бележки за бъдещия Славейков биограф. От друга страна, трябва да се отбележи, че те са правени от човек, който има сериозна научна подготовка и естествено е, че това не може да не се отрази на тяхното качество.

Голям интерес представляват скиците, които е правил Боян Пенев на главата на Славейков, хотела и стаята, в която е починал, на ковчега и гробищата, дето е бил заробен.

Но несъмнено най-голям интерес представлява разговора на Боян Пенев с Иван Тешов — лидера на народняшката партия, която по това време е на власт, по въпроса за пенсионирането на Пенчо Славейков. Този разговор хвърля обилна светлина върху отношението на народняшката партия, напълно покриващо се с това на Фердинанд, към Славейков и атмосферата на вражда и нетърпимост, създадена около неговата личност. Освен това този разговор за сетен път разбива мита за „грижите“ на братя Бобчеви за Славейковото пенсиониране. Боян Пенев е записвал разговорите си с Мара Белчева конспективно, поради което много неща, вероятно, са били пропуснати, но и това, което е останало, ни дава възможност да си изградим една сравнително пълна представа за атмосферата, в която е живял Славейков в последните си дни. В началото особено бележките имат съвсем откъслечен характер, навярно под влияние на разнообразните впечатления и най-вече на изненадата от състоянието, в което намира поета. По-късно авторът се връща към първите моменти, като се старее да ги систематизира и осмисли и да попълни пропуските в тях.

За по-голяма пълнота в обяснителните бележки привеждаме писмото на Боян Пенев до д-р Кр. Кръстев във връзка със смъртта и погребението на Славейков, което допълва и осмисля някои моменти от бележките и е органически свързано с тях.

Стенографските бележки на Боян Пенев около смъртта и погребението на П. Славейков в Италия за първи път се публикуват изцяло сега, 45 години след тяхното написване. Те са били известни на редица Славейкови биографи и изследвачи на творчеството му и някои от тях са използвали отделни пасажки, като например другарката Св. Славейкова в своя биографичен очерк за поета, издаден през 1955 г. от издателството при БП. Но изцяло се появяват сега за първи път. За първи път са дешифрирани от стенографа Клисаров през 1952 г. за нуждите на музея „Петко и Пенчо Славейкови“. Нашата дешифровка е направена независимо от тази на Клисаров. Стремяхме се да избегнем неточностите и грешките, допуснати в първата дешифровка. Като се

има предвид, че стенографските си бележки Боян Пенев е държал по влака или по време на погребението, при липса на удобства за писане, което се е отразило върху очертанията на стенографските знаци, става ясно, че постигането на възможна най-голяма точност се оказва съвсем не лека работа, особено що се отнася до първия лист и някои отделни пасажки. Боян Пенев, съгласно правилата на стенографията, е изпускал отделни думи, които би могъл при дешифрирането да възстанови лесно и точно. В тези случаи обаче, ние не сме реставрирали изпуснатите думи, защото сметнахме че това би ни отдалечило от първообраза и би намалило точността на дешифровката. Думите, които поради силна деформация на знаците не сме могли да разчетем, сме отбелязали в контекста.

Накрая да кажем няколко думи за самия документ. Стенографските си записки Боян Пенев е водил на един бележник, който има 17 изписани листа и една бележка, написана на отделно листче. Бележникът се пази в Архивния институт на БАН, фонд Боян Пенев, ф. № 37, инв. № 823 и е добре запазен.

Освен това за улеснение при ползуването на стенографските записки на Боян Пенев около смъртта и погребението на Пенчо Славейков, в края прибавихме обяснителни бележки. За целта използвахме документи от архивите на д-р Кръстев, Мара Белчева, Петко Тодоров, Ал. Паскалев, а така също и съобщения и статии, публикувани в печата от 1912 година.

ИВАН САРАНДЕВ

★

СТЕНОГРАФСКИ БЕЛЕЖКИ ПО ПОГРЕБЕНИЕТО НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ В ИТАЛИЯ — БОЯН ПЕНЕВ

1 л. Между München и Lindau¹.

11. VI. 912 г. На път . В трена.

Снощи получих от госпожа Белчева телеграма², че Пенчо е зле болен, парализиран при Lago di Como. Отивам при тях.

10.15 ч. вечерта.

Намерих Пенчо мъртав.

12. VI. 912 г. Сряда.

Цяла нощ с госпожа Белчева пред неговия труп. Разказва какво е говорил преди да умре Пенчо. Отровата, която са ввели в душата му неговите врагове. Цяла година тревоги, ядове, нервирание. Преди да умре. Схванат. Сълзи. Не може да говори. След като докторът извикал, че всичко вече е свършено, рекъл на госпожата да телеграфира; Пенчо чул това. Ходила в една малка черква. Съвсем случаен интерес към черквицата. Сега ковчегу му е в тази черква.

Как се е държал към него П. Ю. Тодоров в Roma: дразнил го е и пр. Готвел се да пише нещо против него. Пенчо и госпожата се отнесли с неприязън към него.

Какво е говорил Пенчо за юбилейния сборник³, тъкмен от Кръстев в негова чест: недоволствува, куцо и сляпо е поканено.

Изразът на лицето му. Когато влязох в стаята. На кревата две лоени свещи. Една слаба усмивка. Почти никаква промяна. Все същото изражение както и приживе. Само си затворил очите. Не искал да гледа гробища. Когато минавали край гробищата и госпожата поискала да влязат там, той отказал и отминал. Не обичал да гледа гробища. Пенчо умрял на 10. VI, понеделник, вечерта (към 8 часа). Снощи (11 вторник) пристигнах. Днес (12 сряда) го сложиха в ковчегу и го отнесоха в една малка, проста и стара черква, докато пристигне брат му. Госпожа Белчева не се откъсва от ковчегу. Как го окуваха тези стени. Грубости и осмивания. Как го сложиха в един тесен

ковчег. Боядисват ковчега. През нощта (11 срещу 12) двама с Белчева седяхме цяла нощ до Пенчо. На разсъмване: един славей, след него друг и трети.

2 л. 12. VI. Сряда вечер.

Вали дъжд. Пенчо е в черквичата. При него остана госпожа Белчева. Аз вечерям в салона. Слушам как ръми дъжда. Черней се силуета на Алпите. Наблизо и надалеч. На запад червени облаци. Червени планински снежни върхове. Като на сън. Там е страната на Sehensucht-a⁴ Долу е езерото с бели дребни вълни. Колко е тъжно всичко това!

2 с.

Да се скицира черквата, стаята на Пенчо и Белчева, външния изглед на хотела, улицата от хотела до черквата. [Ковчега в черквата. Друг вестник със съобщението за Пенчо. . .]*

Г-жа Белчева. Разговор с нея. Колко много е обичала и обича Пенчо. Искане само за него да живее: и след смъртта му. Колко много сълзи, колко много самоотречение в думите, сълзите и постъпките на тази жена. Какво благородство на душата! Тя ми говори само за Пенчо, за миналото, за мъртвото си щастие. Ние тук, двама с нея, съвсем самички, живеем с мисли за Пенчо.

Pfarer'a⁵: неговото лице, неговия глас. Съобщенията в италианските вестници тук. Pfar. донесе вестник. Между другото каза: „Ние, свещениците и поетите твърде много си приличаме. И ние, и те живеят с душата и за душата.“

3 л. Сряда. 10-30 часа вечерта.

Колко е жесток животът. Тази заран: разпавии с чужди хора, коване на ковчега. Прости и лукави лица. Всичко наоколо чуждо и студено. Тази вечер стоим двама с госпожата край ковчега. Наблизо музика свири някакъв нахален, шумен валс.

О, това е все така от тази заран.

О, псалом на поета!

Лицето му е вече доста променено. Все повече се променя, издува се. Той все повече изчезва.

Госпожата ѝ псалом на поета.

Каква мъка, че не може да изпълни неговото желание. Особено при мисълта, че трябва да си ходи в София. Говорим тук да бъде погребан. Но тя не може да понесе една раздяла, макар с трупа на Пенчо.

Пенчо не искал да чуе за санаториума. Не искал лекар. Докато бил в Bella vista⁶ станало дума за яденето. Госпожата не го намирала твърде добро. Съветвала Пенчо да яде пообилно. Той сърдито отвърнал: „Знам аз какво да ям, но да има средства!“ — Никога няма да забравя това, — рече госпожата.

4 л. Аз съм за първи път дълго време при мъртвец; по-рано изпитвах боязън пред мъртвите. Сега останах сам при мъртвеца в черквата и никаква боязън. Пенчо ме учи да общувам със смъртта и да не се боя от нея. Все пак аз не я обичам.

На Кръстев писах: „Заварих Пенчо мъртав; и след смъртта все тъй тихо вслушан в думите на душата си. Една блага, едва уловима усмивка. Сякаш, той доловил тържествения псалом на поета в този чужд край. . .“⁷

В четвъртък

Снощи цяла нощ госпожата остана при Пенча. Аз стоях при нея до полунощ. Утре Пенчо ще бъде погребан тук.

Пенчо дошъл тук на 4. VI. 912 г.

* Заградените думи и изречения с големи скоби са зачертани в бележника

5 л. Цветята, които донесе един беден на неговия ковчег в черквицата. Дошъл преди това и погледал Пенчо. Обещал да донесе един хубав букет, безвъзмездно. И донесе. Неизвестен човек.

Днес пристигна от Рим адвоката (италианец) Киалво, който писа статия⁸ за Пенчо. Той нарежда най-грубата работа. Урежда сметките. Каквито сметки се представят.

Вчера към обяд пристигна брат на Пенчо (Рачо) и жената на Кг. Angeloff. Братът на Пенчо: един крайно суров и практичен човек. Нито една сълза през цялото време. От София писаха да се изгори. Невъзможно* тук. Кое е по-съгласно с думите и желанията на Пенчо: да се погребее. Какви са гробищата. Обстановката. Стихотворение в „Сън за щастие“⁹, „Псалом на поета“.

Дори и когато представя голяма сметка!

Гробът е: камъни. В един кът.

6 л. Скици на гроба и каменните плочи, които са били поставени над ковчегата, придружени със следния надпис: „Гробът с тухли циментиран. Ковчегът не е засипан с пръст. Отгоре (около 1 м. над ковчегата) са поставени две каменни плочи в следното положение.

Всичко това отгоре е замазано с цимент. Над плочата до горе пръст.“

Петък. 14. VI. 1912 г. (1 юни нов стил)

Днес ще бъде погребението подир обяд.

7 л. С ковчегата дойдохме в гробищата в 6.45 м. след обяд. В черквата свещеникът чете Profundis** След това ковчегата на ръце до гробищата. Сложен в двора на гробищата [Адвокатът държи една кратка реч]. Придружаваха го: Мара, брат на Пенчо (Рачо), г-жа Олга Ангелова, аз, адвокатът, свещеникът, съдържателят на хотела и слугите. И някои други любопитни. Адвокатът държи пред сложения в двора ковчег една кратка реч¹⁰. С чувство. След това говори свещеникът. Също така. След това спущане в гроба. Господжата беше отдалечена от адвоката и Олга Ангелова. 3 венеца (от мен и Дора; 2 от брат на Пенчо). Денят е хубав. Слънце. Вятър. Шумът на листите. Ведро, свежо време. Слънцето над Monte Rosa¹¹

7.30 часа

Всички вече си отиват. Един работник хвърля пръст с лопатата над плочата. Зад него две малки деца на една купчина пръст гледат любопитно. Няма музика. Само дървесата шумят.

За гробищата води един хубав тесен път засенчен от дърветата. Гробищата са заградени с каменна стена — невисока. Отвъд зад каменните стени дърветата. Западната страна е по-свободна и отворена. Слънцето захожда и хвърля последни лъчи над неговия гроб. Децата хвърлят пръст над гроба и си играят. Жената на работника му помага. От време на време говори високо с мъжа си и сгълчава децата, понеже не стоят мирно.

7.40 м.

Гробът е вече покрит. На трупа един пръстен и един часовник.

Мизерия в чужбина. Недостатъчно средства. При какви условия са живели в Рим: в една стая. Господжата била принудена да готви. Като обикновена слугиня всичко да върши. На Пенчо му било тежко да гледа това. В Brunate: ядене не за него. Потребно му било по-друго ядене. Господжата му забелязала това. Той отговорил: „Аз знам какво трябва да ям, но де пари!“

8 л. Шуберт.

9 л. Hotel Bella Vista

* Съкращението е твърде крайно и невъзможно да се разчете точно.

** De profundis.

10 л. Събота. 15. VI. 912 г.

11 ч. преди обяд.

Преди малко тръгнах за München сам. На душата ми е заседнала някаква тъмна мъка.

... Не са те, които ще съдят неговите недостатъци. Защото неговите недостатъци стоят много по-високо от техните добродетели.

Faido — много хубави планински местности. Високи, прозрачни.

Пенчо казал, че д-р Кръстев не го разбира напълно. Казал това на госпожа Белчева.

Пенчо бил твърде много нервирал и измъчен. Въпросът за пенсията твърде много тревожи му е създал. Напоследък юбилейният сборник го е нервирал. Първото писмо на комитета (писмото на Белчева до нас е дикт. от Пенчо. В него... (продълж. на след. стр.)*

В трена.

Как тръгнах за Como от München.

Писмото и телеграмата в понеделник вечер. Най-напред писмото; радостно. Без да забележа, че има телеграма. След малко я забелязвам и прочитам. През нощта. Различни мисли. Повече се отдавам на мисли, че той е на оздравяване. Представям си как е хубаво само. Решен съм да тръгна още на другия ден. Радост повече. Лошите мисли скоро минават.

Към 10 часа в Como.

Чакам долу Finus. Горе.

Едно момче от тяхния Hotel ме води. Питам го, колкото говоря по италиански, има ли в хотела [българи] — „Една дама?“ Момчето отговори, че има. „Един господин?“ — питам и правя движение с ръце и крака да покажа че господина е хром.

11 л. Момчето ме поглежда и отвърща: „è morto“ Аз съм прикован на мястото си. Morto ? След това ме завежда горе. Отварям вратата. Пенчо лежи мъртав на кревата. До него седи на един стол госпожа Белчева. Няколко други непознати лица. Един художник, който го е рисувал и неговата жена.

„Пенчо мъртав!“ Госпожата — убита. Целувам го по челото. Госпожата става.

Сгисвам й ръката, но тя ме прегръща. Другите излизат. Тя ме прегръща и се залива със сълзи. Хълцания. Двама.

Изглед на Пенчо: лице и усмивка.

Пенчо бил твърде много нервирал и измъчен. Въпросът около пенсията твърде много тревожи му е създавал. Но той се е мъчил да скрие гнева си.

При все това твърде нервирал. Госпожата го попитала един ден, какво му е, нека каже на нея. Той отговорил: „Какво мислиш ти? Всичко това не ми ли трови душата? Лесно ли ми е да нося всичко това в себе си. . .“ Твърде много са го нервирали и разпорежданията на комисията около издаването на юбилейния сборник. Първото писмо на тази комисия. (По повод на това писмо госпожа Белчева ми прати затворено писмо. Това писмо¹², както призна Белчева е диктувано от Пенча.)

Второто писмо¹³ на комисията (да се печати само по едно стихотворение и пр.). Това писмо твърде много го е ядосало. Той го е получил скоро преди смъртта си. Госпожата няколко пъти каза, че това писмо извънмерно го е нервирало.

Симптоми на болестта: вижда понякога двойни предмети. Забравя 1) общата 2) когато минали през двора на един музей¹⁴... Отслабване на зрението. Наблизо не вижда. Далекоглед.

* Такова продължение няма.

12 л. Моят разговор с Гешева¹⁵ за пенсията на Пенча.

Преди това. „Грижите“ на братя Бобчеви¹⁶. „Предложението“ на министър Бобчев. Неговите „искрени намерения“. Никола Бобчев все ме викаше да ми съобщи как се развива работата. А работата стоеше все на една точка: предложението е готово, очаква се само спокоен момент да се направи. Какво ми разправи Никола Бобчев за себе си и за удоволението на Пенча. Преместили го от библиотеката, защото бил „физически недъгав“ (буквално така се изрази Н. Б.). Негови роднини го настанили в Народната библиотека. (Сам Н. Б. призна това пред мен). Един негов роднина от Русе му чести- тил телеграфически назначението в библиотеката, преди още да е излязло официалното назначение. Един ден Н. Б. ме повика и ми съобщи, че предложението на брат му било разгледано в Министерския съвет. Никой не бил против пенсионирането. Само че министрите били на мнение Пенчо да подаде прошение до Народното събра- ние за пенсиониране.

[Драган Цанков бил пенсиониран след като е подал прошение. Как може да получи]
[Пенчо пенсия, без да се е молил.]

От името на брат си Н. Б. ме молеше да напиша на Пенчо всичко това и да го убеди да подаде прошение до Нар. събрание. аз отговорих: доколкото познавам Пенчо, той няма да се съгласи на нищо подобно. 1) защото Пенчо знае, че вие нямате искрени намерения да му отпуснете пенсия и 2) искате по всякакъв начин да го унижите, да го принудите да се унижи и след това да му откажете по най-хитър начин. Н. Боб- чев ме уверяваше, че намерението на брат му е най-искрено. аз поисках да се срещна с Гешев и да го питам как стои работата. Пеев¹⁷ уреди среща в Народното събрание. Подир обяд (това беше през февруари, края, 1912 г.). Гешев ми заяви, че никой в Мин. съвет не е против пенсионирането, само че Люд- сканов¹⁸ поискал

13 л. Пенчо да подаде прошение до Народното събрание, понеже така е направил дядото на Людсканов — Драган Цанков. Как така Пенчо да получи пенсия, без да се е молил!

аз уверих Гешев, че Пенчо няма да подаде такова заявление и че ако Министерският съвет има искрено желание да помогне на Пенчо, няма да гледа на такива проше- ния, а направо ще внесе въпроса в Нар. събрание. Всички знаем, че Пенчо е без средства и че трябва да му се помогне. Какво значение може да има тук едно проше- ние. „Ама защо е толкова горд!“ — ми рече буквално Гешев. аз отговорих: „Вие знаете, че Пенчо няма да даде прошение, при все това карате го да стори това, за да намерите претекст да откажете. “Те трябва да се грижат в същност за интересите на бълг. литература. Някои ми загатнаха, че Вазов бил против пенсионирането. Или поне да се даде по-малка пенсия на Пенчо. „Как така и Пенчо да получи пенсия колкото неговата!“ Струва ми се Пеев загатна.

Щом влязох при Гешев, той ми рече: „Я ми кажете Пенчо Славейков и г-жа Белчева венчани ли са?“ После ме попита: Каква пенсия получава г-жа Белчева, какви до- ходи има и пр. аз му казах, че не зная сметките на госпожата, но е обидно да се пита за това, каточели госпожа Белчева трябва да издържа Пенчо. Г-жа Белчева може да е най-богата жена и при все това държавата пак трябва да се загрижи за Пенчо, като се знае, че той няма никакви средства. Напротив има твърде много дългове. аз разбрах, че народняците са дирели един довод от морален характер, за да не дадат пенсия на Пенча. Тия моралисти са забравили отношенията на Вазов към Евгения Марс, женена.

На излизане казвам на Гешев: „Оставам с впечатление, че нямате намерение да помог- нете на Славейков и че в края на краищата нищо няма да излезе.“

14 л. Как четеше Пенчо у дома стихотворения (вечер)

Фет, Беранже, Тютчев, Lilienkron

5. VII. 912 г.

Днес на път. München. Сега съм на пътя за Цюрих.

6. VII. 912 г.

Събота, Brunate. Днес дойдох тук.

Писмото на Ризов¹⁹ до госпожата. Телеграмата на царя до Мин. предс. Изказва желание да се пренесе тялото на държавни разноси.

11. VII. 912 г.

Днес говорих с госпожа Белчева за П. Тодоров. Петко Тодоров в Рим при Пенчови. Един разговор в присъствието на Белчева, Пенчо,* , Петко разправя, че ще пише статия против Пенчо, когато се върне в България. Госпожата му казва, че довчера Пенчо му е опасвал гащите. На това Петко отговаря: „То не се знае.“ Друг един разговор между Петко и г-жа Белчева. Петко разправял, че в София от д-р Кръстев (след някакво решение и разговор с Йенсен) Петко бил натоварен да пише доклад за Пенчо — за Нобелова премия. Петко взел да събира материал, библиографични бележки, вестници и видял, че из чуждите вестници за него имало повече писано, отколкото за Пенчо. „Какво да пиша за Пенча, когато за мене повече е писано“ — рекъл Петко на госпожата.

15 л. Госпожата се възмущава твърде много пред Пенчо, а Пенчо казал: „А бе какво искаш от глупав човек!“

Дугут казал пред една компания писатели, че Пенчо е най-оригиналният български писател. Петко бил там и се измислял високо. Веднаж, по-рано, стана дума, че в нашата литература Пенчо пръв е почнал да разработва художествени мотиви из народното творчество. Петко се смееше подигравателно над нас. Ние имаме грешка според него. Той не вижда нищо подобно у Пенча. Петко е почнал това.

За приятелите на Пенчо. Петко не го е чел цял, нито пък има ум да го разбере. Госпожата сега призна, че Петко не е чел половината от „На острова на блажените“, когато е бил в Рим. Яворов търсеше човек, който да излезе срещу Пенчо и да провъзгласи Яворов за първи поет.

И Петко и Яворов искаха да имат мястото на Пенчо в бълг. лит. Понеже нямаха смелост да излизат срещу него и нямаха неговата самоувереност в собствените си сили, те търсеха оръдия. Искаха да противопоставят джуджета срещу Пенчо. В същност те не го обичат много. Не ценяха поезията му. Понякога обиждат от страна. Яворов го величаеше, а по-често бе склонен да го отрича²⁰.

16 л. За Пенчовата смърт.

Пенчо се пробудил заранта в 3 часа и се почувствувал зле. Като се пробудил, казал на госпожата, че се чувства много зле: да повика лекар. Лекарят²¹ дошъл към 5¹/₂ ч. До 5¹/₂ двамата говорили с госпожата. Нищо особено. „Чувствам се вече зле“, „Дай ми това, дай ми онова!“, „Мъчно ми е!“ Пенчо плакал, милвал госпожата. Веднъж рекъл: „Свърши се!“ — Но гледам че плаче, пулсът е неравен. Госпожата е искала да го съвземе, искала да го развесели, без да подозира, че иде края. Когато дошъл докторът прегледал го (5¹/₂ часа), казал на госпожата „L'etat est tusgrave“ и поръчал на госпожата да телеграфира. Тогава Пенчо се парализирал и оттогава престанал вече да говори. До смъртта си не произнесъл нито думица. Само си движел очите. Понякога си движел едната ръка. Лявата му страна и ръка се парализирали. И все правел знак да го издига.

През последните три месеца Пенчо нищо не е работил. Седял на масата си, мислел. Докторите му поръчали да не работи нищо. Госпожата му четяла понякога вестници, превеждала му стихове от италиански.

Пенчо бил много възбуден нощно време: на сън. Няколко интересни симптоми: когато бил в Firenze, няколко момента Пенчо разглеждал съвсем като дете, забър-

* Не се чете.

кано, едно познато нему място и питал: „Къде съм? Какво е това? Защо не го познавам...?“ Така говори почти несвързано. Госпожата го хваща и разтърсва. „А бе какво говориш пък ти!...“

17 л. Твърде много нервиран е бил. Вървят двама из улиците в Рим. Мълчат. Госпожата се замислила и без да забележи отминава няколко крачки напред. Пенчо, който е останал назад, спира и казва на госпожата: „Какво, срам ли те е да вървиш с мене...!“ (Сърдито и нервно.)

Друг път тя го хваща под ръка и тръгва с него. Той нервиран ѝ казва, че това го дразни, нейните стъпки са други, неговите съвсем други. Трети път е спокоен и двамата вървят заедно без да се дразни Пенчо. Неговата мъка е: върви из улиците и не среща никого като себе си. Сам той.

Целият Пенчов живот е един хероически живот в същинския смисъл на думата. Всеки момент от живота му е момент на борба — между воля и съзнание за неедъг. От 18 години започва тази борба. Това примирение, което постига, му е коствувало твърде много нервно напрежение и болезненост. Това, разбира се, не стана абсолютно примирение. Има моменти, когато мъката избликва, моменти на скръб и меланхолия в неговата лирика (на дълбока непосредност!) След това пак примирение. Жизнерадост.

19. Бележка

Когато погребвахме Славейков в Brunate неговата приятелка ме попита дали с бастона му да го погребем или без него. Погребяха го без бастона и извършиха една грешка, разбира се, защото ако мъртвите някога възкръснат, Пенчо ще има нужда от бастона, за да се разправи отпосле не с враговете си, а с приятелите. Приживе и след смъртта му, ако има някой в тази страна, който да му е сторил най-голямо зло, то не са неговите врагове, а неговите приятели.

СКИЦИ В БЕЛЕЖНИКА

2 л. Скица на главата на Славейков с надпис:

„Умря 28. V. 1912 г.; нов стил: 10. VI. 1912 г. Понеделник“

3 л. Скица на Славейков с надпис: „В ковчег“

4 л. Скица на ковчег на цяла страница с надпис:

„В църквата 13. VI. 1912 г. Четв.“

5 л. На цяла страница скица на гробищата в Брунате, дето е бил погребан Славейков

8 л. На цяла страница скица на гробището с обозначен гроба на Пенчо.

9 л. На цяла страница скица на стаята, в която е умрял Славейков с надпис: „Стаята, в която умря Пенчо“

На цяла страница скица на първия етаж на хотела, дето се е намирала стаята на Пенчо.

ОБЯСНИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ

1. Lindau — град, разположен на южните брегове на Боденското езеро.

2. АБАН арх. Боян Пенев инв. № 817 Peneff. Brunate 10. VI. 1912 г. 15.20 часа „Пенчо зле парализиран“.

3. По това време в България по инициатива на Пенчовите приятели, начело с д-р Кръстев, се започват широки подготвителни работи за чествуване 30-годишния юбилей на прокудения в чужбина поет. Изграждат се две юбилейни комисии: първата е натоварена със задачата да организира вечери, посветени на живота и творчеството на поета, а втората с издаването на юбилеен сборник. В мартенската книжка на сп. „Съвременна мисъл“ от 1912 година в рубриката „Литературни новини“ се явява следното съобщение:

„Юбилеят на 30-годишната деятелност на П. Славейков ще се отпразнува тая година през есента. За юбилея ще се издаде юбилеен сборник и в деня на празника ще има литературно утро, а още от сега е започнат ред лекции, както в София, така и из по-големите провинциални градове, за литературната деятелност на поета. За юбилея е избран комитет, в състав: г. г. Д-р Кр. Кръстев, Бож. Ангелов, П. К. Яворов, Ал. Божинов и Ал. Паскалев, и специален редакционен комитет, състоящ се от г. г. П. Ю. Тодоров, Елин-Пелин, Андрей Протич, Алекс. Божинов и Божан Ангелов. Последният комитет вече е отправил специални покани за участие в сборника.“

Ясно е, че организаторите на юбилея са си поставили за задача да го превърнат в истинско културно събитие в литературния живот по това време. Редакционният комитет изпраща в края на март покани до най-изтъкнатите писатели и обществени дейци за участие в проектирания литературен сборник. От друга страна, ако съдим по едно писмо на Боян Пенев писано, след смъртта на Славейков, били са поканени да участвуват и Иван Вазов и Стоян Михайловски, с които по това време Славейков е бил в обтегнати отношения. Подобни писма са получили и Мара Белчева и Боян Пенев, който по това време се намира в Мюнхен. Нито едно от тези писма не е запазено в архивите, но запазени са писмата, с които Боян Пенев отговаря на д-р Кръстев във връзка с поканата да участвува в сборника и писмото му до Ал. Паскалев по същия повод.

Освен това в архива на П. Тодоров се намира едно писмо на Мара Белчева, адресирано до него, в което тя казва: „Получих поканата за сборника. Аз почнах да пиша вече. Пенчо вика стига си писала глупости. „ЦДА ф№ 124, инв. № 887. Писмото не е датирано, но вероятно е писано в края на февруари или началото на март 1912 година, когато П. Тодоров е в Италия.

4. Sehensucht — копнеж, силно желание.
5. Pfarrer — енорийски лютерански пастор. Дон Джироламо Пелицони е енорийски свещеник на Брунате, ходил при Славейков малко преди неговата смърт, за да го изповяда, но поетът не пожелал.
6. Bella vista — хотелът, в който е отседнал Славейков в Брунате.
7. Привеждаме цялото писмо на Боян Пенев до д-р Кръстев, тъй като то изяснява твърде много въпроси, свързани с последните дни на Славейков. Запазен е оригиналният екземпляр в архива на д-р Кръстев, а също така и стенографското копие на Боян Пенев, което обаче не е цяло. Ние привеждаме писмото по оригинала.

Мюнхен, 17. VI. 1912 г. Понеделник.

Драги г. Кръстев, завърнах се оня ден вечерта. Твърде много съм уморен и затова ще Ви пиша накъсо. В понеделник се завърнах в къщи към 11 ч. през нощта и намерих на масата си телеграма със съдържание: „Пенчо зле парализиран.“ На другия ден рано тръгнах за Сомо — по-рано не можех да тръгна, понеже нямаше бърз трен. Никак не предполагах да намеря Пенча мъртав. Представях си, че той се е съвзел след парализата — ще ме посрещне засмян с някоя шега. Щяхме да уговорим де да се сберем към края на тоя месец, четирма да прекараме заедно лятото нейде из Алпите.

Стигнах в Сомо към 10¹/₂ часа вечерта. След половин час бях горе — на Brunate. Едно момче тръгна да ми покаже хотела. Попитах го има ли там българи — една дама и един господин Имало, но господинът бил вече morto. Нищо през живота ми не ме е изненаждало тъй силно, както тая вест. Изкачих се горе, видях Пенча — сякаш не мъртав, а спокойно заспал. Една усмивка на лицето му — някаква радостна мисъл го е приспала. Струваше ми се, че ще си отвори очите и ще ни попита очуден — „Какво сте се разплакали?“ Прекарахме двама с г-жата цяла нощ при него. Заранта донесоха ковчега, инжектираха тялото с формалин, за да може да трае

няколко дни и го отнесоха в една църквица наблизо. Там стоя до погребението. Г-жата не се отделяше от него. В четвъртък към обяд дойдоха г-жа Ангелова и Рачо Славейков. За пренасянето тялото в България или пък за изгаряне не можеше и да се помисли — за едното и за другото трябваша много пари. Де ги? А и без това лекарите и съдържателят на хотела бяха представили една сметка от около 1200 лв. Рачо все разправяше, че няма пари и че направил заем, за да дойде. Аз бях против пренасянето в България. Да го погребем в Орландовци — да го посрещат на гарата, да държат речи, да го оплакват лицемерно и ония, които му тровеха живота. В Brunate, в селското гробище е тъй тихо! Никой не ще смущава последния му сън. И нали той Ви писал, че като умре, не иска да го разнасят. Един гроб — самотен — далеч от родината му. Нека мислят за него ония, които са го обичали приживе и го обичат още — след смъртта му. Когато мине някой от нас, някога, ще се спре пред гроба му. Една сълза — която ще бъде за Пенча много по-скъпа, отколкото всички блясък на едно шумно погребение. Нашата страна не заслужава още да има тялото му. Там, сред Алпите, над едно синьо езеро, бог и природата говорят неговата родна реч.

В петък, привечер, го погребяхме. Ковчегът е затворен херметически и не е засипан с пръст. Един метър над ковчега е поставена каменна плоча и пръстта е над нея. При погребението никакви обряди. В църквичата селският свещеник прочете Profundis и нищо повече.

На погребението един адвокат от Рим, Пенчов приятел (дойде същия ден от Рим) каза няколко трогателни думи на италиански. Имаше няколко прости, бедни хорица от Brunate. Той се обърна към тях и ги помоли да пазят гроба. Една жена му стиснала ръката: „Жителите на Brunate ще се грижат за гроба на чужденеца и не ще го оставят да запустее.“ Към 7.30 ч. гробът беше вече покрит. Господжата падна в несвяст. Колко е измъчена тая бедна жена! След две седмици Дора и аз ще бъдем при нея. Може да идем заедно с нея във французка Швейцария. Там, в Brunate, тя не би могла да се успокои. Не иска и да чуе за връщане в София. Заедно с нея ще прегледаме ръкописите на Пенча. Осмата песен е само почната. Твърде много са нервирали Пенча двете писма на комитета, който се грижи за издаване на юбилейния сборник. Защо са поканили толкова много свят да вземе участие. Достатъчно щеше да бъде участието на неколцина само — на тия, които го обичат и се стремят да го разберат. Щели да кажат: „Това е кръжокът около Мисъл! (Нека кажат!) Ние ще вършим работата си, ще празнуваме нашия празник, ще живеем с нашата скръб! Какво ни интересуват всички ония, които само са ругали Пенча, или пък онези, които са готови да славят името му, без да са живели с творенията му. Не довършвайте тоя сборник тъй, както сте го замислили. Той ще бъде подигравка с паметта на Пенча. И какво е това — ще се печата по едно стихотворение от всекиго и по една статия от 4-5 листа. Един юбилеен сборник трябва да бъде едно домогване към Пенча, не една вестникарска реклама. Глупостите в един сборник, който носи неговото име, не биха радвали Пенча. Той не се нуждае от реклама, нито пък от такава популярност. Той не е обичал шума на стъкмените празници. Защо трябваше на редакционния комитет в първото си писмо покрай името на Пенча да се споменуват имената на Вазова и Михайловски. За да не възроптае някой Пенчов враг ли? Нека останем горди, макар и сами, в борбата си с Пенчовите и нашите врагове. Нашите победи трябва да бъдат радостни победи, а не да тежат на съвестта ни. Или ние не трябва да чуем един ден упрека: „Не ме разбраха и тия, които считах за най-близки.“ Нека бъдем достойни за паметта му.

Моля Ви се, съобщете ми, какво писаха у нас по повод на Пенчовата смърт. Пратете ми някои вестници. Не забравяйте да пишете на Скерлича, Адама, Йенсена и пр. да съобщят за смъртта. В итал. вестник „La vita“ имаше кратка статия за Пенча с портрет — писана от поменатия Пенчов приятел адвокат. Аз я пазя. Бих писал на Скерлич и Йенсена сам, но съм много уморен.

Сърдечен поздрав. Ваш Боян Пенев

Днес прочетох в Дневник, че в София се събрал някакъв комитет. Най-умното е, събраните пари да послужат като фонд за паметник или пък за издаване на Пенчовите съчинения. Балсамиране беше невъзможно. Както Ви писах, нямаше, (пък и сега няма) пари. При това в Сомо няма лекари, подготвени за такава работа. Платихме им около 500 лв. да запазят тялото за няколко дни (с формалин). А то още на третия ден почна да се разлага. Но щом Пенчо не е бил съгласен да се разнася тялото му? Защо да вършим работи против последната му воля. След години могат да се пренесат костите му в България. Телеграфирахте за мозъка. Пенчо казал на г-жата: „Когато умра, да не позволяваш да ми вадят мозъка и да ме изследват. Не можаха приживе да ми узнаят болестта, та след смъртта ли. . .“ Като се е мислило за пренасяне, не е трябвало да се забравя г-жата. Помислете си само колко тревоги би й създало това! Да идва в София, да придружава Пенчовото тяло и да чувствава погледите на ония, които само са се гаврели с нея. Тя не беше в състояние да понесе присъствието на Рача. . . И какви са тия хора, които толкова много са се загрижили за тялото на Пенча? Срещнах във вестника толкова много имена. Никой до сега не е предполагал, че Пенчо има толкова много приятели. Възможно ли е да бъде погребан Пенчо в Лозенец. След някоя друга година там всичко ще бъде застроено и гробът му ще остане на някоя улица или в някой двор. Ако е толкова нужно гробът му да бъде в България, подир 3—4 години ще могат да се пренесат костите му. А сега нека го оставим на мира да изтлее — и да помогнем на оная жена да се успокои.

8. Guido Chialvo — италианец, адвокат по професия, с когото Славейков се запознава в Рим. След смъртта на поета той помества кратка статия в италианския вестник „La vita“ за живота и творчеството на Пенчо Славейков.

9. Вероятно Боян Пенев е имал предвид стихотворението „Тук гроб продънен во земята“.

10. Понеже Боян Пенев характеризира речта на Guido Chialvo само с тия няколко думи, ще приведем съответния пасаж от статията на Рачо Славейков, който е присъствувал на погребението на брат си, печатана във в-к „Пряпорец“ от 12 юни 1912 година бр. 129. Статията е озаглавена „Смъртта и погребението на П. Славейков“ и носи подпис „Р.“. „В деня на погребението, след изваждане на ковчегата от усипалницата на открито небе, местният католически свещеник прочете напъществена молитва и ковчегът, съпроводжан от гореказаните лица, от един нарочно дошел за погребението му от Рим новоприобретен негов приятел, италианецът Guido Chialvo и множество местни жители, преимуществено жени.

На гроба г. Chialvo държа една къса, но прочувствена реч, смисълта която беше, че тук пред присъстващите се намират тленните останки на един знаменит български поет, приятел на италианците, който бил дошел да се опознае по-отблизо с тях, за да може да ги представи в по-хубави черти на своите съотечественици. Смъртта го грабнала ненадейно и тялото му временно остава в брютатските грабища, дето той се надява, че местните жители ще го пазят като скъп залог на неговата дружба към Италия. На тая реч отговори една от присъстващите жени от народа, която каза, че те чули, че умрял някой чужденец, но не знаели кой бил той и какъв; сега, след като се осведомили за неговата известност и за обичта му към Италия, те обещават тържествено да пазят гроба му. След това местният католически свещеник тоже каза няколко подобающи по случая думи и прочете последна молитва, подир което ковчегът се спусна в изкопания циментиран гроб, покри се с плоча и се засипа с земя, над която се възложиха три венци и се нахвърля цял слой живи цветя.“

11. Monte Rosa — алпийски връх.

12. Въпросното писмо не се намери архива на Боян Пенев.

13. Второто писмо на редакционния комитет до Мара Белчева, ако се съди по това, което тя самата пише в своите спомени, е получено на 27 май ст. стил, неделя. Значи един ден преди смъртта на Славейков, тъй като той умира на 28 май (понеделник) към

8 часа. Това второ писмо извънредно много го нервирало, което се потвърждава и от спомените на Мара Белчева. На стр. 23 тя пише: „В неделя, на обяд, получаваме пощата от Рим и покана да участвувам в сборника за Пенчовия юбилей. Върху едно просто листче, измежду другото, ми се определя числото на страниците. Той, като боднат в сърцето подскочи и удари масата колкото сила държи.

Тия хора да определят колко да пишеш за мен!

Едва го умирих. „Ето защо, когато главният лекар на Комо проф. д-р Карло Барацини идва да установи причините за смъртта, попитал да не би да се е ядосвал мъртвия преди това.

15. По това време на власт е правителството на народняшката партия, чиито водач е Ив. Ев. Гешов — министър-председател.

16. Боян Пенев в статията си „Другият Бобчев“ от 21 авг. 1921 год. в бр. 672 на в-к „Зора“ пише:

„Вие, (става дума за Н. Бобчев б. м.) и вашите приятели лъжехте света, че ще отпуснете пенсия на бедствувания пост. Дирехте ме и вие, диреше ме и Гешов, който един ден ме повика в кабинета си в Народното събрание все по въпроса за пенсията. Аз и днес помня добре разговора си с Гешова и ще го възпроизведа един ден в печата, за да се види колко искрени са били неговите и братовите ви намерения“. Очевидно е, че Боян Пенев е имал пред вид тези стенографски бележки, когато казва, че „добре помнен разговор си с Гешев.“ Но той не успява да осъществи заканата си.

17. Иван Пеев — министър на народното просвещение в кабинета на Гешев.

18. Ал. Людсканов — министър на вътрешните работи и народното здраве в същия кабинет.

19. Д. Ризов — пълномощен министър в Рим. Въпросното писмо не се намери в архива на Мара Белчева, но запазено е писмото на Д. Ризов адресирано до Петко Тодоров, към който последният се обръща след като не получава отговор от Мара Белчева. От него научаваме приблизително за какво се е отнасяло първото писмо, а също така ценни сведения за отношението на народняшкото правителство към Славейковата смърт. Поради особения интерес, който представлява писмото, ще го приведем изцяло.

ЦДА арх. ф 126 № 196

Рим. 5/18. VI. 912 г.

Драгий Петко,

Още на **21 май** (по нашия календар) аз бях длъжен да замина за Вена, от гдето се завърнах **едва днес**. В австрийската столица узнах от бълг. вестници страшната вест за Пенча. Потресен и съкрушен от тая неизмерима загуба за нашата литература и култура аз все пак се сетих: да питам г-жата, дали има нужда от пари; да запитам в Рим какво е сторено в случая; и да дам идеята — комуто трябваше — за пренасянето тялото на държавни разходи. Господжата не ми се обади; от Рим ми телеграфираха, че са депеширали до М-вото на Нар. Просвета в София за смъртта; без да получат от там нищо; а за дадената ми идея даде ми се да разбере, че ще бъде усвоена. Има ли нужда да ти казвам колко се считам нещастен, че не бях тук, за да ида при Пенча още като се е получила депешата от г-жата, че е „тежко болен“, та заедно с нея да му затворим ясновидещите очи. . . Вярвай ме, че няколко дена наред вървах като пиян от потреса, и сега още не мога дойда в себе си. Чини ми се, че съм изгубил най-скъпото си същество в света. А наистина Пенчо заслужава такива чувства от всички ни, които малко-много мислим И радва ме като дете, че у нас започнаха да ценят Пенча, както той заслужаваше макар туй да стана, след като го изгубихме. Господи, каква недогледна загуба! Днес-утре получавам заплатата си (ти знаеш, че икономии нямам) и веднага ще ти пратя лептата си от 100 лева за гроба-паметник на Пенча.

Моля те, яви ми, ако знаеш: где е сега г-жата и как е тя след ужасния удар. Боя

се, че трудно ще го пренесе — толкоз тя обожаваше великана — а тя трябва да поживее поне, за да ни разкаже неговата душевна красота.

Бъди бодър и не бой се от смъртта: тя коси по-здравите.

Братски поздрав: от твоя Д. Ризов

В горния ляв ъгъл на първата страница има надпис: „Твоите 100 лв. пратих Пенчу тосчас.“

Точно по това време Фердинанд и Гешев отсъствуват от България. Във връзка с подготовката на Балканската война, те са дошли на официална аудиенция при германския и австроунгарски императори, за да засвидетелствуват пред тях, че ще останат верни на посетите задължения. Очевидно присъствието на Ризов в австроунгарската столица е било наложено от това посещение. Ако съдим по едно съобщение на в-к „Пряпорец“, Гешев пристига във Виена на 31 май, което съвпада с престоя на Ризов във Виена

Изразът на писмото на Ризов: „и да дам идеята — комуто трябваше — за пренасянето тялото на държавни разноски“ може да се тълкува само във връзка със срещата на Ризов с Фердинанд, защото Боян Пенев отбелязва, че е получена телеграма, с която Фердинанд „изказва желание да се пренесе тялото на държавни разноски.“

20. Фактите, които съобщава тук Б. Пенев, не са проучени и следва да се приемат с известна резервираност.

21. Клаудио Фереро — лекарят в Брунате.



АНТОН СТРАШИМИРОВ ЗА СЕБЕ СИ

(По случай 85 год. от раждането и 20 год. от смъртта му)

По-долу публикуваме две писма на писателя Антон Страшимиров, писани през 1931 и 1935 г. От тях се вижда в какво тежко материално състояние е прекарал писателят последните години от своя неспокоен живот. Тези писма свидетелствуват и за неговото голямо желание изцяло да се „похарчи“, за да остане верен до край на своя народ.

I

Стефанов,¹

Получих невеселото ти писмо.² Пратих бележки в издателството — ще получиш книги за 210 лв. Авторските ми екземпляри отдавна разграбиха все гладуващи млади, иначе бих ти изпратил даром и надписани.

Тук почна нов голям седмичник „Земя“, в който сътруднича и аз. Има оранжева окраска, но не е много борчески. Би могъл да сътрудничиш: плащат хонорар. Но работата си пращай до мен.³

¹ Писмата са отправени до Димитър Стефанов; който като студент през 1926 г. се е запознал с писателя и е сътрудничил във в. „Ведрина“ под псевдоним Дим. Маков. Бележките са от него.

² Завършил през 1930 г. висшето си образование по лесовъдство в Агрономо-лесовъдния факултет в София, бях изпратен на работа в Родопите (м. Куртлуджа — Пещерско, сега „Вълча поляна“). Там разкрих много случаи на хищническо унищожение на горите от търговците на дървен материал. С писмото си до Антон Страшимиров му съобщавах за тези безобразия и за заканите на всевидните тогава търговци, които лесно се справяха с „непослушните“ лесовъди, като чрез своите приятели-министри ги местеха всеки месец от едно място на друго из страната. На края го молах да ми изпрати някои от своите романи („Хоро“, „Есенни дни“, „Вихър“ и др.). Като знаех затрудненото му материално състояние, обещах веднага да му изпратя по пощата съответната сума.

³ И тук се вижда, голямата грижа на писателя към начеващите млади автори: да прегледа работата, да я прецени, да помогне!

Аз все по-често боледувам: старост-нерадост! А съм принуден да държа сказки тук и в провинцията. Трябва да се яде! . . .

Впрочем трябва човек да се „похарчи“ някак: няма кол да забием в света!

София

Здравей!

27 януари 1931 г.

А. Страшимиров

ул. „Кресна“ 14

II

Добрий Стефанов,

Прости, че не ти дори благодарих: не бях в състояние да напиша и едно писмо. Но почвам вече да надвигвам.¹ Казах да ти изпращат „Българска книга“², която също занемарих (работите, които печатам в нея, са от преди трагедията)³.

Не знам кога ще се почувствувам твърд на нозете си. Мъчи ме преди всичко това, че парично задължих. Имам свои работи, като мои издания на стойност половин милион лева. Обявих в „Българска книга“, че ги пласирам с 60% отстъп. Виж там, какво може да се направи — по читалища и сред интелигенцията⁴. Ако не ти е удобно възложи това някому, ще му се отблагодаря.

Да съм в състояние, да изляза с публични беседи, веднага ще си оправя сметките. Но още не мога да понасям общение с хора. . .

Поздрави другарката си. Мъча се да си спомня личицето на вашето хубаво момиченце и ми бликват сълзите. Ако имах дете от покойната, навярно не бих се чувствувал сега в пустиня.⁵ Целувам и бебето ви, което не познавам.

Бъдете здрави!

А. Страшимиров

София, 3 май 1935 г.

¹ През 1934 г. Антон Страшимиров понесе тежка загуба: неговата другарка — Стефка почина. Това се отрази и върху неговото здраве. Сърцето все повече не го „слушаше“ и той все по-често се залежаваше.

² По това време в София (ул. „Денкоглу“ 28) беше образуван комитет „Българска книга“ с отдел: „Българско перо“, от името на който бяха издадени някои от книгите на Антон Страшимиров като „Диктаторът“ (в три книги) и др.

³ Писателят загатва за смъртта на своята жена.

⁴ Наистина, в ония тежки за писателя години голяма част от народната интелигенция се отзовава на неговата покана и чрез закупуване на неговите книги го подпомагаше колкото ѝ беше възможно.

⁵ Голяма беше мъката на писателя, че нямаше деца. Не веднаж той ни говореше за своя „син“ Христо Ясенов, когото Цанковите главорези убиха през 1925 г. Неговият портрет винаги поставяше на видно място в своя кабинет.



ПРЕД IV МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС НА СЛАВИСТИТЕ В МОСКВА

Идната 1958 год. в Москва ще се състои IV конгрес на славистите от цял свят. Славистичният конгрес в Москва несъмнено представя значително културно събитие. Той ще покаже преди всичко състоянието на славистиката — на славянското езикознание и славянското литературознание днес и ще постави и изясни задачите на следващите години.

Конгресът вече се подготвя усилено. Уточнена и известена е неговата тематика, набелязана е неговата основна структура, разработват се докладите, започнало е отпечатването на готовите от тях, за да бъдат запознати със съдържанието им предварително участниците в конгреса. Конгресът ще се предшества от една дискусия, която ще постави и реши важни въпроси на славянското езикознание и литературознание.

Несъмнено такава предварителна дискусия е нужна и у нас. И ние имаме много непоставени и нерешени въпроси в нашето езикознание и литературознание. Това става особено явно, ако хвърлим поглед върху нашите славистични дисциплини в светлината на тематиката на конгреса: ще видим, че не една проблема на литературознанието ни, което ни интересува тук, ще се окаже занемарена, най-малко без нужния прием и обществено настръчение, което заслужава, а освен това, че е нужно да се изяснят и уточнят някои основни понятия в нашето литературознание.

★

Така една от четирите „общии проблеми“, поставени в тематичния план на конгреса, гласи: „Основни задачи на сравнително-историческото изучаване на славянските литератури“. Върху тая проблема у нас е работено недостатъчно. Изобщо сравнително-историческият метод в нашето литературознание напоследък беше в немилост. Все още съществува предубеждението, че сравнително-историческият метод в литературознанието е хомункулус на буржоазния космополитизъм или, най-малко, представя плъзгане по повърхността на явленията, което не дава едри и полезни плодове, не

води до решението на значителни проблеми.

А това не е така. Сравнително-историческото изучаване на славянските литератури например дава значителни научни резултати.

Както е известно, славянските народи се разделят в късна историческа епоха едни от други, запазват много общи племенни черти, остават в по-голямата си част съседни едни на други, свързани са в голяма степен от обща историческа съдба. Те живеят в тесен контакт помежду си, в непрекъснати стопански, обществено-политически и културни връзки. Съзнанието за общия им славянски произход ги обединява, те си оказват подкрепа един на друг, стремят се към дружба и единство, за да отстоят своята независимост и благополучие. Племенните и исторически връзки на славянските народи несъмнено създават не един момент на общност и взаимодействие между техните литератури. Славянската племенна и историческа общност допринася за близост, връзки, взаимност в славянските литератури, за съществуването на общи литературни традиции, източници, теми, конфликти и образи, за влияние и заемки, дори поякога за общ литературен живот. Особено необикновено голямата близост между славянските езици — например между езика на сърби, хървати и българи, на руси и българи, на руси, украинци и белоруси, на чехи и словаци, на поляци, чехи, словаци и лужички сърби — дава възможност за литературна взаимност и въздействие, за влияние в по-голяма и дори много по-голяма мяра, отколкото е литературното влияние от неславянските народи.

Достатъчно е да хвърлим и най-бегъл поглед върху славянските литератури, за да се уверим в това и да видим една от главните задачи, както и значението на сравнително-историческото изучаване на славянските литератури в разкриването на взаимните връзки между тия литератури, в разкриването на взаимодействието между

тях; в разкриването и на моментите на дружба между славянските народи. Чрез разкриването на тези връзки и моменти литературоведът сочи фактори не само в развитието на славянските литератури, но и в развитието на славянските народи изобщо.

Така сравнително-историческото изучаване на най-ранните славянски литератури ни говори за задружен литературен и културен живот на почти всички славяни през Средновековието и особено през IX—X век. Кирил и Методий, Климент Охридски, Константин Преславски, Йоан Екзарх, Черноризец Храбър творят книжовното си дело за всички славяни. „Слушай сега, цели славянски народе,“ — се обръща към своите читатели авторът на „Прогласа към евангелието“. Създадените от поменатите писатели книги се разпространяват бързо между няколко славянски народа. Създава се обща кирилска и глаголическа книжнина.

Тъй като средновековна България става люлка на старославянската писменост и от нея тая писменост се разпространява сред русите и сърбите, сравнително-историческото изучаване на старобългарската, староруската и старосръбската литература например ни дава възможност да разкрием важни моменти във формирането и развитието на староруската и старобългарската литература. „Понеже българската литература — пише акад. Н. С. Державин — възникнала поради държавните нужди, диктувани от интересите на вътрешния и външен държавен живот на България като велика европейска феодална държава, която не отстъпвала по това време ни в териториално, ни в политическо отношение на световната държава Византия, тя бързо се разраснала в мощна сила и, както е известно, не само съдействувала за културно-историческия подем на българския народ, но скоро станала най-важният източник, въз основа на който възникнала и първата литература у най-близките български съседи — сърбите, и в Русия. Българската литература, чийто разцвет спада към времето на цар Симеон (893—927), дала на руския народ литературен език и четиво, което било необходимо за културно-просветните цели на онова време.¹

Българската, руската и сръбската литература имат общи писатели, каквито са Митрополит Киприан, Григорий Цамблак, Константин Костенечки. И трите литератури оплодява с народни и опозиционни елементи богомилството, което преминава от България в по-близките и по-далечните славянски земи. Тези литератури използват един и същ литературен език — старобългарския.

Ясно е, че литературоведът, който изследва тези литератури, трябва да прекари границите на отделната славянска литература, трябва да навлезе и в другите две литератури, за да осветли напълно делото на отделните писатели и литературния процес, щом двете или трите литератури черпят от един и същ източник, служат си с едни и същи средства или са създавани от едни и същи писатели.

Сравнително-историческият метод на литературно изследване ни разкрива например колко плодносно е било литературното общуване на българските поети с руската поезия в периода на формирането на новата българска поезия. Можем да кажем, че във формирането на новата българска поезия настъпва нов период, когато българските поети се запознават с руската поезия. Проф. Ив. Д. Шишманов характеризира така тоя момент в българското литературно развитие: „Не е преувеличено, ако се каже, че нигде руското влияние в нашата по-стара литературна не може да се напипа почти с пръсти, както в поезията. Тук може наистина да се говори в някои отношения за същ преврат. Забелязва се коренна промяна както в идеите, така и във формата, както в чувствата, които поетът изразява, така и в начина на тяхното предаване. Поетическият стил се различава основателно от стила на предходната епоха.“¹ Благодарение на руската поезия българската поезия се освобождава от ограничената и наивна тематика и тромавата форма на първите поетически опити, принадлежащи на стихотворци като Димитър Попски, монасите Никифор и Иеротей, Неофит Рилски, Константин Огнянович и пр. Руската поезия открива нови хоризонти пред нашите поети: подпомага поезията ни да стане обществено-значима по своята тематика, да решава националните и социални задачи на епохата и да въздействува със своята художественост, естетически. Под влиянието на руската силабо-тоническа стихотворна система тоническото стихосложение у нас се налага над т. н. силабическо.

Сравнително-историческият метод на литературното изследване ни разкрива здравите връзки на българската литература със сръбската във всички времена, когато българският и сръбският народ са влизали в мирен и продължителен досег. Твърде плодносно е общуването на българските възрожденци, като се започне още от Паисий Хилендарски, със сръбската литература и нейните представители. Българската и сръбската литература от епохата на

¹ Проф. Ив. Д. Шишманов, Наченки от руско влияние в българската книжнина, сп. Български преглед, год. V 1899, кн. IX-X, стр. 154. Разредката е на Шишманов.

¹ Акад. Н. С. Державин, Племенни и културни връзки между българския и руския народ, София 1945, стр. 72.

Възраждането имат едни и същи писатели, какъвто е Христофор Жефарович; българската литература се ползува от делото на Йоан Раич и Доситей Обрадович; Вук Караджич ведно с украинеца Юрий Венелин и словака Павел Йосиф Шафарик разкриват славянския характер на българския народ и тласкат напред българското Възраждане; Йован Стерия Попович, „баща на сръбската драма“, дава тласък за развитието и на българската драма и театър.

В по-ново време Михалаки Георгиев, който влезе в досег със сръбския живот и литература, създаде творби под силното влияние на сръбските писатели-реалисти. Неговите разкази „Рада“ и „От зло на по-зло“ са всмукали жизнени сокове при твърде плътен допир с разказите „На бунара“ и „Всичко това народът ще позлати“ от Лаза Лазаревич. Не само дядо-Дичовите задругари начело с Рада са двойници на персонажа начело с Анока, не само конфликтът, който се разрешава „на бунара“, минава през едни и същи перипетии, но и в подробностите, и стилово Михалаки Георгиев е попаднал под влиянието на големия майстор-белетрист — на „сръбския Тургенев“, Лазаревич. С цели шепи е гребал Михалаки Георгиев и от „Всичко това народът ще позлати“, за да изгради разказа си „От зло на по-зло“. Сравнително-историческото проучване на двамата автори ще реши въпроса дали Михалаки Георгиев е доловил важни и типични явления от нашата действителност, като само е използвал гравидо от сръбския автор, или заемките са толкова много, че трябва да му се оспори авторството на посочените разкази. Тоя въпрос не може да няма първостепенно значение за литературоведа, занимаващ се с делото на Михалаки Георгиев. При това стилните съпоставки между двамата писатели ще покажат доколко влиянието от белетристичното изкуство на Лаза Лазаревич се е разпростряло върху целия Михалаки Георгиев.

Сравнително-историческият метод ще ни разкрие общи закономерности в славянските и другите европейски литератури. В светлината на тези общи закономерности ние ще си изясним и важни моменти в нашето литературно развитие. За такива случаи става дума по-нататък в статията ни.

*

В тематичния план, приет за обсъждане от Московския славистичен конгрес, е отдадено голямо внимание на разкриването на междуславянските литературни връзки. Тяхното разкриване се поставя като задача дори от надсловите на тематичните цикли: „История на старите славянски литератури (до XVIII век) и на техните връзки“, „История на славянските литератури през

XVIII и XIX век и на техните връзки“, „История на славянските литератури през XX век и на техните връзки“.

Изучаването на славянските литературни връзки има голямо обществено значение за отделните славянски народи. То иде преди всичко оттам, че славянските литератури са пълни с моменти, които вдъхновяват за славянска дружба и с призови на най-добрите синове на народа за сближение и помощ между славянските народи, за единен път в тяхното развитие. Когато разкриваме тия моменти, създаваме опорни точки за дружбата между нашите народи. Ще посоча само няколко характерни примера.

Ред произведения на славянските литератури — на руската, чешката, полската и др. — изобразяват страданията и борбите на българския народ под турско робство и тия произведения, несъмнено, подготвят ведно с другите фактори почвата за освобождението на българския народ от русите в 1877—1878 год.

Така робската беда на българския народ привлича вниманието на писатели като Достоевски и Тургенев, които изразяват цялото участие на руския народ към поробените, тънещи в кръв български братя, хвърлят тежки укори към колонизаторска Европа, търпеща такава неправда към един народ, отправят мобилизиращи думи към руския народ в навечерието на войната. В „Дневник на писателя“ Достоевски призовава Русия към жертва за славянския брат, и то като „не наруши справедливостта“, като не заграбва славянска земя, а даде жертвата си заради „всеслужене на човечеството“. Познато е стихотворението на Тургенев „Крокет във Виндзор“, което хвърля кървава сянка от Баташките кланета върху английските управляващи колонизаторски среди.

Призив за оказване на помощ на поробените българи четем в поезията на сръбския омладински поет Мита Орешкович от 60-те години:

„В България и Босна нашите братя
стенат,
Техните жени, техните деца от зло-
дея пицят,
Трябва да идем да им помогнем!
И всичко да награвим да ги
избавим!“

Сравнително-историческият метод ще разкрие как поети, намиращи се на значителна пространствена дистанция един от друг, заклеияват с едни и същи думи, похвати и форми убийците на нашия народ и техните съюзници. Като нашия Вазов например чешкият поет Сватоплук Чех, с ударния стих на Беранек, силно удари върху английския „джентлемен“, защитаващ правото на турските господари да изби-

ват българския народ, в стихотворението си „Всеки си има своята мания“ от времето на Априлското въстание.

Изучаването на писатели като Пушкин, Тургенев, Достоевски, Хомяков, Тютчев, Полонски, Гаршин у русите, на Ян Колар, Сватоплук Чех, Зигмунт Милковски, Хандрий Зейлер у чехи, словаци, поляци и лужишки сърби, на Иван Вазов, Антон Ашкерц, Петър Прерадович и Петър Петрович Негош у южните славяни ще разкрие посоките и резултатите от общуването между славянските народи, намерило отражение в славянските литератури и имащо значение и за наши дни, когато дружбата между народите е наш девиз, наша задача. Наистина сегашната дружба между славянските народи е качествено нова дружба в сравнение с дружбата между тях от предишните епохи, когато е цъфтяла и е била отразена в литературата от назованите писатели, но тая дружба не може да остави без внимание моментите от миналото, които я укрепват и които я определят не като случайна, а като исторически необходима и трайна.

*

Не особено много е направило нашето литературознание по решението на проблемите, които са предмет на втория литературоведски тематичен цикъл в плана на Московския славистичен конгрес. Колко усилия и какви познания изисква решението на такива проблеми, каквито разкриват темите: „Връзките на старите славянски литератури и литературите на неславянските народи“, „Значението на преводните паметници на старобългарската писменост за реконструкцията на гръцките и латински архетипове“, „Проблемата на смяната на литературните направления в старите славянски литератури“, „Проблеми на поетиката на средновековните славянски литератури“, „Текстологическо и палеографско изучаване на старославянското ръкописно наследство във връзка с преминаването на паметниците от една славянска литература в друга“, „Проникването на античния и западен куртоазен роман в славянските литератури“ и т. н. Колко важни са всички набелязани теми за разкриването на богатството, източниците и развойните линии на старата наша литература!

У нас обаче неведнъж са се чували гласове срещу тая литература, поради което тя е в немилост сред широките литературни слоеве.

Не бива обаче да се забравя, че периодът на старата българска литература обхваща близо едно хилядолетие, че българската литература през IX—X и XIV—XV век е

играла голяма, международна роля, каквато не е играла новата ни литература. Като литературоведи ние не можем да се задоволим с изследването на нашето литературно развитие през последните два века и да зачеркнем другите девет века в нашето литературно минало. Написването на една история на българската литература ни задължава да проучим по-добре това литературно минало.

Най-голям недостатък в проучването на нашата стара литература е страхът от решаване на проблеми. Ето защо проблемните теми из областта на старите славянски литератури, поставени пред Московския славистичен конгрес, най-вече изискват предварителна работа от страна на нашите литературоведи. От този вид е например темата „Проблемата за смяната на литературните направления в старите славянски литератури“.

Нека най-напред отбележим, че издирването, издаването и описанието на паметниците е важна научна работа, но голямата наука решава проблеми. Старите буржоазни литературоведи, които не се стремяха да разкрият литературния процес, обусловеността на писатели и паметници от обществено-историческото развитие, от съотношението на класовите сили, от класовата борба и т. п., най-често се превръщаха в архивари и пред тях „проблемата за смяната на литературните направления“ в старата ни литература обикновено не стоеше не само с оная острота, с която стои пред нас, но изобщо. Доколкото забелязваха промени в литературното развитие, те бяха склонни да ги обясняват с византийското влияние. Във византийската литература се явили промени, нови писатели въвели нови форми, нови жанрове, нови изразни средства и под влияние на тези промени настъпили промени и у нас.

Вярно е, че византийското влияние върху развитието на нашата стара литература е голямо. Но вярно е също така, че и у нас има литературно развитие, обусловено от новото обществено-историческо развитие в страната. Задълбоченото сравнително-историческо изучаване на старобългарската и византийската литератури, което не се задоволява с механичните съпоставки на буржоазните литературоведи, не може да не вземе под внимание факта, че в България безспорно са съществували условията за по-друго развитие от това във Византия, и да не разграничи оригиналното дело на старобългарските писатели, като отиде и по-далече и изхождайки от правилното разбиране на развитието у нас, разграничи писатели и паметници, принадлежащи на едни или други класови сили в различните епохи, и посочи новото качество, създаващо ново направление в литературното развитие.

Така например като момент на „смяна на литературните направления“ в развитието на старобългарската литература трябва да бъде посочено времето, когато се появява богомилството и извиква на живот в нашето литературно развитие богомилската и антибогомилската литература. Дори и недобре запознатият със старобългарската литература четец ще открие грамадната разлика между произведенията на Кирил и Методий, Климент Охридски, Константин Преславски и Черноризец Храбър от една страна, и богомилските книги или Беседата на Презвитер Козма от друга страна. Първите възникват, когато феодализъмът и християнството играят у нас прогресивна роля, когато феодализмът и християнството установяват своето господство в страната, когато се създава старобългарската феодална култура — със „златния век“ на старобългарската литература. Вторите възникват, когато феодалното общество започва да се разтвърдя от непримирими класови противоречия, в периода на остра класова борба между основните класи на феодализма — селяни и феодали. Черквата се превръща в крупен феодален институт, който експлоатира и потиска народа и създава идеологията на феодализма, по изреча на Енгелс, тя представя „най-висше обобщение и санкция на феодалния строй“. Угнетената класа на селяните все повече схваща официалното християнство и литературата, която то създава и ръководи у нас, като форми на идеологията на угнетяващия феодализъм, скъсва с черквата и гледа недоверчиво на литературата, която тя култивира, дори се бори с тях, като усвоява най-широкото богомилството, с което се противопоставя както на феодалната експлоатация, така и на официалната християнска религия и на официалната книжовност.

Въпреки очевидната разлика между едната и другата литературна продукция, въпреки почти очевидната „смяна на литературните направления“ нашите литературоведи недостатъчно очертават в литературното ни развитие новия момент, недостатъчно разграничават два етапа в литературното ни развитие от IX до XII век. Това наблюдаваме и в различните наръчници по история на старобългарската и изобщо българската литература, където под надслова „начало и разцвет на българската литература“ е събрана литературата ни от Кирил и Методий до Презвитер Козма включително, и в периодизирането, което намира най-широк прием — „българската литература през IX—XII век“ (т. е. литературния живот през първата българска държава и византийското робство) и „българската литература през XIII—XIV век“ (т. е. литературния живот през втората българска държава).

В тематичния план на Московския конгрес е набелязана темата „Връзките на старите славянски литератури с литературите на неславянските народи“. Тая тема обаче не може да се ограничи с механични съпоставки; основният метод при нейното разработване ще бъде сравнително-историческият, който държи сметка за развитието в отделните страни, а резултатът от разработката на темата няма да бъде само натрупването на материали, но и решението на проблемите.

Разбира се, в старата литература можем и трябва да издирим още материали. Съвсем недостатъчни са те например от епохата на турското робство. Нужно е да създадем и марксистическо изворознание. Но същевременно трябва да се набележат нови проблеми, каквито буржоазните литературоведи не искаха или не бяха в състояние да видят. Трябва да се проучат от повече страни старите книжовни паметници — у буржоазните литературоведи ред техни важни страни не бяха засягати.

Поради оскъдността на вестите за литературния процес, за писателите, за техните стремежи, за тяхната епоха литературоведът трябва да поставя и решава смело въпросите, да строи хипотези с пълното съзнание, че с хипотезите не се решават окончателно въпросите, но се проправят пътищата за тяхното решение.

Голяма спънка за ново решение на въпросите е традицията. Усвоилите традицията вървят по линията на най-малкото съпротивление. А не бива да се забравя, че традицията твърде често се опира на мнения, които се крепят от авторитети, а не от фактите. Не бива също така да се забравя, че усвоилите традицията в старата българска литература върви твърде често не по твърдата почва на фактите, а по люлеещата се дъска на хипотезите, превързена преди много десетилетия над зиналите въпроси и отдавна прогнिला; появили са се новоиздирени факти, които противоречат на хипотезата — и горко на такава хипотеза.

★

В следващия тематичен цикъл, предложен на Московския конгрес за обсъждане, който носи надслова „История на славянските литератури през XVIII и XIX век и на техните връзки“, съществуват също немаловажни проблеми, по които нашето литературознание се нуждае от повече яснота. Такава е например проблемата за романтизма в славянските литератури и в българската литература по-специално, поставена с темата „Романтизмът в славянските литератури, неговото възникване, развитие, специфични черти“. Кои наши

писатели смятаме за романтици и кои произведения на наши писатели са романтични? Романтици или реалисти са Добри Чинтулов, П. Р. Славейков, Васил Друмев? И има ли у нас период, когато романтизмът е господстващ творчески метод?

Както се наблюдаваше това особено при обсъждането на написаните от колектива на съветските литературоведи-българисти „Очерки по история на българската литература“ в Литературния институт на Българската академия на науките, за някои наши другари романтизмът като че ли е отрицателно явление в нашето литературно развитие; те усърдно се стремяха да очистят нашите добри писатели от него, оспорвайки наличието му в техните произведения. За господство на романтизм в известен период от нашата литературна история не се говори. Има другари, за които дори Историята на Паисий Хилендарски представя реалистично произведение.

Нашите литературоведи, у които романтизмът е злепоставен, винаги, когато се говори за романтизм, имат предвид реакционния романтизм, него имат предвид дори и когато се говори за метода на възрожденската ни литература, възникваща в епохата на романтизма. Реакционният романтизм обаче няма почва за развитие в нашата възрожденска литература, която никне от пробудено национално съзнание, от стремежа да се служи на народа, да се дадат средства в ръцете на народа за изграждане на по-висока форма на обществен живот в нашата страна.

Спори се например дали има романтизм у Добри Чинтулов и П. Р. Славейков. Има, разбира се. Но поезията на Добри Чинтулов и П. Р. Славейков — възразяват опонентите — отразява нашата действителност от епохата, тя е неин продукт. Това несъмнено е вярно. Но нима романтичното произведение не е продукт на своето време и не отразява действителността, в която възниква? Разбира се, всеки продукт на изкуството отразява в една или друга степен действителността, в която възниква. Въпросът не е за това дали отразява действителността, а за това как я отразява. Може да я отрази с реалистични изразни средства, може да я отрази чрез средствата, картините и образите на народната песен, може да я отрази така опоеизувана, че действителните случки и лица да изгубят своите ясни очертания. Може да я отрази така, че да преобладават чувството и фантазията пред логиката и правдата. Може да я отрази в обикновените прояви на всекидневния живот, може да я отрази обаче и така, че на първо място да излезе една героика, която може би не е съществувала, но в образа на „Крум Страшни“ прогонва захватчиците на българската земя. Изобщо романтичното въду-

шевение е присъщо на нашата възрожденска литература.

За да намалеят недоразуменията, трябва напълно да се изясни понятието романтизм.

Терминът романтизм води началото си от „роман“, „романски“, в смисъл „народен“: през Средновековието на съчиненията, написани за горния слой на образованите хора на латински език („lingua latina“) се противопоставят произведенията, написани за народа на народен („романски“) език („lingua romana“). Произведенията, написани за народа, нямат задачите и характера (сериозен, богословски, високонаучен) на съчиненията, писани на латински. Произведенията за народа са забавляващи, съдържали са измислици, имали са често фантастичен и авантюристичен характер, ето защо са поставили началото и на „романа“, и на „романтизма“ в съвременния смисъл на думата.

Когато романтизмът се налага като господстващо течение, характерен за него е култът към народа и народното творчество. Докато класицистите, предшествуващи романтиците, се влияят от старокласическата литература и черпят сюжети от старокласическия живот, романтиците се влияят от народното творчество и изобразяват често народния живот, народното минало, народните традиции. „Нищо (не стои) над народната песен“ — говорят романтиците от началото на XIX век. Немските литературни историци смятат за начало на господството на романтизма в немската литература годината на излизането на първия забележителен сборник с немски народни песни („Des Knaben Wunderhorn“, 1806 год.)

Романтизмът в западнославянските и югославските литератури се разви в борба с класицизма за народно изкуство, а малко по-късно или едновременно с това гореше с пламъците на национално-освободителната борба. Адам Мицкевич например наложи романтизма в полската литература със своите балади и Кримски сонети, със своята „Ода на младостта“ и „Конрад Валенрод“, със своята голяма поема „Задущница“. От една страна това са произведения, изградени върху народната традиция, произведения, които имат назначението да проникнат „под сламените покриви“, в противоположност на класицистичната поезия, която никне в аристократическите салони, от друга страна, това са революционни произведения, както се изразява един съвременник на Мицкевич, писателят Андрей Козмян — тъмни облаци, носещи мъгли в своето лоно, които по-късно или по-рано палят пожари и оставят след себе си разрушения, които извършват революция не само във въображението и чувството, но и в народния

характер. Романтичният могъщ Конрад — героят на „Задущица“, обвинява бога, че не е наредил както трябва света, в който има толкова робство, и иска от него творческата му сила, за да създаде по-хубав свят, свят на свобода и щастие. Из народното творчество израстват романтиците на чехословакката и югославските литератури Франтишек Ладислав Челаковски, Карел Яромир Ербен, Станко Враз, Бранко Радичевич, а Карел Хинек Маха, Иван Мажуранич и Петър Петровиц Негош, на които също народният певец е най-добрият учител, мобилизират революционните сили на чехи, хървати, сърби, черногорци с поемите си „Май“, „Смъртта на Смаил-ага Ченгич“, „Горски венец“.

Ясно е, че романтизмът не бива да ни смущава, когато го намираме у писатели, определени като „крупни“, че не бива да обръкваме понятията си „романтизъм“ и „реализъм“, когато характеризираме едно или друго произведение на тия писатели, едно или друго литературно явление.

При планирането на историята на българската литература, която предстои да напишат членовете и сътрудниците на Литературния институт на Българската академия на науките, мѐродавни другари заявиха, че ще се пише история на българската реалистична литература. Една литературна история обаче, особено ако обхваща хилядогодишно литературно развитие, не може безусловно да приеме такъв тезис, също така и литературнонаучното изследване не може да се ограничи само върху реалистичната литература. Московският конгрес сочи това ясно, приемайки за обсъждане следните теми: „Проблемата за смяната на литературните направления в старите славянски литератури“, „Проблемата за възникването на класицизма в славянските литератури. Специфичните черти на класицизма в славянските литератури на XVIII век“, „Сантиментализмът в славянските литератури“, „Романтизмът в славянските литератури, неговото възникване, развитие, специфични черти“, „Генезисът и етапите на развитието на реализма в славянските литератури“, „Проблемата на смяната на направленията в славянските литератури в края на XIX и началото на XX век“ и т. п.

Романтизмът в нашата литература на XIX век съществува, той не бива да бъде отдаван само на най-слабите творци, дълг е на нашия литературовед да определи чий творчески метод е той и да осветли правилно произведенията, създадени с него.

*

Следващият тематичен цикъл в плана на Московския конгрес „История на славянските литератури през XX век и на

техните връзки“ изправя българския литературовед пред нерешена проблема още с първата тема: „Проблемата на смяната на направленията в славянските литератури от края на XIX и началото на XX век“.

При обсъждането на периодизацията на историята на българската литература и на очерките по история на българската литература, написани от колектив при Института по славянознание на Съветската академия на науките, в Литературния институт на Българската академия на науките се направи опит от наши литературоведи да се заличи границата, която съществува в литературното ни развитие в „края на XIX и началото на XX век“. Започва ли нов етап в нашето литературно развитие от този момент?

И беглянт поглед върху нашето литературно развитие ни уверява, че има значителна разлика между нашата литература през 80-те и 90-те години, когато писателите ни Иван Вазов, Захари Стоянов, Стоян Михайловски, Алеко Константинов Т. Г. Влайков и мн. др. създават най-значителните си, дълбоко реалистични произведения, и литературата ни през 900-те и 10-те години, когато П. К. Яворов, Петко Тодоров, Теодор Траянов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов се отправят по друг път. Дори Вазов — авторът на „Под игото“, „Епопея на забравените“, „Немили-недраги“, „Един тъмен герой“, написани преди края на века, се отличава по реалистичния си размах от Вазов — автора на исторически романи и драми и реторични патриотарски стихотворения, възникнали в първите две десетилетия на новия век.

Същия процес наблюдаваме и в другите славянски литератури. Към 90-те години в Русия и у западните славяни и към 900-те години у югославските народи приключва един период и започва друг. Какво обуславя преломът в литературното развитие?

Времето от 90-те или 900-те години нататък, съответно в Русия, у западните и у южните славяни, е време, в което славянските страни биват включени в световната система на империализма и въвлечени в империалистическите войни. Империализмът е цяла епоха в икономическото и изобщо историческото развитие — с многобройни свои характерни черти. Тези черти, както е известно, бяха посочени от В. И. Ленин в едно от най-крупните му съчинения — „Империализмът като най-висш стадий на капитализма“.

В тази епоха буржоазията, която е господстваща класа и налага своите възгледи, вкусове и изкуство като господстващи, култивира антиреалистични течения в литературата и особено символизма. Символизмът има значителен успех. Реа-

лизъм в епохата е силно притиснат от антиреалистични течения. Тоя факт не може да се пренебрегне, не може да се прескочи. Цялата мътлика на символизма ще се отдаде на буржоазията, която чрез антиреалистичните течения се стреми да прикрие изострянето на класовите противоречия, да откъсне погледите от нарастващото народно недоволство, да притъпи революционното жило на пролетариата, да доведе пролетариата до безверие в собствените му сили, за да се откаже от класовата си борба. Но не всичко, което се създава под знака на символизма, ще отпадне от нашата литература, ще отдадем на буржоазно-упадъчното изкуство: в литературата ще останат ясните, с богата образност, изразяващи значителни идеи и чувства произведения, каквито са мисго творения на П. К. Яворов и Димчо Дебелянов, определени обикновено като символични, а несъмнено и на Теодор Траянов и Николай Лилиев.

Ако литературата от епохата на включването на България в системата на империализма си има свой облик, нужно е да се обособи в отделен период.

Въпросите за границите на тоя период, както и за неговите главни литературни явления и особености не бива да се решават, като се стесни кръгзорът върху нашата литературна действителност. Явленията имат международен характер особено в епохата на империализма. И ако някъде нещата се очертават по-ясно, те ще изсянат и нашите явления, и нашето развитие. Така полската литература от периода на 60-те, 70-те и 80-те години твърде рязко се отличава от полската литература в следните десетилетия. Делото на Болеслав Прус, Хенрих Сенкевич, Елиза Ожешкова и Мария Конопницка се отличава съществено не само от делото на Ян Каспрович, Казимир Тетмайер, Станислав Виспянски, Станислав Пшибишевски, но се отличава съществено и от делото на Владислав Реймонт, Стефан Жеромски и Габриела Заполска, въпреки че и едните и другите са критически реалисти. Ние смятаме, че ако в ред други славянски литератури литературното развитие от епохата на империализма е обособено в отделен период, сравнително-историческият метод ще ни принуди да обособим в отделен период и нашето литературно развитие от епохата.

Някой ще възрази, че Пенчо Славейков още през 90-те години създава ред индивидуалистични, антиреалистични произведения, когато за начало на етапа с подобни произведения сме поставили началото на новия век. Това е вярно. Но естествено е в една страна със закъсняло развитие да се явяват неща в идеологическата област, изпреварващи развитието.

От друга страна, може би затрудняват някого да приеме набелязаната периодизационна граница и случаят като тоя с Елин Пелин, който и след начертаната граница продължава своя реалистичен път. Трябва обаче да отбележим, че в епохата на империализма критическият реализъм на най-добрите писатели, въпреки атаките от страна на официалните литературни среди, не заглъхва. Така например и в Чехия в епохата на империализма наред с Антонин Сова и Отокар Бржезинна продължава да твори своето реалистично изкуство Алоис Ирасек, който като нашия Вазов е смятан за писател на простолюдието, или в Сърбия наред с венцехвалените и силно влияещите Йован Дучич и Милан Рачич създават своите ясни, жизнени, атакуващи произведения Бранислав Нушич, Алекса Шантич или Бора Станкович.

Няма нищо по-естествено от това, че когато в славянските страни започва една нова епоха — епохата на империализма, и в литературното развитие обособяваме също нов етап. Това според нас е нужно. Наистина, участващите в дискусиата по периодизацията на историята на българската литература се съгласихме, че периодизацията на литературната история не бива да повтаря периодизацията на гражданската история, че тя си има своето независимо съществуване. Но това не значи, че в основата на периодизацията на литературната история няма да легнат епохите на общоисторическия процес. Литературата не може и не бива да се откъсне от целокупния живот на народа, тя е в тясна връзка с общоисторическото развитие. И литературоведът има да реши въпроса до каква степен идеологията, в това число и литературата, имат свое независимо съществуване.

★

Особено занемарена област в нашето литературознание е стихознанието. Това става напълно явно в светлината на проблематиката, поставена пред Московския конгрес. В тематичния план на Московския конгрес са предвидени за обсъждане голям брой проблеми из тая област с общ надслов „Славянското стихознание“: „Въпросът за реконструкцията на общославянския стих и за еволюцията на тоя стих във фолклора на славянските народи“, „Съотношение и взаимовлияние на устния и книжовен стих у славянските народи“, „Типовете славянски стих във връзка с прозодическите различия на славянските езици“, „Междуславянски влияния в областта на стихотворните форми“, „Въпросът за тоническите елементи в силабическият стихосложение у различните славянски народи“, „Стихотворните нова-

торства, характерни за славянските литературни през XVIII и XIX век“; „Въпроси на сравнителния анализ и историческото изучаване на славянската ритмика“; „Разработка на мелодиката на славянския стих: достижения и задачи“ и др. Самото изброяване на проблемите очертава сериозността, с която се гледа на стихознанието от страна на научните работници литературоведи, фолклористи и езиковеди. А колко от набелязаните проблеми нашето литературознание е решило?

Причина за голямото, да не кажа пълното изоставане на стихознанието у нас е може би опасението, че върху занимаващата се в тази област ще легне сянката на обвинението във формализъм. Стихът обаче трябва да се изследва, както се изследват и другите литературни и езикови явления. Това изследване води до важни теоретически и практически положения.

Стихът е стар едва ли не колкото е старата и човешката реч. „Стихът е общочовешко явление — пише Валери Брюсов, — възникващо независимо от влиянието на един народ върху друг, у най-различни племена, в различни епохи, в различни места на земното кълбо. Стихове се наблюдават у всички известни нам културни народи и едва ли не у всички дивни.“¹

Изследванията върху българския стих се броят на пръсти — едва ли не на пръстите на едната ръка. Ние дори още не сме опровергали известния руски стихолог Ф. Корш, който преди 50 години отрече ритмичното чувство на българския народ; изпълнен „с равнодушие“ към ритъма на словото, българският народ според Корш строел стиховете на народните си песни, като отброявал сричките им върху пръстите си — „по бабешка сметка“.² Като се има предвид, че и нашият най-голям поет Христо Ботев е употребявал за дивните си песни народното стихосложение, оценката на Корш засяга и книжовната ни поезия.

Опровержението на Корш ще дойде от само себе си, когато покажем, че и в българската народна песен, и у Ботев стихът си има свой ритъм. Но кой от нас го е разкрил достатъчно и правилно?

Нашето народно стихосложение се определя в учебниците като силабическо, като такова, което се основава върху броя на сричките и цезурата. Като „повече силабически“ определи стиха на Ботев и един от най-авторитетните наши литературоведи, проф. Боян Пенев. „Ритъмът е повече от силабичен, отколкото от тоничен

характер“ — пише Боян Пенев за ритъма на Ботевите стихотворения. А преди това отбелязва: „Доколкото може, Ботев се старае да пази определен брой на сричките в стиховете, цезура и рима.“¹

И определенията на нашите учебници, и определенията на Боян Пенев за ритъма на Ботевия стих са неточни, най-малко непълни и могат да доведат до заключението, до което стигна Корш.

Неточността в определенията и особено заблудата на Корш идат оттам, че в българския народен стих се търси познатия от учебническата стихология тоничен ритъм — ритъм, който произлиза от правилното редуване на ударени и неударени срички. Но няма ли ритъм и в нашите народни песни:

Пасъл си Стоян стадото
По самодивски хорища. . .

Или:

Ветерот вее, Вардар люлее!
Накрай на село, Вардар на брегот,
ми се собрали малите моми,
Песна ми пеят, хоро играят. . .

Няма ли чувство за ритмична реч и Ботев, употребил стиха на посочените песни:

Не плачи, майко, не тъжи,
Че станях ази хайдутин,
Хайдутин, майко, бунтовник. . .

Или:

Жив е той, жив е там на Балкана,
потънал в кърви, лежи и пъшка. . .

Всеки българин чувства и в приведените народни песни, и в приведените стихотворения от Ботев такъв лек, легищоподвижен, напевен ритъм! И анализът на тези стихови творби ще ни покаже откъде иде тоя ритъм.

В „Пасъл си Стоян стадото“ и „Не плачи, майко, не тъжи“ ритмично се повтарят три стъпки: една трисрична, една двусрична и една трисрична; във „Ветерот вее, Вардар люлее“ и „Жив е той, жив е там на Балкана“ се повтарят ритмично четири стъпки: една трисрична, една двусрична, една трисрична и една двусрична стъпка. Сричките в стъпките са организирани около една ударена сричка, така че всички стихове имат по еднакво число акцентни върхове. Като ритмични цялости се повтарят и целите — с равен брой срички — стихове, и частите на стиха, отделени от постоянната цезура. Отделните стъпки твърде често са обособени и с допълнителни цезури.

Ясно е, че и народната ни песен, и Ботевите стихотворения, изградени с ритмич-

¹ В. Брюсов, Основы стиховедения, Москва 1924, стр. 10.

² Ф. Корш, Введение в науку о славянском стихосложении, Статьи по славяноведению, под редакцией Ламанского, вып. 2, С.-Петербург 1906, стр. 360 сл.

¹ Б. Пенев, История на новата българска литература, т. IV, ч. 2, София 1936, стр. 1485.

ните средства на народната поезия, разполагат със силна и разнообразна ритмика, че представят прекрасна стихотворна реч, която разкрива и музикално чувство, и свежест, и оригиналност.

Трябва да отбележим, че при изграждането на ред свои стихотворения Ботев е усвоил средства и от възникващата по онова време у нас силабо-тоническа стихова система, без обаче да скъса с акцентната система на народната ни песен. Така системата на неговото стихосложение получава допирни точки със системата на сръбското книжовно стихосложение, което от една страна, е в зависимост от ритмичния строеж на сръбската народна песен, а от друга страна, и от силабо-тоническата система на европейската поезия. Тая стихова система се отличава с по-голямо ритмично разнообразие и волност, отколкото обикновената силабо-тоническа система.

Всичко казано нашето стихознание отдавна трябваше да разкрие, за да посочи нови източници за ритмично разнообразие на нашия стих. Изобщо, при всички случаи изследванията в областта на стихознанието ще ни разкрият богатството и недостатъците на нашата поезия. Такова разкриване на богатството и недостатъците на поезията ни несъмнено е в състояние да повиши художественото майсторство на нашите поети. Стихологът може да допринесе поетите да се отнасят с по-голямо разбиране към своите ритмични, стихосъздаващи средства и задачи. Стихологът е в състояние да воюва с ритмичното еднообразие в поезията ни.

Така посочването, че най-силните творби на нашата поезия, каквито са несъмнено Ботевите стихотворения и Вазовата „Епопея на забравените“, не са написани в строга тоническа система, завладяла нашата поезия от Пенчо Славейков и П. К. Яворов насам, би могло да бъде пътеуказващо в развитието на нашата поезия. Метрите на нашата народна песен биха обогатили метриката на книжовната ни поезия; наред със силабо-тоническата система в нашата книжовна поезия би могла да намери разпространение и тонично-силабическата система на нашата народна песен.

Не са ли твърде много ямбите, хореите и дактилите в поезията ни? Българският поет би могъл негли да се присъедини към думите на Пушкин от „Домик в Коломне“:

Четырестопный ямб мне надоед:
им пишут всякой. — Мальчикам в забаву

пара б его оставит. . .

От 112-те стихотворения на Яворовата книга „Подир сенките на облаците“ 90 са написани в ямб.

Наистина много ямби има у Яворов. Стихологът обаче ще покаже, че многото

ямби у Яворов не водят до ритмично еднообразие: Яворовата поезия е твърде богата откъм разнообразие на ямбичната схема.

Стихологът ще покаже как с отстраняването на ударените срички от ямбичната схема Димчо Дебелянов, поет със силно развито музикално чувство, е предал своето настроение на усамотение и смирение в гаснещата вечер:

Да се завърнеш в бащината къща,
Когато вечерта смирено гасне. . .
Да приласкае скръбни и нещастни.

Два от тези 11-срични стихове имат само по три удара.

Обратно, с маршов ритъм Вазов зове към труд:

Да работим! Тая славна дума
Нека екен кат камбанен звън,
Нека стряска къщата и друма,
Нека сепне спящий тежък сън!

Какъв хубав, настъпателен ритъм звучи у Смирненски:

Ний всички сме деца на майката земя,
Но чужда е за нас кърмящата й гръд. . .
Но иде ден на съд! Над майката земя
Надвисна ураган и в гръмкия му зов
Преплитат се ведно омраза и любов. . .

Сякаш пролетариатът настъпва, както би казал поетът, с буреносна закана.

Днешните наши поети несъмнено имат твърде много въпроси и колебания по употребяваната от тях ритмична система и чакат присъдата и помощта на компетентните.

Младен Исаев например започва втория стих на стихотворението си „Дъщеря“ от 1954 год., написано в хореичен размер, с енклитика:

Дългочакана, обичана, желана
те донесохме предпролет у дома. . .

Това стихотворение се помогва до ново ритмично звучение и с деоните си, и с паузите си-цезури във втората част:

В твоите очи, || безоблачни и сини,
Виждам аз || небето, пролетта,
И на устните ти || алени малини
Първата усмивка || на света.

С разкъсания стих, начулената линия и ударенията, поставени на неударени в схемата места Георги Джагаров добре е предал тревогата си в стихотворението „Тревога“:

Как да пея и как да се радвам. . .
Един черен човек неотменно
като сянка пълзи подир мене. . .

И все пак в ритъма на много подобни стихотворения често нещо недостига.

В стихотворението си „Дъщеря“ Младен Исаев например не е успял да създаде стихове с ритмично повтаряща се мелодична линия и читателят като че ли ходи по изорана нива и се препъва. Четете:

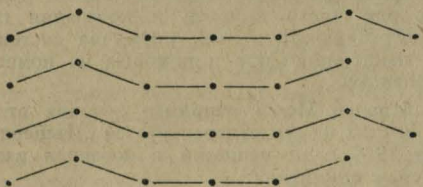
Дългочакана, обичана, желана
Те донесохме предпролет у дома
И додето спеше, с цвят по-бял от пяна
Пролетта обсипа нашата земя. . .

Иван Вазов, първомайстор на българското поетическо слово със силно развито чувство за мелодия на стиха, създава цели стихотворения, в които стиховете имат една и съща мелодична линия. Например стихотворението „В Помпея“ е изградено с такива стихове с едни и същи мелодични линии — с два акцентни върха — II и VI срещка в стиха:

Палатите са глѹхи,
Форѹмът не гърми,
Във мраморните бани
Чучѹрът не шуми.

Кумѹрите сломѹени
Преглѹпаво стърчат;
Из ѹлиците пѹсти
Столѹтията спят. . .

Мелодичните линии на стиховете можем да представим графически така:



А как биха изглеждали мелодичните линии на цитираните стихове от Младен Исаев? Разнообразно начупени, без ритмична идея, неподдаващи се на музикално-песенно възсъздаване от композитор. Трябва да отбележим, че нашата констатация не се отнася общо за поезията на Младен Исаев, комуто не може да се отрече живо музикално чувство, а само за цитираните стихове.

Стихологът трябва да разкрие мелодичните линии в стихотворните произведения на българските поети, да покаже, че са нужни музикално построени мелодични линии, които се повтарят ритмично и т. п.

Струва ми се, не са нужни повече примери, за да се покаже, че ако стихознанието се развиваше с развитието на нашата

литература, може би за поетите ни би имало повече свобода в строежа на стъпката, при комбинирането на стъпките в стиха, при изграждането на мелодичните линии в стихотворните произведения и т. п. и може би метричната система на народната ни поезия би намерила по-голямо разпространение в книжовната ни поезия, с една дума, би се увеличило ритмичното богатство в нашата поезия, би се повишило художественото майсторство на нашите поети.

★

И така в светлината на проблематиката на Московския международен славистичен конгрес става ясно, че трябва да се поставят отново или по новому ред проблеми в нашата литературна наука, сега пренебрегнати или неправилно решавани. Неправилното решение на проблемите и тяхното пренебрегване изискват сериозни усилия да преодолеем една традиция, характерна за времето, когато схематизмът и догматизмът налагаха на нашето литературознание и литература своя печат. Нужно е да се разшири проблематиката на нашето литературознание, което може да се похвали главно със статии за отделни български писатели, обикновено с твърде общ характер, за някои принципи въпроси с твърде ограничена амплитуда и с публикуването на архивни материали. Нужно е и да се скъса с феодалната затвореност, която отличава литературознанието ни. Литературната наука може да има широк поглед върху мира на идеите и живота и колкото по-широк е тоя поглед, толкова по-ценни са нейните резултати, толкова по-ясни са закономерностите, които тя разкрива, толкова по-широк и по-верен е пътят на литературното и обществено развитие, който тя чертае. Целта на нашата статия не е да посочи всички проблеми, с които нашата литературна наука трябва да се занимава и с които е изостанала. Статията ни само поставя въпроса за разширението на нейната проблематика и за сериозно и зъдълбочено отношение към някои проблеми, които сега се подценяват. С общия растеж, който се наблюдава днес в нашата страна, трябва да расте и литературната наука, която не може да се задоволява с работи без поставяне и решение на важни проблеми в тях и без широко проникване в цялата област на фактите, не само в тях, които се намират близо около нас и са лесно достъпни, но и в ония, които са по-далече и по-мъчно достъпни, а подпомагат правилното решение на проблемите.

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ



ЛИРИКАТА НА ГЕОРГИ ДЖАГАРОВ

Правдивото чувство на поета може да се изяви непосредствено и стихийно, да обاغри всяка дума, да зазвучи във всяка рима, да прелее във всяка тръпка на ритма. То може да бъде бурно или интимно, да увелича или да трогва, да кара читателя да се вълнува.

Има поети обаче, при които чувствата винаги се явяват свързани със зъдълбочена и обобщаваща мисъл. От това те не изгубват силата си, но стават по-трайни, по-изявени и по-целенасочени. Овландяни от волята на поета, чувствата не излизат на повърхността на фразата, не притежават ефектната, но твърде мимолетна красота на настроението, а увеличащата, макар и не бурна сила на сдържаното вълнение.

При първото, при второто четене стиховете на такива поети не увеличат, не мамят окоото със своя блясък. Но когато читателят навлезе в тяхната атмосфера, неговото ухо дозема някаква скрита мелодичност. Зад строгата мъдрост на фразата започва да се чувствува топлото дишание на вътрешен пламък. И тогава вече стиховете, оцветени от това дълбоко прикрито огнище на чувствата, добиват своя блясък, своите багри и своята красота.

Това е също поезия, но поезия драматична, мъдра, с трайни вълнения.

Към тези мисли навеждат стиховете на Георги Джагаров.

В дните на своята ранна младост, когато човек мечтае за любов, за щастие и красота, поетът е трябвало да води тежка нелегална борба и да прекара много от най-хубавите си дни зад железните решетки на фашистките затвори. Дълго е носил той в себе си спомена за тези дни. Дълго е прикътвал, грижовно и нежно, своите чувства и мисли от тежките часове на борбата. Постепенно, бавно те са на зрявали в него, търсели са своята форма, за да се излезат след повече от десет години в така своеобразните и интересни стихове от първата стихосбирка на поета.

И затова — и тъй е много естествено — чувството се е углублило, изгубило е своята първична стихийност, просмукало се е с мисъл и воля, станало е сурово и рязко. Затова то е подирило своеобразна и

интересна форма, която много често отговаря на неговата сурова мъжественост. Стиховете на младия поет са стихове за борба, за героизъм, за саможертва. По своя характер те са лични изповеди, но са написани дълго след отшумяването на бурята, преляла се в очакваната победа. Останада е обаче същата воля, която движеше борците, същата политическа яснота и същата окрилена партийност. И затова именно основните тонове в стиховете на Георги Джагаров са мъжествеността и непоколебимата решителност. Поезията му в същността си е поезия на един боец, на един млад човек, част от младостта на когото е преминала в битки, борби и победи.

Ето защо външният патос е заменен с по-трайни душевни вълнения. Ето защо лиризмът не звучи сантиментално, а сякаш извира от дълбините на душата. Припомнете си стихотворението „След разпита“. Класическият образ на затворника, устрем като орел към свободата, тук е предаден по нов, оригинален начин и същевременно сбито и внушително:

Протегнеш ръце — напипваш стени,
изправиш глава — таван.

А има широки, широки поля,
дълбоки реки,

планинско ехо,

небе

и плясък на птичи крила,
и пътица,
които водят далеко.

И на края поантата — логична и ярка:

Има безкрайни родни пространства,
обични другари,
свидни мечти.
И малко място,
две крачки място,
на което ги защити.

Последните два стиха като че пресичат полета на чувството, но в тях се чува звънът на стомана — железното острие на волята — чисто и светло. Така се стреми към свободата комунистът. В този непрекъснат и ярък стремеж към свободата, но не сама

за себе си, а свободата, която би позволила на боеца да продължи борбата, се крие както драматизъмът, така и съдържан, но вълнуващ лиризмът. Това щастливо съчетание на напрегнат драматизъм с нежни вълнения също е достойнство на сполучливите стихове в книгата.

Обрисувал мрачния ужас на фашистките затвори, предал своите вълнения и най-вече своята непоколебима воля за борба и победа, поетът съумява да дойде до значителни обобщения. И това като че е неговата главна цел: чрез личните преживявания и душевни трепети да покаже драматизма на едно тежко време, да покаже величието на антифашистката борба. И затова в най-хубавите си стихове той успява да ни накара не само да се развълнуваме, но и да ни покаже значителни картини от тогавашната действителност, да събуди нашата размисъл, да събуди също така и нашата борческа воля.

Другарят ми завинаги мълчи
на мокрия цимент с ръце прострени.
Той предпочел да падне по очи,
отколкото да падне на колени.

Именно при тези обобщения най-ясно личи оригиналната и често дълбока мисъл на поета. И ние още веднъж разбираме, че целта на поезията не е единствено да ни развълнува, че тя има по-значителни и трайни задачи.

*

Започваме с първите стихове на Георги Джагаров, защото хубавата част от тях са намерили място и в новата му стихосбирка, в цикъла „Сърце зад решетката“. И защото основният им тон, основният мотив звучи почти във всички сполучливи стихове на поета, дори и в най-интимните. И това е едно от достойнствата на книгата. Г. Джагаров е поет със свой натюрел, със своя физиономия, която успява да запази и при най-голямото разнообразие и богатство на мотивите. Твърде често поети, които са ни изглеждали, че са с подчертан и обособен характер, когато съберат множество и разнородни стихове в една стихосбирка, стават или еднообразни и еднозвучни, или губят своя натюрел, разпръскват го в многообразието на творчеството си. При Джагаров не е така. Ние познаваме, различаваме лика на боеца във всяка от сполучливите му песни. Един мъжествен млад човек тъжи, люби, радва се, скърби, почива в хладната гора, мечтае. И бойното, енергичното, войнишкото в тази мъжествена лирика не се губи. Дори когато в „Мигове“ поетът пее на своята любима песента си за ширналите се полета, за

безкрайния простор, за младата любов, чистите чувства, че това е любовта на същия онзи младеж, който е изпял своите сурови стихове зад решетките на фашистките затвори.

Или когато поетът разказва за така поетичния си „Сън“, в който вижда своето бъдещо дете, пак се разпознават същите мъжествени тонове, същите стоманени отблясъци на волята, които са ни познати от първите му стихове.

Интимната лирика на Георги Джагаров в своята хубава част не е откъсната от нашето героично време. В неговите сполучливи стихове веднага се долавя бурното дихание на епохата. Ние виждаме как могат да се пишат стихове за младостта, за любовта, за миналото, стихове, изпълнени от безпътната тъкан на спомените и мечтите и пак тези стихове да не бъдат откъснати от действителността. Виждаме и колко неправилно, колко догматично е това разделяне на поезията на политическа и интимна или на временна и вечна. Само бездарни поети могат да пишат стихове специално политически и специално лирически. И само схоластици-критици биха могли така произволно да расичат живото тяло на нашата поезия.

Когато поетът има своя творческа физиономия, когато той има ярко очертана творческа индивидуалност, той ще може да направи и най-остро политическите стихове лирически и обратно — и най-интимните си стихове ще съумее да насити с трепетна и целенасочена политическа мисъл.

Георги Джагаров не е писал стихове за дати, юбилеи и празници, не е издавал стихосбирка след стихосбирка за личности, а след това пък не е писал ямбически новели или екстравагантни бели стихове, не се е люшкар от схема към схема, не е бил конюнктурен поет и тъкмо заради това той е партиен поет, свързан с епохата и нейния устрем към бъдещето.

И така е с всеки творец, който има своя поетична същност, своя изявена творческа индивидуалност, който обича и цени своето изкуство повече от интересите си за лично добруване.

Когато поетът се движи не по повърхността на политическите събития, когато прониква в самата същност на нашето време, в неговия дух и най-важното, когато това време с неговите идеали лежи в сърцето на поета, тогава той ще може да насити и най-интимните си стихове с животрептящия ритъм на това време. И обратното — когато пише най-конкретните, най-актуалните стихове, той ще може така да ги озари с топлината на своите чувства, че да им придаде трайност и непосредственост.

Има и други такива творци в нашата поезия. Аз бих желал да спомена за стихосбирката „Дълг“ на Павел Матев. Въпреки коренната разлика в натурела на тези млади поети, те си приличат по своята мъжественост, по своето съзнание за дълга си към нашето героично време. Ако е нужно да се споменат и други имена на поети, които творят по същия начин, ние ще видим, че те са най-добрите и най-талантливите.

Трябва един път завинаги да се прекрати изкуственото деление на поезията ни. Трябва и поетите да разберат, че не е достойнство да се тича от схема на схема, че тъкмо това показва тяхната немощ, липсата на богата душевност, липсата на ярко очертана творческа индивидуалност.

*

Казахме, че основното в лириката на Георги Джагаров, това са мъжествените борчески тонове, търсецата мисъл и благородната прикътаност на чувствата при тяхната изява. Интересно е да се види как се проявяват тези качества в най-нежните, най-интимните негови стихове. Да вземем например стихотворението „Гора“. Ние веднага си припомним за стройните строфи, сякаш стройните стволи на дърветата в Димчовата гора. И дзямата поети идват тук, за да си отдушат, но поетът на нашето време е борец. Той идва в пазвите на гората след като се е уморил от борбата, от нейната грубост, от нейното непрекъснато напрежение:

Да не сънувам всяка нощ
полета с буренясащи пшеници,
размътнени реки и вятър лош
и паднали сред пътя птици.

Да не сънувам зли сърца
и викове и сгънати колени,
присвити устни и навъсени лица,
и погледи студени. . .

Ето тук пак се появява образът на „сгънатите колена“. Ние познаваме вече този образ от стиховете за мъжественото държание на борците в затворите и няколко пъти ще го срещнем именно в интимните стихове на поета. И сега той се ужасява от хората, които „прегъват коленете си“, а не гледат смело и дръзко живота право в очите, както пее големият му учител Ващаров.

И не случайно това стихотворение завършва:

Зори, зора!
Грей, младо слънце!

Аз глава навеждам
и слушам как шуми вековната гора
като разлистена надежда!

В гората поетът вижда зората, надеждата се „разлистя“, той събира сили, за да продължи своя борчески път. В това стихотворение не личи „смут“ и „объркване“, както самият автор вярва и затова съвсем излишно е посвещението на неговото стихотворение „Отговор“ (което между другото звучи и маниерно).

За своя син и за своето семейство поетът е написал няколко възлущащи стихотворения. Тук той би могъл да се плъзне по евтино разнежване, по еснафско сентименталничество. Но и в този случай мъжествените тонове не заглъхват. Да вземем едно от най-интимните стихотворения в цикъла: „Ела, роди се!“ (на което, за жалост, краят не е твърде сполучлив):

Ела, роди се, и донеси ми
в писана люлка моето детство,
плача на мама, сладката песен
на славеите в белите вишни.
Нека отново да се търкулине
медена питка пред нозете ми,
да ме помамят светли птицица,
неизходни, неизплакани. . .

Естествено и много човешко е бащата да вярва, че синът ще постигне това, в което той не е успял. В разкриващия се живот на сина той вижда възплътени най-хубавите си неосъществени блянове, своята младост. В едно обръщение към неродения син, бащата ще излезе цялата своя душа. Но ето какво казва този поет-баща на своя още нероден младенец:

И планината да ми зашуми
с гласа на тия, дето паднаха
по рътлините, дето изгнаха
в мокрите ниви, из ракиката.

Поетът иска неговият син да живее по същия начин, както бащата. А и бащата ако трябва да изживее повторно живота си, не би искал по-хубав дял от това, което е било — да слее своята младост с кръвта на тия „дето паднаха по рътлините“.

И навсякъде, във всяко хубаво стихотворение ще се дочуе този основен мотив на борбата, който като мотивът в някаква симфония, прозвучава в различни вариации, но в основата си остава единен и неизменен.

Суровостта, мъжествеността на поета не ни изглежда като изкуствено положение, като поза, а извира от цялата негова същност и затова естествено и непринудено струи и в най-личните, най-съкровени

стихотворения. Да вземем например „Завръщане“.

Поетът отново се завръща в родните балкани, в родното село. Отново се пробуждат милите спомени, свързани с детството. Но ето какви са тези спомени:

Защо съм сам? Сърцето като свещ
трепти при всеки звук и аз съм сякаш
пак оня, непокорния младеж,
дошъл тук партизаните да чака.

Но няма никой. В братски гроб сега
почиват те — герои комунисти —
и упокойно хладната трева
над тях изглежда сълзите си чисти.

Когато миналото на поета е изпълнено с борба, когато тази борба е втъкана в самата негова същност, не може по друг начин да мисли, да се радва, да се любува на красивата природа. Природата в стиховете на Джагаров е оцветена с неговите спомени, мисли, мечти. Той предпочита да рисува не спокойни, тихи, идилични картини, а буря, ветрове, борещи се с ветровете птици, огънати клони, разлюлени треви. Гората на Георги Джагаров знае да пее хайдушка песен.

И затова същото стихотворение „Завръщане“ завършва с една такава природна картина:

И аз мълча. Заспалите гори
са още по-таинствени и тъмни
небето побеява и зори.

Звездите гаснат. Скоро ще се съмне...

„Скоро ще се съмне“ е емоционално свързано с целия пейзаж, с бодрите, радостни чувства на поета. Той е нарисувал картината на спящите партизани, показал е техния гроб, „над който се издеждат сълзите на тревата“. Без да говори, без да прави бодрите декларации или да търси поанта, с която да ни изненада, чрез тази картина на съмването, поетът е показал, че делото, за което са се борили партизаните, е безсмъртно, че то тържествува, както зората, победоносна и красива, идва да смени дългата нощ.

Едно от най-хубавите стихотворения в стихосбирката особено в първата му част е „Родина“. Поетът често говори за родината. Той се е борил за нея и затова знае да я обича, да я обича не абстрактно, отвлечено или декларативно, а със сърцето си, с цялото си пламенно минало и с цялата си пламенна вяра в бъдещето. И затова той е намерил силни и съвременни самотни, оригинални образи, ярки, изпълнени с чувствени думи:

През поля,
през гори,
през скалисти бърда
колко пътища съм извървял!

Зарад него съм пил от копито вода,
ял съм хлябец по-кисав от кал.

С притъмнели очи,
с отмалели гърди
до зори съм лежал на пръстта,
а над мене под вечните сини звезди
като куче е вила смъртта.

От значителността на изживяванията на поета, свързани с цялата негова жизнена същност, естествено се идва до значителния образ и до значителното обобщение. И не случайно вътрешният патос на борбата намира начин да се изяви, да оживи нежните фибри на спомените, мечтите и волята на поета.

*

В тази плоскост би трябвало да търсим и слабостите в лириката на Георги Джагаров. Там където поетът в стремежа си да бъде непременно лиричен се откъсва от своята борческа същност, изменя на своя творчески натюрел, там в най-честите случаи се получават изкуствено разнежени или патетични, несполнени от кръвта на чувствата стихове. Да вземем например стихотворението „Нощ“. То е интересно като замисъл, но тревогата на бащата от неспокойния сън на сина не е достатъчна, за да придаде онази интимна лирична нежност, която е необходима за това стихотворение. Чувството тук е твърде повърхностно и затова то не може да прозвучи като нежна, но разтревожена люлчина песен.

Поетът е изменил на своята същност, на онези чувства, които са движили досега перото му и неговия творчески замисъл не се е осъществил в сполучлива творба.

В такива случаи дори когато рисува природни картини, той пак не успява да създаде топли, искрени стихове. Да си припомним стихотворението „В края на есента“. Това е хубаво нарисувана есенна картина, но твърде суха, твърде безжизнена.

Или вижте колко наивни в лошия смисъл са тези стихове:

Пролет е вече: тревата никне
под всяка преспа шуми поточе;
из кошарите агънца бляят. . .
И аз те викам: Ела, роди се!

Поетът Георги Джагаров трябва да разбере, че винаги когато се откъсва от своята творческа същност, той ще претърпява неуспех. Неговата сфера са бойките, силни образи, мъжествените чувства, възленията на смелия човек, на когото не са чужди, разбира се, и най-интимните преживявания.

Казахме, че друга характерна особеност на лириката на Г. Джагаров, това е пестеливостта при изявата на чувствата. Той не е поет, който лесно се трогва и бързо,

ефектно реагира на своите изживявания. Неговите чувства трябва да узреят в душата му, да се свържат със значителната мисъл и едва тогава да потърсят форми за външна изява. И затова когато поетът не е достатъчно изживял поетичната тема, не е намерил значителната мисъл и значителното обобщение, в стиховете му зазвучава барабанный бой на риториката:

Аз дойдох за да расна
с планината висока,
да рева с доловете,
да блъбукам с потока;
аз дойдох за да шушна
с папратта и тревата,
да тъмнея с мъглите
и да светя с росата.

Аз дойдох за да поря
с бяла мачта простора
на морета далечни,
да достигам орлите,
върховете, звездите
и загадките вечни.

Тук виждаме, че всеки стих е декларация, че вътрешната връзка между отделните стихове често се разкъсва, че стихотворението е твърде дълго, разлято.

Все във връзка с горните слабости е и оригиналниченето на автора, което също така се забелязва в някои стихове. Георги Джагаров е поет, който има ясното съзнание, че всяко значително произведение на изкуството идва да каже нещо ново, че то е откритие. И затова поетът се стреми да намира нови форми за израз, нови оригинални сравнения и образи, нови мисли. И често пъти, и то тъкмо в риторичните и многословни стихове, поетът тръгва по обратния път. Той се интересува как помалко да прилича на своите предходници, а не да се помъчи да намери такива средства, чрез които изчерпателно и пълно да разкрие своя творчески замисъл. И затова именно в стиховете му можем да срещнем образи и сравнения, дошли по външен път, не родени от близналото чувство. Такава е например поантата на стихотворението „Раздяла“:

Толкоз пътища бели,
само пътя към тебе
е черен.

Един дълбоко разтревожен и покрусен от раздялата млад човек никога не би си служил с такива ефектни и търсени сравнения. А образът на двете очи като „но-

жове“, които нанасят рани, е твърде банален.

В стихотворението „Сега е друго“ се забелязва оригиналничене в търсене на темата. Ето защо стихотворението е неизживяно и следователно несполучливо. Да пишеш така повърхностно стихове за един от най-дълбоките литературни образи и за един от неговите най-дълбоки и страшни монолози, действително е твърде голяма смелост, която се е родила пак от стремежа да се каже нещо оригинално.

Оригиналниченето е също схематизъм и то от най-опасните му видове, ето защо младият поет трябва особено много да се пази от него.

Накрая бих искал да се спра на една слабост, различна от горните, която се поражда вече от трудния метод за създаване на стихове, който авторът си е избрал. Тази крайна пестеливост на изрази, тази съдържаност на чувствата изисква винаги голям лиричен заряд. Защото всеки момент съдържаността може да премине към изсушаване. Бавната, упорита и непрекъсната обработка на стиха, търсенето на най-вярната и дълбока мисъл, често могат да се откъснат от живото чувство. Такова е например стихотворението „В края на есента“.

Бих желал да говоря и за изразните средства на поета, за стремежа му да намери нова форма, която да отговаря както на новото съдържание на стихотворенията, така и на новото време, в което живеем, но това ще бъде сигурно обект на друга статия.

Авторът е избрал труден път за създаване на своите стихове. Но именно това подчертава колко честно и добросъвестно се отнася той към своите творчески задачи. Колко далече е от диренето на евтини ефекти, на повърхностна чувствителност, на лесни успехи. Какви големи задачи си поставя той като художник.

И затова неговата втора стихосбирка се явява значителен факт в нашата поезия. Тя може да се хареса или да не хареса, да се похваля или отрече, но не може да се отмени незабелязано. А това показва че е рожба на поет с рязка и ярко очертана творческа физиономия.

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ



ПРИНОС В ИЗУЧАВАНЕТО НА СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ¹

В предговора към книгата си „Стоян Михайловски. Баснописец и сатирик“, излязла в края на 1956 г., Ангел Тодоров пояснява, че „... замислена по основа като биографична“ тя придобила литературно-критически характер, тъй като в нея се стигнало до произведенията на писателя. Получило се художествена публикастика — „симбиоза“ — съчетание на художествено описание (разказ) с анализ (теория). Тези обяснения и уговорки, това своеобразно изобоз на книгата, не могат да не се вземат предвид при нейната оценка. На нея трябва да се погледне не само като на пръв опит на Ангел Тодоров, но и като на един от редките опити в нашата литература за осъществяване на такава „симбиоза“. Предварително може да се каже, че този опит в общи линии е сполучлив.

„Разказът“ (художественото описание, биографичният материал), така както го намираме главно в първите глави, се чете увлекателно. Макар и не особено богат, тъй като е събиран при крайно трудни условия, биографичният материал освежава изложението. Разказани са някои нови факти и случки. Като резултат от тази полубелетристична част на книгата по-релефно изпъкват епохата и главно образът на големия поет-сатирик. Задържат вниманието описанията на училищните години на поета, на живота му в лицей, във Франция, Русе, София. . . Оживява образът на младия и самотен, бодро стъпващ по калдъръжените улици на Поленин (Дойран) учител, на мрачния, песимистично настроен и съсредоточен студент в библиотеката на Екс ан прованс, на негодуващия и смело борещ се срещу карьеристите още в първите години от Освобождението юрист. . . Интересни са и случките, в които се разказва за връзките и отношенията на поета към българските писатели в онова време. Горд и непреклонен, Михайловски отстоява мъжествено отначало всички несподоби и огорчения, живеейки с най-чист житейски идеализъм и със съзнание за благородната обществена мисия на писателя. . .

Почти прекъснал в трета и четвърта глава белетристичния „елемент“, в края на книгата (пета глава „Заник“) Ангел Тодоров подновява разказа за Михайловски, но вече за стария, оттеглил се от активна обществена и литературна дейност поет, за неговите искрени и дълбоки чувства към

обаятелната и културна французайка Маргарита Ламбрам, в дома на която се събира цветът на българската интелигенция в годините преди Балканската война. В тези глави и при тези случаи Ангел Тодоров използва чисто белетристични похвати — диалог, сцени, при които съпоставя и сблъсква отделни лица, художествено описане и т. н. И с това прави изложението разнообразно и увлекателно. Заслуга тук има и яснотата на мисълта, точността на израза и езика.

Не всички сцени и реплики обаче са еднакво убедителни и „достоверни“ — в съгласие с психологията на поета и с действителната историческа обстановка. Трудно може да се приеме например, че Михайловски е водил такъв разговор с Йоаким Груев за първото чувстване на Кирил и Методи, какъвто е описан в книгата и особено спорен е начинът, по който е предадено решението на поета да напише песен за чувстването (стр. 47, 48); или пък инсценираният разговор с Вела Благоева (стр. 93, 94) и др. Среца се и неестествено свързване на разказ с анализ, на повествование с художествен разбор. Не се е отдало на автора да избегне и пресдолее двустилието. Още в началото на книгата се заговарва за годината, в която се родил Михайловски, за намръщения му баща или дядо. След това обаче този момент се изоставя и започват цитати за състоянието на гр. Елена. Би могло да се пожелае разказаните епизоди, инсценираните разговори да се използват по-добре за изясняване началото на творческите интереси и проявя на поета или като потик за създаване на едни или други произведения.

От най-голямо значение за книгата е „теорията“, „анализът“, оценката, която се дава на творческото дело на Стоян Михайловски. Ангел Тодоров се спира на отделните произведения хронологически, като проследява живота и целия идейно-творчески път на поета. Характерът на книгата оправдава такова разглеждане. Следвайки живота на писателя и обществената му дейност, Ангел Тодоров последователно съобщава някои интересни данни за възникването на отделни творби, за първите им публикации, редакции, в отделни случаи и за общественото-литературното им въздействие и т. н. Този фактологически коментар е несъмнена заслуга на А. Тодоров. Анализите, разсъжденията и изводите по-нататък са насочени към това — да се покаже силата на голе-

¹ Унгел Тодоров, Стоян Михайловски. Баснописец и сатирик, изд. Български писател, 1956.

мия поет-сатирик и изобличител, на големия критически реалист. И то много повече, отколкото досега е правено. Разбира се, не са забравени и противоречията, колебанията, непоследователността на Михайловски, неговият борчески патос и нападателност, неговият песимизъм и примирение. Книгата на Ангел Тодоров прибавя още някои черти, изяснява някои нови страни в идейната и литературната физиономия на поета. Някогашната „психологическа загадка“ става още по-ясна. Въоръжен с научно-марксовски поглед към литературното наследство, преодолял в значителна степен ограничеността на марксовската критика в миналото, авторът успява да покаже по-убедително и колебанията, и консерватизма, и песимизма на Михайловски. И то не само с произхода му, но и с влиянието на френските консервативни романтици, с общото състояние в страната — главно оная угнетяваща и убиваща атмосфера, която буржоазията създава за писателите, — с особеностите на поетовата личност. Същевременно навсякъде се подчертава — и това е най-важното — сатирично-изобличителният характер на творчеството на поета, обективно-прогресивната роля на неговата сатира. Стоян Михайловски е представен преди всичко като смел критик на буржоазното общество у нас, като неспокоен дух, като поет-воин, чужд на всяка мисъл за самоцелна поезия, за когото художественото слово е оръжие. . .

Дълъг, интересен и изглаголюван, с подеми и истински падения с неговият път — от сатиричните стихове в „Читалище“ 1874 г. през „Книга за българския народ“ и „Тоциларят“ до религиозните стихове и проповеди в „Църковен вестник“. Естествено Ангел Тодоров се спира на онези произведения, които имат най-голяма идейно-художествена стойност, които и днес не са изгубили значението си. Наред с „Книга за българския народ“ той основателно разглежда по-подробно и такива извънредно ценни, но сравнително малко известни творби, като „Тоциларят“, „От развала към провала“ и др. Така в сатиричната драматична песма „Тоциларят“ — отражение на селските бунтове в Шабла и Дуранкулак Михайловски, въпреки някои противоречия и тук, е взел положително отношение към бунтовете, както с право твърди А. Тодоров, стига до истински борчески патос. „Тоя патос не е абстрактен, той е възпътен в конкретен човешки образ, типичен за възпроизвежданите събития — тоциларят: с тоя и други образи в поемата Михайловски издига своя реалистичен метод до историческа перспектива, участва с творчеството си в прогресивното движение на народа“ (стр. 196). „Тоциларят“,

както и „Пролог към книга за робите“ са ярки документи за идейното извисяване на поета, за доближаването и „братименето“ му със социалистите.

Твърде интересни са „диалогиранияте очерци“ на Михайловски „От развала към провала“. Тези очерци не са само остро изобличение на буржоазната жълта преса, на продажните журналисти. Те са забележителни и с това, че в тях е въведен положителен герой (макар и слаб като художествен образ) социалистката журналистка Ева Кабзамалова — „първият образ в нашата литература на жена журналистка“ — както отбелязва Ангел Тодоров. Въпреки неприязненото отношение на Михайловски към социализма, толкоз чисти и обаятелни са били социалистите, че не са могли да не му направят впечатление и дори един светъл образ на жена социалистка да влезе в произведенията му като положителен герой.

Изтъквайки големите достойнства на „Книга за българския народ“, Ангел Тодоров прави и интересен, не безуспешен опит да отиде по-напред в тълкуване на поемата — да види не само дълбокореалистичната картина на „подлостите и мерзостите на насилията и политическата корупция“, но и стремежа на поета чрез изобличение на мрачното настояще да насочи читателя и към по-доброто, по-светлото. „Когато рисува всевъзможните пашши, индивидуализирани образи на различни грозни и отрицателни явления в тогавашния български живот, Михайловски сякаш непрекъснато ни посочва, че тези явления трябва да бъдат преодоляни, за да възтържествува тяхната прекрасна противоположност. Сред целия гмеж от отвратителни неща възсиява идеалът на писателя за прекрасното, понякога обрисван пряко, в положителни образи — и в непрестанното чувство за това жадувано **прекрасно** се таи нашата естетическа наслада, положително „правствено въздействие“ на произведението“. (стр. 162). Така в метода на поета, в реализма на Михайловски се търсят и откриват нови черти и особености. Ангел Тодоров обаче не е изяснил напълно последния период от творческия път на поета — след 1905 г. Колкото и незначителен да е този период, той се нуждае от научно осветление.

Марксовската критика (Георги Бакалов, Николай С. Державин и някои други) се е занимавала главно с определяне класовата основа, „социалния еквивалент“ на сатирата на Михайловски, с изясняване обществената позиция на поета, с обществена също така функция на неговото литературно дело. И в редица отношения идва до приемливи, от обществена социологична гледна точка изводи за чор-

баджийския (Г. Бакалов) или дребнобуржоазния (Н. С. Державин) характер на критиката на Стоян Михайловски. В полемиката между Бакалов и Державин Тодор Павлов защитава позицията на Бакалов. Между това още в 1937 г. Георги Бакалов писа статия във в. „Заря“ не толкова за „чорбаджийския идеал“, колкото за „прогресивната сатира на Стоян Михайловски“, както е озаглавена статията. Разбира се, работата не е само до общите разсъждения, а до специфичните особености на сатиричното творчество на Михайловски. С тези въпроси марксистеската критика в миналото по-малко се е занимавала. Ангел Тодоров не взема определено отношение към казаното досега от марксистеската (и не само от нея) критика, макар редица изводи и констатации в книгата да са направени по-рано, а това обстоятелство задължава авторът да отбележи направеното преди него.

поета към обществените недъзи и към злото, в изобличение на което той е неуморим, за поетичния му стил — ударен и зловодневен, енергичен и публицистичен, но твърде разсъдъчен, риторичен и недостатъчно поетичен; за еднообразието и повторението на поетичните похвати; за хиперболизацията, за използване метафоричното значение на думите и т. н. Недостатъчно е казаното — от гледна точка на поетичното майсторство — и за „Книга за българския народ“, най-значителната творба на Михайловски, на която Ангел Тодоров е посветил с право най-много страници. Много повече би могло да се говори за езика на Михайловски, за неговата изключителна езикова изобретателност и за богатството на неповтарящи се думи... Необходима е и по-голяма критичност към създаденото от писателя и преодоляване на апологитичното отношение към Михайловски на отделни места.

трябва да се намери пак птица с орелски нокът и „орелска клъвка“: в „поуката“ баснописецът сочи за пример пеперудата и иска такова съзнание от „българските момци“, които без особени способности ламтят да стават „паши и големци“...

Пчела и трендафил: пчелата укорява трендафила, че бодее, но той ѝ напомня, че и тя жили: „Твойто жили — по-злостно е от всякакво бодило...“ (курсивът и пунктоацията са на автора Ангел Тодоров). По същия начин на следващата страница съобщава и за други басни: „Дявол и ехидна“, „Магаре и камила“, „Трънакът“ и др. Очевидно с едно такова доста безкрито преразказване съдържанието на басните не може да се стигне до задълбочено проникване в тяхната идейна същина, до разкриване на художествената им стойност.

Когато посочваме тези недостатъци в книгата и в метода на Ангел Тодоров, не изпущаме предвид и по-особения ѝ облик. Допълненията, за които става дума, могат да бъдат включени в онези глави и страници, които са посветени на разглеждане на отделните произведения. Бележките се отнасят повече до самия начин на „анализ“.

Тук, във връзка с басните на Михайловски, би могло да се помисли и за подзаглавието на книгата — „баснописец и сатирик“. Кое дава право на автора да поставя на първо място делото на Михайловски като баснописец? Може би той смята, че басните са най-значителното изобщо в творчеството му? В книгата обаче не им е отделено такова място, а и приведените примери на тълкуване свидетелствуват за по-друго отношение... Може да се помисли и за заглавията на отделните глави. Дали например заглавието „Основен време“ не може да се отнесе и за 80-те години, а „Живот-сражение“ и за 90-те години?

Книгата би спечелила, ако в нея се отделише повече място за общественото въздействие на произведенията на Михайловски, за това как се възприемат още на времето, когато излизат. Съществуват данни, които свидетелствуват, че сатиричните работи на Михайловски са изиграли значителна обществена роля. Те са възприемани радушно и от най-прогресивните среди у нас — социалистите. На IV конгрес на Българската социалдемократична партия, състоял се през юли 1897 г. в Казанлък, делегатите на конгреса начело с Благоев излизат на разходка из околностите на града и декламираат части от току-що излязлата „Книга за българския народ“ на Стоян Михайловски, който „... давал ухо на новото време“, както се съобщава в една дописка за конгреса във в. „Социалист“, г. III, бр. 54 от 1. VIII. 1897 г. А в брой 4, 1900 г. на „Червен народен календар“, на стр. 42 е поместен откъс — шест стиха, петия ден — от „Книга за българския народ“:

„Законът казват е юзда... Да, верно, юзда за сиромасите...“

В стихотворния сборник на Г. Бакалов „Лъчи на поезията“, Стоян Михайловски — с псевдоним Драгостин Истров Муслак — е представен с 34 стихотворения — на второ място (след Вазов) по броя на поместените работи.

Крайната равностетка от тези кратки бележки е, че книгата „Стоян Михайловски. Баснописец и сатирик“ е едно положително явление в нашия литературна критика и публицистика — принос в изучаването на поета. По-голямото задълбочаване при разглеждането на творчеството, повече конкретни художествени анализи биха допринесли за още по-пълното разкриване образа на големия сатирик-баснописец.

ЖЕЛЮ АВДЖИЕВ

К Н И Г О П И С

Габе, Дора. Неспokoйнo време. Поеми и стихове. С., Бълг. писател, 1957. 116 с.

Исаева, Людмила. Сърцето говори. Стихотворения. С., Бълг. писател, 1957. 64 с.

Калфов, Дамян. Избрани разкази. С., Бълг. писател, 1957. 404 с.

Несторов, Бончо. През снежното поле. Разкази за деца и юноши. С., Бълг. писател, 1957. 104 с.

Михайлов, Панчо. Малката партизанка. Повест. С., Нар. младеж, 1957. 139 с.

Калоянов, Асен. Стихотворения. С., Бълг. писател, 1957. 155 с.

Полянов, Владимир. Епоха на смелите. С., Народна младеж, 1957. 288 с.

Даскалов, Ст. Ц. Първа дружба. Роман. С., Народна култура, 1957. 346 с.

Топенчаров, Владимир. Ветрове над Египет. С., Изд. на Българската комунистическа партия, 1957. 252 с.

Кондарев, Никола. Идеологията на Любен Каравелов. С., Изд. на Българската комунистическа партия, 1957. 302 с.

Славейкова, Светослава. Дядо Славейков. С., Нар. младеж. 132 с.

Константинов, Алеко. Съчинения т. I, С., Бълг. писател, 1957. 507 с.

Константинов Алеко. Съчинения т.

II, С., Бълг. писател, 1957. 452 с.

Пламенов, Алеко Андреев. Песни и поеми. С., Бълг. писател, 1957. 115 с.

Ханчев, Веселин. Стихове в паласките. С. Държ. военно издателство, 1957. 108 с.

Рудников, Иван. Конник през пустата. Стихотворения. С., Държ. военно издателство при МНО, 1957. 110 с.

Чилингиров, Стилиян. Хляб наш насущний. С. Бълг. писател, 1957. 272 с.

Митов, Богдан. Очите на мама. С., Нар. младеж, 1957. 70 с.

Игнатов, Рангел. Дълг. С., Държ. воен. изд., 1957. 438 с.

Русев, Харалан. Залез слънце. С., Бълг. писател, 1957. 260 с.

Константинов, Константин. Избрани разкази. С., Бълг. писател, 1957. 374 с.

Наковски, Атанас. Просено зърно. Повест. С., Нар. младеж, 1957. 174 с.

Михайлов, Панчо. Под земята. Разкази. С., Бълг. писател, 1957. 212 с.

Крънзов, Георги. Родопски войвода. С., Бълг. писател. 1957. 46 с.

Константинов, Георги. Алеко Константинов. Биографичен очерк. С., Бълг. писател, 1957. 153 с.

Стаматов, Върбан. От обич. Разкази. С., Бълг. писател, 1957. 334 с.

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, БОРИС ДЕЛЧЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ
ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов