ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

2

ГОДИНА ТРЕТА 1959 МАРТ—АПРИЛ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. III

КН. 2

1959

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

За пълнокръвна съвременна литература

Ангел Каралийчев — По-близо до народа 3

Младен Исаев — Социалистическият хуманизъм — наше вдъхновение 5

Андрей Гуляшки — За съвременната тема 7

*

Минко Николов — Пътища и безпътица на модерния роман 9

Петър Пондев — Елин Пелин 30

Георги Димов — Захари Стоянов. Литературни позиции и художествен метод 58

По въпросите на реализма

Ерхард Йон — Лайпциг — Понятието реализъм в кореспонденцията между Гьоте и Шилер 86

МАТЕРИАЛИ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Цвета Унджиева, Дочо Леков — Архивното наследство на Любен Каравелов 102

ПРЕГЛЕД

Христо Йорданов — Творческото безпокойство на литературния критик 111

Величко Вълчев — Една несполучлива постановка („Към пропаст“ от Иван Вазов на сцената на Народния театър) 119

Петър Динеков — Човекът в литературата на стара Русия 126

Атанас Натев — Възлови проблеми на естетиката 130

СОДЕРЖАНИЕ

За полнокровную современную литературу

Ангел Каралийчев — Ближе к народу 3
Младен Исаев — Социалистический гуманизм вдохновляет нас 5
Андрей Гуляшки — За современную тему 7

*

Минко Николов — Пути и беспутица модерного романа 9
Петр Пондев — Елин Пелин 30
Георгий Димов — Захари Стоянов. Литературные позиции и художественный метод 58

Вопросы реализма

Ерхард Йон — Лейпциг — Понятие реализма в переписке Гете с Шиллером 86

МАТЕРИАЛЫ, ДОКУМЕНТЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

Цвета Унджиева, Дочо Леков — Архивное наследство Любена Каравелова 102

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Христо Йорданов — Творческое беспокойство литературного критика 111
Величко Вылчев — Неудачная постановка („К пропасти“ Ивана Вазова на сцене Народного театра) 119
Петр Динеков — Д. С. Лихачев — „Человек в литературе древней Руси“ 126
Атанас Натев — Узловые проблемы эстетики 130

SOMMAIRE

Pour une littérature contemporaine et vigoureuse

Anguel Karaliytchev — Plus près du peuple 3
Mladène Issaëv — L'humanisme socialiste — source de notre inspiration 5
André Gouliachki — De la thématique contemporaine en littérature 7

*

Minko Nikolov — Les chemins et le désarroi du roman moderne 9
Pétar Pondev — Eline Péline 30
Guéorgui Dimov — Zakharie Stoyanov. Positions littéraires et méthode artistique 58

Sur les questions du réalisme

Erhard John — Leipzig — La notion du réalisme dans la Correspondance entre Goethe et Schiller 86

MATERIAUX, DOCUMENTS ET MEMOIRES

Tzvéta Oundjieva, Dotcho Lékov Les archives de Lioubène Karavélov 102

REVUE

Christo Jordanov — L'émotion créatrice du critique littéraire 111
Vélitchko Vâltchev — Une mise en scène non réussie („Vers l'abîme“, d'Ivan Vazov, sur la scène du Théâtre National) 119
Pétar Dinékov — L'homme dans la littérature de l'ancienne Russie 126
Atanasse Natev — Les problèmes de fond de l'esthétique 130

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. „Сталин“ 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91

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

Поръчка № 643
Тираж 7000

Формат: 72/100/16

Дадена за печат на 10. III. 1959
Печатни коли — 8·1/4

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ

ПО-БЛИЗО ДО НАРОДА

Пролетен вятър шуми и разнася над родните простори белия дим на новите заводски комини, които възвестяват надлъж и нашир, че през първите месеци на третата петилетка са избликнали могъщи творчески сили и за тях няма преграда. Първият секретар на Централния комитет на Българската комунистическа партия Тодор Живков в своя доклад за развитието на народното стопанство, за подобрението на материалното и културното положение на народа и за преустройството на държавното ръководство подчертава пред Народното събрание, че социализмът у нас излезе победител и е създаден нов социалистически обществен и държавен строй. Свършено е с експлоатацията на човек от човека. Не може да разчита на стопански и културни блага оня, който не се труди. Само през последното десетилетие младата републиканска индустрия умножи над четири пъти своето прозводство. Отива си вече старото село на дървеното рало, на раздробените дедовски ниви, на газената лампа, на неправдата и на горещата сиромашка сълза. Появиха се общонародни поля без синури, без волски впрягове и магарешки каручки. Могъща техника отмени крушовото рало, сърпа и диканята. Всички знаят, че големият прелом в индустрията и селското стопанство не стана светкавично и със замах на магическа пръчка. Революционните промени следваха една след друга, с неумолима логика събаряха навсякъде прогнилите темели на стария свят и отваряха път на новия справедлив живот. И макар че още не са доизкоренени плевелите, които заглушаваха в миналото нашата обществена, стопанска и културна наредба — почвата е богато наторена и подготвена за здравите семена на новата петилетка.

В първите дружини, които крачат към бъдещето и челата им са окъпани от светлината на утрешните честити дни, се наредиха най-личните народни синове и дъщери. Те водят голямото хоро и никак не приличат на своите бащи и деди, макар че са се родили и пораснали в немотия и тъмнина духовна. Могъщият чук на социализма пред очите ни моделира майсторски произведения от неодялания камък. Той променя и земята и хората. Ние срещаме навсякъде строителите на социализма, наблюдаваме ги, когато работят, радваме се на техните достижения, чукаме чашите си с техните по трапезите, правим заедно съвещания и макар че години наред общуваме с новите герои на републиката, те не са още намерили онова внушително художествено превъплъщение в нашите произведения, каквото заслужават. Българските писатели правят упорити усилия да разрешат тая отговорна задача и да покажат цялостно преломната епоха и нейните представители такива, каквито са — обикновени човеци, често пъти с недостатъци и слабости, но все пак забележителни осново-

положници на дела, небивали в нашата история. Не ражда ли българската майка юнашка такива чеда, каквито е раждала в миналото? Далеч от истината е оня, който пренебрежително твърди, че днес нямаме талантливи и високо надарени майстори на перото. Не е вярна и упорито насажданата мисъл, че писателите са се отдалечили от трудовия човек и не познават неговите мисли, пориви, радости и затруднения. Никога нашите писатели не са били по-близко до своя народ, отколкото са сега. И никога ръководителите на държавата не са полагали такива бащински грижи за създаване на трайни литературни паметници, каквито полагат днес. Живата връзка с народа, присъща на писателите от края на миналия и началото на днешния век, не е прекъсната. Тя е станала още по-крепка и осмислена. Източникът на писателското вдъхновение не е пресъхнал и няма да пресъхне. Твърде много се увличат ония, които пишат слаба бележка в свидетелството за зрелост на днешната българска художествена литература. Черногледи съдници и отрицатели имаше в миналото на път и на кръстопът. Те оспорваха произведенията на такива крупни писатели като Вазова, но безпощадната метла на времето измете техните имена от българската книжовна градина. Когато говорим за слаби страни в произведенията на днешните писатели и значително изоставане от бурното развитие на социалистическото наше общество, трябва най-напред да не забравяме колко много израсна в годините след 9-ти септември нашият читател, с какво будно внимание следи образците на съветската литература и какви големи станаха неговите духовни потребности. Читателите при всички обсъждания на книги дават заръки за повече и по-хубави книги. Това е тяхно неоспоримо право. За щастие издателствата им предлагат не само книгите на съвременните наши писатели.

Литературни пътища има много, но един е пътят, който води право към народното сърце и всеки писател се стреми да го налучка. От време на време мнозина се отклоняват и хващат погрешна посока. Винаги са успявали само ония, които служат вярно и предано на своето отечество при изобразяване на неговата вчерашна историческа съдба и днешна социалистическа действителност.

Задуха развигорът на петилетката. Припламнаха нови огньове в сърцата на хората. Раздвижи се за трудов подвиг работниият народ. Един след друг напущат гнездата си и литературните работници. Те тръгват по разните краища да видят, да проумеят истинските пориви и да им дадат израз в своите нови произведения. Китайците казват, че повече ще научиш, ако извървиш 10 хиляди ли, отколкото да прочетеш 10 хиляди книги.

Ние сме убедени, че скоро ще се разтворят пъпките на невиждани досега цветове.

☆

МЛАДЕН ИСАЕВ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ ХУМАНИЗЪМ — НАШЕ ВДЪХНОВЕНИЕ

Животът в нашата страна върви напред с широки, стремителни крачки. Епохалните предначертания на Комунистическата партия, съобразени с обективния ход на живота, стават великолепна действителност. Заедно с ускореното изграждане на материалната култура се ражда и новата социалистическа душевност на хората. Най-достойните, ония, които с героичен труд творят материални ценности, са истинските герои на нашето време. Техните големи творчески дела, тяхната воля за революционно изменение на живота са богат извор на вдъхновение за художниците на словото — писателите.

Големите творци на нашата национална литература в миналото, свързани с народа, винаги са имали вярно чутие за новото, революционното. Най-ярките им творби са забележителна художествена летопис на изживяванията, мечтите и устремите на народа. Затова с неувяхваща жизнена свежест и очарование блестят правдивите творби на Ботев, Вазов, Яворов, Елин Пелин и на революционните писатели от по-ново време.

А нима нашата съвременност не предлага на писателите още по-вълнуващи теми и сюжети за художествено пресъздаване? Кога в хилядолетната си история народът ни се е изправял пред такава грандиозна задача — да се измени из основи стария живот, да възтържествува голямата социалистическа справедливост? Щастие е за нашите съвременни майстори на художественото слово, че живеят в такава епоха, пълна с небивало жизнено кипение! В сстрото сблъскване между старото и новото, в раждането на мечтания свят на истинското човешко щастие е богатият климат за истинско вдъхновено творчество.

Пълното освобождаване на човека от позорния гнет на грабежа и потисничеството, на материалните лишения и безправието се извършва пред нашите очи. Отприщени са творческите сили на милионните човешки маси, способни да творят чудесни дела. Подир многовековното унизително, жалко съществуване в едно жестоко несправедливо общество сега за пръв път човекът-творец сам става господар на своята съдба.

За пръв път в историята започва да тържествува истинският хуманизъм, хуманизмът на социалистическото общество. Той няма нищо общо с лицемерния хуманизъм на буржоазния свят, пълен с чудовищни неправди. Социалистическият хуманизъм е тържество на благородните принципи на уважение и преклонение пред съзидателното дело на чо-

века-творец, зачитане на неговото достойнство, създаване на всестранни условия да бъде той напълно щастлив в едно истински справедливо общество. Нали за такъв хуманизъм са копнели най-светлите умове, най-будните съвести в миналото?

Достойните наши съвременници са хора с богати, сложни изживявания, с мъжествена воля за революционно изменение на света. Те се отличават с особено нравствено благородство и красота. Новаторското дръзновение е отличителна, прелестна черта на новия човек.

С дръзновението на новатор трябва да живее и твори и съвременният писател. Той трябва дълбоко да познава новите хора от нашето общество с цялата сложност и великолепие на чувства и мисли, на мечти и устреми. С погледа на комунист той трябва да прозре в диалектиката на противоречивото развитие, да умее безпогрешно да различава силите на новото от силите на старото, умиращото. Но усетът за новото не се ражда в празно пространство—той се формира във високото кипение на живота. Обществената действителност е богатата сфера, от която днешният писател може да черпи и жизнени наблюдения, и творческо вдъхновение.

Сложен и не лек е пътят от живия реален живот, от непосредственото впечатление до завършения художествен образ. Разбира се, безусловно изискване е писателят да опознае непосредствено живота на хората, особено техните трудови дела. Но това далеч не е всичко. За да станат суровите впечатления жив художествен образ, необходимо е те да минат през сложната творческа лаборатория на писателя. Необходимо е творецът да вложи цялата своя творческа индивидуалност в произведението. Необходими са и ясен комунистически светоглед, и социалистически творчески метод, и до съвършенство овладяване на художественото майсторство. Не ще и дума—на първо място трябва да съществува талант. Понякога това се забравя. Мисли се, че щом всички други изисквания са налице, без да става дума за талант, достатъчно е само силното желание да се създаде художествена творба—и творбата капва като зряла круша. . . Не, само талантлив човек може да създаде пълноценни художествени произведения, достойни за нашето време!

Родено във високото горение на новия живот, наситено с революционните идеи на века, вдъхновеното творчество на съвременните писатели има изключително важно предназначение в нашето общество. Наред с доставяне на естетическа наслада, преди всичко то съдействува с неотразима сила за превъзпитанието на народа в социалистически дух. Нищо не може да замени голямата действена сила на художествения образ.

Нашата героична епоха ни повелява да бъдам творци на духовни ценности, без които не може да се влезе в комунизма. Каква високо благородна задача за съвременния писател!

Сиянието на новия социалистически хуманизъм, което озарява живота ни, е наше творческо вдъхновение!

☆

АНДРЕЙ ГУЛЯШКИ

ЗА СЪВРЕМЕННАТА ТЕМА

Нашата литература, която временно беше поизлиняла откъм произведения със съвременна тематика, отново насочва основното си внимание спрямо явленията на съвременността. И не по пътя на някакво си декретиране „отгоре“ — както се опитват да представят нещата у нас известни „теоретици“ от Запада — а посредством спонтанното и вдъхновено участие на целия наш писателски колектив. Осъществява се на практика едно центриране на тематичната целенасоченост, изправя се талвегът на литературната ни продукция по посока на ускорените революционни преобразования, които бележат нов и съществен етап в живота на нашето социалистическо общество.

Разбира се, право и задължение е на теоретиците да обяснят закономерната връзка между повратa на литературата към текущите явления и самия характер на явленията, които превръщат тоя поврат в необходимост. Това е задача на теорията, а нас в случая ни интересува друг въпрос, свързан по-непосредствено с всекидневната ни практика — става дума за същността, за съдържанието на понятието „съвременна тема“. Изясняването на този въпрос има огромно значение, особено сега, когато значителна част от нашите активни писатели са насочили погледа и перото си към съвременността. От правилното разбиране на понятието „съвременна тема“, от по-дълбокото проникване в неговото съдържание зависи до голяма степен доколко произведенията, написани на съвременна тема, ще бъдат наистина „съвременни“.

Този въпрос е сложен, не е достатъчно и специално изяснен нито от нашата литературна теория и критика, нито от художествената ни практика. И смешно е да се помисли дори, че с няколко реда може да се изясни. Но като актуален въпрос, струва ни се, трябва да бъде предмет на по-чести и задълбочени разговори.

Съществува едно опростителско разбиране на този сложен проблем — и не толкова в областта на теорията (може би затова, че тя изобщо малко се е занимавала с него), а преди всичко в практиката на нашата съвременна литература. Това опростителско разбиране доведе някои наши талантливи писатели до относителни творчески несполуки, а оттук — до предпазливо и хладно отношение към съвременната тема въобще. Производственият процес, технологията, илюстративността, подменяването на психологическия материал с външното изображение на фактите и пр. — всичко това дойде и като резултат на неправилното, опростителско схващане и разбиране на темата за съвременността. Художествената идея в редица произведения се затрупваше от изобразителния материал, т. е. изобразителният материал поглъщаше художествената идея.

А белезите на съвременността в художествената литература трябва да се търсят преди всичко в идейния замисъл на творбата, в идеите, осъществени от художествените образи.

Съвременната тема в никакъв случай не бива да се покрива само или изключително със съвременността на изобразителния материал. Както е известно, „подръчният материал“ в Шекспировия Хамлет (в смисъл на сюжет, фабула, обстановка и пр.) няма нищо общо с конкретното историческо всекидневие на епохата, когато трагедията е била сътворена. Но за времето си „Хамлет“ е стопроцентова съвременна творба — художествената идея, вложена в Хамлетовия образ и осъществена от него, е отразила най-ярките черти на съвременността.

От този пример далеч не следва, че всяка историческа творбаее „съвременна“, ако е основана на един правилен идеен мироглед. Съвременно е онова произведение, изградено с „подръчен материал“ от миналото, чиято художествена идея има не косвена а пряка връзка с живите проблеми на съвременността.

Да вземем за пример новоизлезлия роман „Страстната седмица“ на Луи Арагон. Известно е, че световната литературна общественост оцени това произведение като класическо. Макар да е изградено с исторически подръчен материал (завръщането на Наполеон от о-в Елба) романът е стопроцентово съвременно произведение, пряко свързано чрез художествената си идея с най-актуалните и остри борби на френския народ. Обединението и борбите на народните маси срещу Реставрацията — това има пряка и действена политическа връзка с героичната съпротива на френската работническа класа срещу личния и фашистки по съдържание режим на колониалисткия антураж около де Гол.

Ето как едно художествено произведение, написано не на съвременна тема, е съвременно по значение и характер, преди всичко заради съвременността на своята художествена идея.

Най-идеалното естествено е тогава, когато и „подръчният материал“, и художествената идея са еднакво съвременни, т. е. когато имат пряка връзка с всекидневието на текущия живот. Но за да се осъществи произведение с въздействуваща сила, произведение, което да подпомага общественото развитие, трябва предварително да се отсенят — и добре да се отсенят двете понятия: съвременна тема и художествена идея.

Във всички случаи решаващата и направляващата отправна сила е идеята. В художествената идея, отразена чрез образите, трябва да се търсят белезите, чертите на съвременността, огневите точки на настоящия живот, подстъпите и перспективите на бъдещето. Превърне ли се темата, която по начало е в подчинено положение спрямо идеята, в идея — произведението неминуемо ще носи псевдосъвременен характер, неминуемо ще има непълноценна художествена стойност, и разбира се — краткотраен живот.

Въпросите за съвремнността и съвременната тема са сложни — разработването им изисква особено внимание и особени грижи, постоянен и последователен отпор срещу всякакъв вид опростителство както в областта на теорията, така и в художествената практика.

☆

МИНКО НИКОЛОВ

ПЪТИЩА И БЕЗПЪТИЦА НА МОДЕРНИЯ РОМАН[1]

I

1. КРИЗА НА МОДЕРНАТА — ИЛИ НА БУРЖОАЗНАТА ДУША?

И най-беглото прелистване на буржоазния литературен печат в десетилетието след Втората световна война ще установи, че в официалните литературни среди на Запада се говори като за безспорна истина за кризисното състояние на романа като жанр. Именити писатели, солидни критици и литературоведи констатират еруптивни движения, които са предизвикали не проста еволюция, а коренна промяна в структурата, в типологията на романа като литературна форма. За нас е важна не толкова констатацията на това положение, колкото начинът и методите на неговото обяснение, които показват нагледно безпомощността на буржоазното литературознание да излезе извън кръга на своите класово-ограничени понятия и естетски категории.

Различните течения и нюанси в лагера на буржоазната литературна мисъл днес, освободени от техните второстепенни и несъществени белези, могат в последна сметка да се сведат до две по-основни концепции при тълкуване проблематиката на модерния роман. Едната, и тя е очевидно господствуващата, излиза с програмна поддръжка на всичко „модерно“, „новаторско“, ръководена преди всичко от формално-естетски критерии, заинтересована в „революционизирането“ на литературната техника. Нейните апологети са неуморими в ревността, с която бдят и откриват и най-малките зачатъци на това „ново“ (разбирано стеснено-формалистически), дават му благословията си и вещаят в един маниерно-есеистичен стил голямото му бъдеще. Това са различните групи на съвременния литературен „авангардизъм“, който обявява шумни програми и кресливи платформи, със същите претенции за дързост, за провокация на традиционния вкус, с каквито преди няколко десетилетия различни „изми“ блясваха и угасваха на литературния небосклон.

По субективните си политически симпатии и настроения авангардистите се групират разнородно, дори противоположно. Сред тях ще срещнем не само писатели, които са усърдни копиеносци на буржоазната идеология в различните ѝ форми — от откритата защита на нейните принципи до перфидното ѝ разпространение чрез проповедта на аполитичност, на нихилистично равнодушие към всякаква обществена дейност. Наред с този род автори тук се подвизават и хора, които имат самочув-

[1] В статията са използувани предимно материали от немската литература и други източници в немски превод.

ството на решителни противници на буржоазния свят, а някои от тях са дори съчувственици или „спътници“ на комунистическото движение (както е в страни като Франция и Италия например). Те дори се опитват да подходят „класово“ в своето безогледно отрицание на всичко традиционно и класическо, като възраждат редица стари, „пролеткултовски“ постановки, отречени и преодоляни отдавна от марксисткото литературознание. Тяхната теза е приблизително следната: класическият реализъм на XIX век е буржоазен по естеството си реализъм, който не може да се възприеме като традиция на една революционна класа. Неговият академизъм и закостенели форми са чужди на революционния дух на марксизма, на комунистическия поход срещу старото, утвърденото, „традиционното“ във всички области на обществения живот, включително и в сферата на идейно-духовната дейност. Ето защо лявата интелигенция следва една историческа повеля, когато руши старата техника в изкуството и скъсва с класическите традиции (които са по класовата си същност буржоазни традиции). Едва ли е нужно да доказваме как проповедниците на подобни възгледи стават нерядко пленници на художествената мода на буржоазното общество, срещу което субективно те искат да насочат всичките си усилия.

В противоположност на безогледните авангардисти, друго едно течение в буржоазната литературна мисъл днес застъпва умерени и позитивистически позиции, неговите представители искат да маневрират в рамките на обективизма и неутрализма, да се съобразяват с реалните факти, да призовават към разум необузданите разрушители и „революционери“ на формата. Те са смутени от хаоса в понятията, от руината, пред която е изправен модерният роман на Запад. Стълбът на литературната наука в Западна Германия Волфганг Кайзер, който принадлежи към т. н. „цюрихска школа“ буржоазни литературоведи още отпреди войната и чиито трудове по теория на литературата се смятат между най-добрите в западните страни, публикува студията „Произход и криза на модерния роман“[1], в която с изследователска добросъвестност констатира симптомите на „кризата“ в този жанр и търси средства за „лечение“, за обновление на романа по пътя на еклектическото съчетание на традицията с елементите на модерната литературна техника. Кайзер е обезпокоен преди всичко от изоставянето на всички други естетически критерии, извън критерия на самоцелното експериментаторство, той апелира да се намерят отново опорни точки, „архимедов пункт“, за да се възвърнат старата сигурност и доверие към възможностите на жанра[2].

Тук именно докосваме един от средищните пунктове в проблематиката на съвременния роман. Буржоазните автори, от най-крайния апологет на експеримента до най-умерения позитивист, си подават неволно ръка, когато обясняват кризисното състояние на жанра с идейните и психологическите комплекси на нашия модерен век, с чувството за несигурност, в което те виждат основния белег на модерната психика. По този начин, щат или не щат, те не могат да останат само в границите на чисто

---

[1] Wolfgang Kayser: „Die Entstehung und Krise des modernen Romans“. Stuttgart 1954.

[2] Интересен в този смисъл е и сборникът статии-есета на Walter Muschg, професор по литературна история в университета в Базел, озаглавен „Разрушението на немската литература“. В него говори благородното възмущение на определен кръг буржоазни ценители срещу модернистичното заслепление, срещу теорията и художествената критика на екзистенциализма по-конкретно.

държание, художествената същност. В противовес на формата художественото съдържание играе определяща роля в художественото творчество. За негацията на тази страна на художествения творчески принцип на всяко чисто изкуство не е дал изчерпателен и общовалиден израз нито Гьоте, нито Шилер. Крайната форма на негация на този принцип в романтизма още не беше достигнала до пълното отричане на съдържанието, каквато я намираме в късно гражданския упадък.

Формализмът в истинския смисъл на думата възникна едва в империалистическия стадий на капитализма.

*

С тази констатация ще приключим изложението. За да се избегнат всякакви недоразумения изглежда, че са необходими още няколко къси бележки. Настоящата статия не си поставя за цел да представи изчерпателно възгледите на Шилер и Гьоте за същността на художественото творчество и за неговите обективни закономерности; тя избра само част от техните размишления, в които се забелязва преминаването на понятието реализъм от философска категория в естетическа и се формулират известни възгледи за същността на реалистичния принцип в изкуството, които биха могли да се охарактеризират по следния начин: художникът на известен период поставя в основата на своето творчество реалистичния принцип, когато не си поставя за цел представянето на абстрактно-метафизични идеи, а отразяването на реалната действителност и (независимо от това, че теоретически-мирогледно той е на друго мнение) не се ограничава с голото предаване на реалната действителност, а овладява нейните съществени и закономерни взаимозависимости, обобщава ги художествено и ги претворява естетически; реализира художественото съдържание в художествена творба, чийто външни форми, макар и често по много комплициран и многообразен начин са изведени от формите и страните на реалната действителност.

Интересна при това е констатацията, че няма пълно отричане на този принцип, няма художествено творчество, което да включва отричането на всички моменти, или иначе казано, че едно такова пълно отричане изобщо означава отменяне на изкуството.

В художествената практика най-често се забелязва отричане на отделни моменти на този художествен принцип, при което отричането на една или няколко страни се преплита по многообразен начин с частичното признаване на други страни. Марксистката естетика и теория на изкуството има задачата да проучи конкретно този многообразен процес в отделните исторически епохи и периоди и да не се заблуждава от това, че буржоазната наука за изкуството обобщава в едно единно цяло определени периоди на изкуството, които могат да включат многообразните и хетерогенни моменти, изхождайки от други възгледи, като класицизъм, романтизъм и т. н. Всеки от тези опити за разчленяване трябва да се проследи критически. Това важи и за възгледите на Гьоте и Шилер за реалистичния принцип в изкуството. Свързването на материалистическия мироглед (повече или по-малко последователен) с реалистичния принцип в изкуството не е само логически обосновано, но и исторически доказуемо, без при това да се проповядва идентичност на философския и художествения метод, какъвто се преповядва от някои (Наасак, Кипхардт и др. с лозунга за „диалектическия реализъм“). Еднакво вредно е да се отрича общото, както и специфичното, във философията и изкуството.

Освен това от приведените в настоящото изложение факти се вижда, че понятието за реалистичния принцип в изкуството е по-старо от обозначението на реализма като исторически определена художествена школа. Ако понякога се предлагаше за избягване на неяснотата да се откажем от противопоставянето на „реализма“ като историческа насока в изкуството и „реалистичния принцип“, който в значителна степен се свързва с художествената правда, то според мен трябва да се каже, че не употребата на тези две сходни понятия създава объркването, а неточностите и неяснотите при определяне на различията между реализма в широкия смисъл (реалистичния художествен принцип)

и реализма в тесния смисъл като обозначение на исторически определена насока в изкуството. Освен това цяла редица дискусии и публикации в „Зонтаг“ показват, че свързаното със споменатото предложение изискване — да се прави разлика между реализъм и художествена правда — не води до изясняване на нещата, а до по-голямо объркване.

При разграничаване на реализма и художествената правда логически се получават три различни категории художествени методи:

1. Правдиво, реалистично художествено изобразяване на действителността.

2. Правдиво художествено изобразяване на действителността с „нереалистични“ художествени методи.

3. Фалшифициране на действителността с нереалистични, по-добре казано с антиреалистични художествени методи.

В такъв случай ни предстои задачата да мотивираме защо се изисква от художника на съвремието да изобразява новата социалистическа действителност със средствата на социалистическия реализъм и защо трябва да се въоръжава с аргументи против изискването от художествените кръгове, че трябва да им се позволи да отразяват с нереалистични средства „правдиво социалистическата действителност“. Доскоро подобно предположение се разглеждаше като погрешно, „талмудистко“. Днес то стана действителност. В „Зонтаг“, вестника на Съюза на германските културни дейци, се застъпва например становището да се прави разлика между социалистическо изкуство и социалистическореалистическо изкуство. Де факто едно такова схващане е само вариант на застъпваното в дискусията за социалистическия реализъм схващане на Достал за „трудовата хипотеза“. Теоретическите корени на това схващане са разделянето на реализма и художествената правда.

Според мен реалистичният принцип в изкуството е неделимо свързан с художествената правда, която именно тъй е конкретно исторически определена правда. Реализмът като историческа насока в изкуството представлява обусловеното от конкретните условия многостранно разгръщане на реалистичния принцип в изкуството, при което съвпадането на определени страни от буржоазно-реалистическото и социалистически-реалистическото изкуство не бива да ни подвеждат да пренебрегваме качественото различие между тях, което има свое принципно положение в научния мироглед на пролетариата. Социалистическият реализъм не само черпи възможности от развития в буржоазното изкуство реалистичен метод, но го и доразвива до качествено по-висша степен.

В заключение трябва да се прибави още нещо: в дискусиите върху реализма непрекъснато си служим с известните цитати върху реализма от Маркс и Енгелс. При това се недоглежда, че двойната употреба на понятието „реалистично“, което съществува при Шилер и Гьоте се среща и у тях. От една страна, Енгелс очевидно употребява понятието реализъм за обозначаване на определена, исторически възникнала насока в изкуството („реализъм означава според мен, извън верността на детайла, вярното възпроизвеждане на типични характери при типични обстоятелства“; „Реализмът, за който говоря, може да се появи даже мимо възгледите на автора“. (Маркс — Енгелс, „Über Kunst und Literatus“ S. 105). От друга страна, терминът реализъм и реалистично се употребява още и в смисъл на философско съпоставяне. Така в „Sickingendebatte“ на Енгелс се противопоставя едно „реалистично“ схващане за драмата на едно „абстрактно“ понятие на Ласал и в същата зависимост Енгелс противопоставя едно на друго „идейното“ и „реалистичното“, като представители на които той взема от една страна Шилер, от друга страна Шекспир (пак там, S. 105). В тази зависимост Енгелс разглежда като „реалистично“ конкретния живот в неговото многообразие и съвкупност, като „идейно“— вълнуващите това време обществени идеи. В схващанията си върху драмата на Ласал Маркс и Енгелс се ръководят от вече охарактеризираната, поставена от Гьоте и Шилер проблематика, като обаче я разрешават въз основа на качествено новата философия на диалектическия и исторически материализъм.

☆

АРХИВНОТО НАСЛЕДСТВО НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

Архивът на Любен Каравелов представлява една малка част от огромното ръкописно наследство на писателя, което е пръснато, изгубено, унищожено. За неговата съдба разказва П. П. Славейков в своите бележки „Няколко писма до Любен Каравелов“.[1] Като директор на Народната библиотека Славейков се е запознал с много архивни фондове. Фактите, които той изнася, разкриват една потресающа картина на невежество и безотговорност, жертва на която са станали и ръкописи на Каравелов.

Каравеловият архив е сравнително малко познат и използуван. Това се дължи на обстоятелството, че голяма част от ръкописите са много нечетливи, откъслечни, повредени, писани набързо.

Пълното запознаване с архива на Каравелов въвежда съвременния читател в духовния свят на един титан на мисълта за тогавашната действителност, рожба на епохата на Възраждането. Поразяват преди всичко изключителната начетеност и многообразните интереси на Каравелов. При по-други жизнени условия той несъмнено би могъл да стане крупен учен — историк, езиковед или етнограф.

Десетки страници от архива са изпълнени с много старателно и прецизно водени библиографски бележки. Това са бележки за съчинения по история, география, философия, етнография. Някои са подредени по азбучен ред, други са класирани по теми. Не малко бележки са по-подробно или по-бегло анотирани. Отбелязани са произведения на Венелин, Ковалевски, Боричевски, Априлов и Раковски, Срезневски и Хилфердинг. Към много студии и книги са посочени отзивите и рецензиите, появили се в печата за тях. Библиографирани са и съчинения на чужди езици — немски, френски, английски, италиански, чешки, а също и статии или други материали с твърде ранна дата. Например от „Вестник Европы“ № 20 от 1810 г. е извадена статията „Краткие сведения о Болгарии“. Всички тези подробни библиографски бележки са водени положително в Русия по време на десетгодишния престой на Каравелов там. Това личи както от съдържанието им, така и от обстоятелството, че те са дело предимно на двама души, по всяка вероятност на Каравелов и на неговия близък другар Прижов. Не малко страници са изпълнени и от трета ръка със заучено красив и старателен почерк — може би някой помощник на Каравелов и Прижов. Към някои от неговите бележки Каравелов е правил допълнения. Така например към съчинение, отбелязано на френски език, той пише „Эта книга очень редкая“.

Особен интерес представляват библиографските бележки на Каравелов, разпределени по теми. Ето някои от темите, върху които той събира материали и работи: „Источники, сведения, статьи, исследования и рецензии о св. Кириле и Мефодие“, „Духовенство“, „Религия“, „Материалы для русской истории“ (около 10 страници), „Быт болгар“, „Народная поэзия“, „История древнъх славян“, „Нынешние славяне“, „Древняя литература“, „Турецкое иго в Болгарии“. . . Отделен лист съдържа сведения за историята на революционното движение в Русия.

Една значителна част от Каравеловия архив разкрива сериозните интереси на писателя в областта на фолклора. В историческия архив на Народната библиотека се

[1] Къща-музей „Петко и Пенчо Славейкови“, фонд П. П. Славейков, инв. № 80, ч. I — р. 7.

пазят много материали, събрани и подготвени от Каравелов и Прижов за издаването на „Памятники народного бита болгар“, т. II. Събраните материали и бележки водят естествено до предположението, че Каравелов е замислял значително фолклорно изследване от общославянски мащаб. Тук са и бележките-конспект по сборниците на Веркович, братя Миладинови, Буслаев, Срезневски и други, частично запазени рецензии за фолклорни съчинения, както и отделни по-систематизирани изследвания. Едно задълбочено и обстойно проучване за влиянието на народното творчество върху писателя Каравелов би получило отправна точка от тази част на неговия архив.

Каравелов събира и агиографски материали; на един лист, озаглавен „Номизматика“, описва стари български монети и изказва предположение за историческата епоха, към която се отнасят. Каравелов усилено подготвя и различни речници. Многобройните материали от неговия архив, които имат надслов „Материалы для словаря“, заслужават да бъдат проучени в диалектоложко, лексикално или сравнително езиково отношение. Между тях има запазени листове от етимологичен речник въз основа на български народни песни, събрани от братя Миладинови и други. Повечето от значенията на думите са обяснени на руски език. От песните на братя Миладинови Каравелов изважда много думи и ги подрежда по азбучен ред, без да ги обяснява. Особено интересен е друг един речник, от който са запазени само 6—7 страници, работен пак от двама души. С ръката на Каравелов например е отбелязано в този речник: „Бор, боринак“, след това с друг почерк в скоби „pinus sylvestria“ и после отново с Каравеловия почерк: „Сосна, серб: бор, бора, борика; чеш: bor borovice.

Бележките, които Каравелов прави във връзка с различни прочетени книги, илюстрират твърде нагледно запознаването му с произведенията на писатели, общественици и учени, които в една или друга степен са оказали въздействие върху определени черти от мирогледа и творчеството му. Към някои от отбелязаните съчинения или към отделни тези в тях той изразява своето критично отношение. Така за произведението на Юрий Венелин „О характере песен у славян задунайских“ в забележка пише: „Характер болгар ошибочен у Венелина“.

Любен Каравелов е четял с подчертан интерес не само произведенията на руските писатели и критици. „Белый вождь“ и „Белый охотник“ от Майн Рид например са му направили впечатление с художественото майсторство, с което английският писател е отразил реалистично много от нороците на духовенството — и той преписва цели пасажи от тях.

В архива се намират и няколко Каравелови неизвестни статии и части от статии. През 1868 г. той пише в Сърбия „Южнославянска библиография“ за 1867 год.“ (продължение), в която си поставя задачата преди всичко да запознае руската общественост с няколко нови издания на сръбската Омладина, именно с „Српски омладински календар за преступну годину 1868“, с „Омладинска заједница за годину 1867“ и с „Путь лицейских питомца по Србији године 1863. Из путничких бележака целе експедиције, составио пок. Коста Поповић“. Авторът се стреми на първо място да информира читателя за посочените новоизлезли издания, затова привежда дълги цитати или преразказва съдържанието им, но същевременно не изоставя и оценъчния момент, критическия поглед. Първият омладински календар той препоръчва на всички главни руски библиотеки. Омладинската заједница не е нищо друго освен един алманах, според него. „В ней помещены семь статеек, но все они интересны только для сербской публики. Повесть „Сестра Милка“, помещенная в этом альманахе, не мешало бы перевести на русский и напечатать в каком либо из русских журналов“. Най-строга е оценката, която Каравелов прави на последната книга: „Хотя эта книга и не совсем отвечает своей задачи, хотя в ней много празнословий и растянутости, но есть достаточно и новых открытий. . .“

Наред с писателя, фолклориста и социолога в архива на Каравелов откриваме и философа, и историка. Съчинението на английския учен Уйлям Уевел „История

индуктивных наук“ и „История умственного развития Европы“ на Джон Дрепер са използувани твърде умело, за да се даде компилативно изложение на гръцката философия в ръкописа със заглавие „История“. А като евентуално продължение на серията от научно-популярни исторически книжки „Разкази за старовременните хора“, фигурира началната част на произведението „За старовременните българи“. Историческите данни в започнатото произведение и начинът на тълкуването им ни карат да смятаме, че в случая влиянието на Раковски върху Каравелов е твърде чувствително.

„Былое и думы“ на Херцен вероятно потиква Каравелов да замисли подобно съчинение. В много ръкописни материали той излага своите преки впечатления от Русия, Сърбия, Румъния. Тези бележки нямат напълно оформена композиция, но все пак, в сравнение с много други ръкописи са по-систематизирани. В мемоарните си бележки за Сърбия Каравелов излага сбито мнението си за много от преподавателите във Великата школа, изказва несъгласие с определени положения от програмата на Академията преди всичко от абстрактното преподаване на учебния материал. Разностранните интереси на Каравелов са се проявили обаче съвсем ясно в „Путешествие“. Излагайки наблюденията си от обиколката на Сърбия по време на Сръбско-турската война от 1876 година той е дал многостранно описание на живота на някои етнически групи, показвайки учудваща ерудиция в областта на етнографията, езикознанието, икономиката. В ръкописа „Румъния“ срещаме данни предимно за Букурещ. Комерческият дух на големия град, моралът и въобще начинът на живот правят изключително впечатление на мемоариста. Затова той описва наблюдаваните явления и същевременно взема отношение към тях като социолог. Тези бележки по всяка вероятност Каравелов води след отдръпването си от революционното движение. В такъв смисъл, като че ли отговаряйки на някакъв упрек, отправен към него, на същия лист той отбелязал: „Кто оставил родину и живет в чужой земле, то мысли того нельзя подозревать в отсутствии убеждения“.

В „Россия“ вниманието на автора е насочено към различни руски секти. Те са разгледани предимно от религиозно и социално гледище, като за много от тях е дадено и отношението им към реформата от 1861 година. Бележките, водени след 1875 година, разкриват позициите на Каравелов към славянофилите. Цитираният пасаж от „Отечественные записки“ за характера на руския народ, макар и да не е придружен от никакви разяснителни бележки говори сам по себе си: Мы убедились — говорил неизвестный автор в „Отеч. зап.“ (за 1867 г.) — что русский народ вовсе непохож ни на благоуханного ангела, каким рисуют его славянофилы, ни на кровожадного льва или тигра, каким выставляют его французские террористы и салонные барыни. Если уже непременно нужно искать для русского человека звериного образа, то уже скорее его можно сравнить с медведем родных лесов, который любит ломить все и всях когда раззудится плеча, но который попав на цепь кротко пляшет на задних лапах. Но не следует забывать что медведь по народному русскому поверью был когда-то человеком и разжалован в звери лесным духом собственно за нигилизм“.[1]

В същия ръкопис Каравелов излага и собственото си отношение към руското славянофилство: „Славянофилы первые подняли знамя народности и выступили партией. Но они не поняли народной жизни. Они относились к ней с смутной мыслью, с смутным чувством и потому не могли создать ни доктрины, ни программы. Чего хотели славянофилы и к чему стремились? На этот вопрос никто не дает вам, читатель, ответа и конечно, меньше всего сами славянофилы“. Цитираните мисли от Каравеловия архив както и знаменитото му „Обяснение“ до И. С. Аксаков документално доказват пълното откъсване на крупния идеолог на нашето възраждане от руските славянофили, неговото подчертано критично отношение към техните възгледи. Очевидно Каравелов добре е разбирал колко чуждо е славянофилството на народните маси.

---

[1] Руските текстове предаваме така както сме ги разчели, независимо от граматическите неточности в тях.

Несъмнено е, че Каравелов отлично е познавал съчиненията на Херцен. На много ръкописни страници той конспектира „Писмата“ на Херцен например и отбелязва негови мисли, които подкрепят или допълват възгледите му по даден въпрос. Под общо заглавие „Духовенство“ между другото той пише: „Искандер, Письма: Борьба папы с народом (131). Духовенство помагает буржоазии и легитимистам (253)“ и т. н. Бележки от този род с указани страници насочват към тези възгледи и позиции на Херцен, които са били най-близки на Каравелов, които навярно са оказали непосредствено влияние при изграждането на неговата идеология.

Наред с влиянието на руските революционни демократи и особено на Херцен Каравелов се влияе и учи и от западноевропейския материализъм и просветителство. В неговите философски и обществено-исторически възгледи откриваме ред положения, заимствувани от рационализма, хуманизма и преди всичко от просветителството на западноевропейската мисъл. Обстоятелството, че Каравелов добре е познавал много от техните съчинения се потвърждава категорично и от конспектираните съчинения на Бокл („История цивилизации в Англии“), Дрепер („История умственного развития Европы“), Волтер („О происхождении зла“) и други и от отбелязаните техни мисли и идеи, които са му правили впечатление и е използувал в някои от своите съчинения.

На друг лист пак под заглавие „Россия“ Каравелов се спира на ролята, която играе Ломоносов в интелектуалния живот на Русия. Той изтъква значението, което има великият учен в развитието на руския език, история и бит. Каравелов не пропуска обаче да отбележи и друг един факт — дълбоките връзки на Ломоносов с народа, които са от съществено значение за демократизацията на науката. „Из образования и просвещения он хотел создать общерусское дело, а не аристократическую забаву одних знатных, богатых и праздных“. Този обновяващ процес има изключителна стойност, най-вече като се вземе под внимание отношението на учените преди Ломоносов по тези въпроси. „Но отношение этих русских деятелей к русской жизни было исключительно аристократическо-платоническое. Исследователи явились, если не всегда из высшего слоя, то всегда людей не имеющих с народом ничего общего. От этого русские вопросы, которые хотели разрешать, не были вопросами народными“. Идеята за широка демократизация на науката, която Каравелов защищава тук, както и на много други места в творчеството си, говори за благотворното въздействие на руската революционно-демократическа мисъл върху неговите възгледи.

Между ръкописите на Любен Каравелов — на отделни листчета или в отклонения от по-цялостни работи, срещаме мисли, които го характеризират като патриот и демократ, поставил националните и социални проблеми високо над личните. Неговата омраза към самодържавието например е намерила твърде точно и ясно определение, макар и в един израз: „Трудно быть ангелом тому, у кого в руках находится самодержавная власть“. А противоречията в тогавашната действителност, икономически и политически, съвсем естествено го водят до извода: „Наша общественная жизнь есть чудовище, вооруженное железными ногтями и ягкими челюстями: кто охотно не отдается ей, того она насильно схватывает и поглощает. . .“ Тези обществени отношения обаче не сломяват борческия дух на Каравелов — и той пише: „Для своего народа я хожу в рубище, терплю нужду, боюсь каждого подлеца, тогда как всегда в моей възможности иметь две тыс. рублей годового дохода. . . Я могу свободно воротиться в Россию и быть человеком“.

В архива се намират и не малко материали, които разкриват страни от Каравеловата непосредствена практическа дейност на общественик, революционер, публицист. Между ръкописите в историческия архив при Държавна библиотека „Васил Коларов“ има много писма от Каравелов и до Каравелов, два протокола от заседания на БРЦК с подписите на членовете на Централния комитет, дипломата, с която Каравелов е провъзгласен за почетен член на сръбската академия на науките, правилник за реда в печатницата му, много документи, свързани с неговата редакторска и издателска дейност:

статии, изпращани от външни лица, за публикуване в „Свобода“, „Независимост“ или „Знание“, всевъзможни разписки, списъци, служебни писма и документи.

В областта на литературната теория и критика Каравелов се учи творчески от възгледите на руските революционери-демократи. За това свидетелстват всички негови критики и рецензии, цялото му художествено творчество, много от публицистичните му статии, както и ръкописното му наследство. Доста голямата ръкописна статия „История“ започва с думите: „Поэзия, как все другое в умственной деятельности человека, должна служить серьезным целями жизни и не быть искусством ради искусства. Поэзия – это изображение глубоких и най-более таинственных деятельностей человеческого разума.“

В цитираната вече ръкописна статия, озаглавена „Россия“, Каравелов изказва интересна мисъл за творчеството на Гогол, като, макар и косвено, сочи неговото място на новатор в руската литература: „Все писатели старой школы совершенно не поняли восторга от литературных произведений Гоголя, которые считали просто карикатурой... [нечетливо] годных только для. . . . . , а не художественными творческими произведениями.“

Голяма част от Каравеловото ръкописно наследство заемат художествените материали: части от неговите повести, разкази, драми, преводи и др. За съжаление обаче тези толкова ценни за науката материали са откъслечни, незавършени, в повечето случаи имат характер на скици, нахвърляни мисли, образи, картини. По-цялостни са преводите на руски език на някои Каравелови творби, както и превода на „Неофити“ от Шевченко. Поемата на Шевченко е преведена изцяло. Само тук-там са пропуснати отделни стихове или са вмъкнати нови. Общо взето преводът е точен, на места дори буквален. Каравелов е оставял празно място там, където се е затруднявал да преведе отделна дума или стих. Пропуските са попълвани пак от Прижов. Интересни са поясненията, с които Прижов снабдява ръкописа. Очевидно поемата е подготвяна от двамата приятели за печат, но защо не е издадена е неизвестно. Само една малка част от нея (от VIII гл.) Каравелов използува в една дописка от Русчук, поместена в „Свобода“ от 1871 г., като сполучливо вплита откъса от „Неофити“ в текста на дописката.

Бележките на Прижов към превода на „Неофити“ говорят красноречиво за неговите възгледи, за прогресивните му революционни идеи. Ето как Прижов характеризира Шевченко и неговата поема: „Шевченко представляет страшную картину современной ему России, где лучшие люди сосланы в Сибирь, замучены, загнаны.“ Какво представлява Сибир? — „Самая холодная часть России, где томятся преступники — жертвы царющего. . . . . деспотизма и вешило передовые людей мучеников за правду“. Там, където в поемата се говори за Нерон, Прижов лаконично пояснява: „Читай Николай — русский царь.“ В друга пояснителна бележка Прижов изтъква силното влияние на идеите на Чернишевски, спечелили милиони последователи, — назовани от него „люди свободы“.

От драмата „Хаджи Димитър Ясенов“ са запазени в руски превод 21 страници. Драмата е писана през 1872 г., а почеркът на нейния преводач силно напомня почерка на Каравеловия сътрудник при изработването на различните речници и библиографии или на автора на бележките към „Неофити“. Възможно ли е да се приеме, че Прижов след 1872 год. е превеждал Каравелови произведения с намерението навярно да ги издаде в Русия? За да се отговори на този въпрос трябва да се проучат по-основно почерците, да се уточнят ред моменти от биографията и взаимните връзки на Каравелов и Прижов. За сега мисълта, че Прижов е превеждал както „Хаджи Димитър Ясенов“, така и някои други отделни части от Каравеловите повести, представлява само предположение.

Интересни са измененията в текста, направени при превода. Ще отбележим няколко допълнения, които уточняват мисълта и засилват революционния смисъл на някои реплики.

В букурецкото издание на „Хаджи Димитър Ясенов“ от 1872 г., стр. 8: “Дядо Никола:. . . . . Само с кръв ще да спасиме отечеството си и да избавим децата си.

Недялко: И с образование“.

В ръкописния руски превод:

Дед Никола:. . . . . Только с кровью мы будем спасать свое отечество, т. е. нас самих, на. . . . . [нечетливо], которыми в состоянии будем вздохнуть свободно всей грудью. И чем больше и глубже потоки [от кръв], тем скорее мы достигнем желаемого.

Недялко: Да, да, кровь. . . . и образование“.

Във втората редакция авторът цели да засили и подчертае революционната насоченост.

Дългият монолог на дядо Никола на стр. 13—14 е допълнен при превода с още един не малък пасаж, пропит с гореща каравеловска любов към измъчения народ, с пламенен революционен протест: „Вспомните Русчук, Терново, Свищов. . . вспомните эти святые жертвы, всякую минуту. . . . . [нечетливо] на воздух по поискам гаремы наших гнуснейших в мире притеснителей. Вспомните ваших отцов в кровавом поте добивающих кусок насущного хлеба для того, что бы три четверти его отдать для поддержания жизни собственного врага. . . ваших сестер ежеминутно уводимых в гаремы для продолжения потомства этих уродов жизни. . . для продолжения потомства этих грязных, гнусно-развратных, не способных ни к какой другой жизни скотов! Под гнетом с одной стороны этих грязных пришельцов, не находящих нигде место для своей жизни, с другой не менее развратной шайки воров. . . . . [нечетливо]. Стонет. . . он стонет таким образом пять столетий, стонет он еще и теперь, а вы говорите, что не пришло время.“

Очевиден е стремежът в руския текст да се смекчат нападките, отправени от дядо Никола към хъшовете и войводата. Авторът не е искал да накърни с нищо ореола на народните борци и герои. Думите на дядо Никола от стр. 15, в които той обвинява хъшовете, че „нямат сърце, нямат родолюбие, нямат света потребност от свобода,“ са заменени с други думи, просмукани с най-възвишено патриотично чувство, с ясно съзнание за отговорност пред поколенията: „Все это должно потому, что от головы до ноги мы принадлежим этому измученному, несчастному народу, потому что должны ответить новому поколению что сделали.“ Ще посочим още само едно твърде показателно изменение. В превода авторът подчертава, че дядо Никола говори от името на народа. Думите на самоотвержения старец „Аз мислех, че ти си мъж и юнак“ (стр. 16), отправени към Хаджи Димитър, първоначално са преведени почти буквално „Я полагал, что ты человек“, а после авторът подчертава „Народ полагал, что ты рицарь, его спасёшь. . .“

Със същия почерк, навярно почеркът на Прижов, е преведена и значителна част от повестта „Стоян“, публикувана през 1871 г. в „Свобода“ (първите шест глави и X, XI и XII гл.). От този ръкопис могат да се направят ценни изводи за сътрудничеството между преводача и автора. И тъй като ние смятаме, че в случая става дума за сътрудничество между Прижов и Каравелов, то очевидно тяхната близка дружба и обща дейност е продължила и след заминаването на Каравелов за Сърбия. Възможно е те да се срещали и през периода 1867—1873/5 г.

На много места Каравелов е уточнявал превода на „Стоян“, търсил е най-подходящата дума или грижливо е попълвал непреведените специфични български думи, изрази или словосъчетания. В края на трета глава, от изречението „Нещо ми е лошаво“ Прижов превежда „лошаво“ с „дурно“, а Каравелов задрасква този превод и пише „тяжело“. По-нататък (началото на IV глава) той заменя „подсудимый“ с „осужденный“ и т. н. Другаде Прижов поправя и уточнява Каравеловите допълнения. Например „миндерлък“ Каравелов превежда с „турецкий диван“, а Прижов — с „отоманка“.

Измежду художествените творби на Каравелов в неговия архив се намира авторовият ръкопис на глава IV и част от III и V от повестта „Ще ли им се върне?“ както и части от разказа „Нено“ и повестта „Богатият сиромах“ — отново в руски превод, този път правен от Каравелов.

Интересно е да се отбележи, че последните два ръкописа представляват далечни варианти на известните отпечатани творби на Каравелов.

Ръкописният вариант на „Нено“ например има различна композиция — разказът започва от втората глава, а по-нататък са вмъкнати пасажи от първа и трета глава. Прави впечатление, че в ръкописа описанията са по-кратки, с по-малко лирични отстъпления и подробности. Възможно е този ръкопис да представлява първоначална скица на разказа, правена навярно преди Освобождението и предназначена за руския читател. Едва след Освобождението Каравелов разработва в стройна цялост замисления сюжет, вече на български език, и публикувана „Нено“ в Търново през 1879 г.

От „Богатият сиромах“ е запазен в ръкопис превода само на началото на втора глава. Може би Каравелов е възнамерявал да преработи основно повестта. Запазеният откъс е озаглавен „Стойка“ и започва с описанието не на Русчук (гл. втора от „Богатият сиромах“), а на Сопот. Описанието естествено е съвършено различно. За Русчук — „столицата на България“, художникът пише със сатиричен патос, разкрива социалните язви и националния гнет. Описанието на Сопот е сгряно от топъл лиризъм, от синовна обич и гордост пред красотата на родната земя. Разговорът между двамата младежи (в ръкописа е запазено само началото от този разговор) е преведен сравнително доста точно, като Иванчо от „Богатият сиромах“ в „Стойка“ е преименуван в Нешо.

В архива на Каравелов се пазят и части от неизвестни, непечатани повести, разкази, драми. За съжаление и тези материали в по-голямата си част са откъслечни, непълни. Запазени са отделни листчета, върху които големият художник-реалист е съумял с няколко изречения или чрез няколко реплики да улови интересен образ или интересна житейска ситуация. Ето само една щриха, стигнала до нас от образ, потънал завинаги в тъмнината на годините: „Он находил, что жизнь прелестна и прогуливался по ней осторожно, с тактом выбирая то место, где он становит ногу и тщательно избегая камешков и колючек. У него не било страстей, а только вкусы. . .“.

Към незавършените белетристични произведения на Каравелов трябва да се отнесе и разказът „Мученики“, от който по-цялостна е само началната част. Авторът разказва за робската неволя на българите, национална и социална. При това темата на повестта личи още от нейното мото — интересно и като единствен стихотворен опит, който Каравелов прави на руски език:

„Христе боже, источниче света!
Народам верным щедро ты даровал
равенство, братство и свободу;
подай же и моему несчастному роду
того, что ты в „Писании“ обещал!“

Действието се развива в Пазарджик и в неговите околности. От балкона на богата къща учителят, Стефан и неговият баща наблюдават в полето как отрудени българи работят ангария на Хюсеин бей. Учителят говори за страданията на народа, бащата на Стефан благодари на сина си, че му е помогнал да види народното тегло. В това време идва синът на свещеника — Марин и в разговор с присъствуващите характеризира вестниците „Източно време“, „Век“, „Напредък“, „Зорница“. Запазената по-цялостна част от разказа свършва дотук. На няколко места в архива обаче попадаме на други откъслечни части от „Мученики“. От тях можем да предположим, че по-нататък Каравелов разказва за борбата на интелигенцията в Пазарджик, която подготвя жителите на града за въстание. Въстанието обаче бива жестоко потушено и много от неговите ръководители и обикновени участници — арестувани.

Други художествени откъси от архива са в непосредствена връзка с някои известни Каравелови произведения. Така например втората част на повестта „Децата не приличат на бащите си“, крайно откъслечна и несистематизирана, продължава с бележки за Априлското въстание.

Откъси от други художествени произведения засягат страни от действителността в България и Русия. Тук се срещат и опити да се изобрази белетристично църковната борба, зверствата на турската власт, празния живот на една част от руското общество, както и характеристики на отделни лица, без пряка връзка с определена творба.

Сравнително най-цялостен, макар и незавършен, е ръкописът на повестта „Рассказ няни. Из русской жизни“. Трудно е да се установи времето, когато е писана повестта. Трябва да отбележим обаче, че на всяка страница от твърде обемистия ръкопис Прижов е нанасял поправки, езикови и стилови. Може да се предположи, че Каравелов пише тази повест в Русия. Той описва живота на едно руско дворянско семейство през погледа на прислужницата — наня, крепостна селянка, обикновен човек от народа. Много от проблемите, които вълнуват писателя в тази повест, са проблеми, характерни за цялото негово творчество. Това е проблемът за възпитанието на младото поколение, за разложението на дворянските гнезда, проблеми, които при различната историческа обстановка в Сърбия и у нас приемат различни форми и конкретно художествено въплъщение, например в „Крива ли е съдбата?“, в „Маминото детенце“ и други. За сравнително по-ранния период от творческото развитие на Каравелов, в който е писана повестта, свидетелстват елементите на идеализация на патриархалния селски бит, противопоставянето, макар и само загатнато, между идиличната селска действителност и покварата и разложението на града. Несъмнено е обаче, че въпреки идеализацията на някои образи и наивната им обрисовка, „Рассказ няни“ е реалистична повест. Най-жив и интересен е образът на крепостната селянка Акулина, от чието име се води разказът. Авторът умело разкрива простодушието, честността, безискусствената искреност и сърдечност на човека от народа, неговото несъмнено нравствено превъзходство над господарите, над социално силните. Този образ — централен в повестта — внася ярка демократична струя в нея. Целият разказ на селянката Акулина е просмукан с народностен дух, с безхитростна чистота и естественост.

Интересът към драматични произведения у Каравелов не е мимолетен, както обикновено изтъкват някои изследвачи на творческия му път. Запазените бележки, в значителната си част откъслечни и твърде общи, ни дават бегла представа за неговите творчески планове. Още на пръв поглед прави впечатление фактът, че някои от замислените драми са със сюжет от българското историческо минало. Като вземем под внимание пожеланието, което Каравелов отправя към Друмев — да изостави историческите сюжети и се вгледа в богатата с творчески материал действителност — не може да не ни зачуди обстоятелството, че и той се насочва към събития от древната история. Допустимо е обаче някои от тях да са писани след отдръпването на Каравелов от революционното движение с намерение да се представят пред по-широка публика, като им се даде преди всичко противогръцка насоченост, или възможно е и сам Каравелов да се е убедил, че подобни произведения въздействуват положително върху националното съзнание.

Интересни в идейно и тематично отношение са скиците на драматичен откъс, със сюжет из царуването на Крум. Съдържанието има противогръцка тенденция и завършва с описание на тържеството, устроено от Крум в Преслав, по случай победата над гърците.

С историческа тематика, но вече от сръбската действителност, е и драматичният откъс за събитията след Косовската битка. На единствения оцелял лист са отбелязани само две действуващи лица — Милица и Стефан. Разкривайки патриотизма на Стефан, авторът дава израз на изключителната си вяра в сръбската младеж, на която единствено възлага запазването на независимостта на Сърбия.

формалните, технически категории, а преминават върху плоскостта на един обществено-идеологически проблем, в който се оглежда безизходната ситуация на днешния буржоазен свят. За най-големите философски и литературни авторитети на буржоазията днес стои извън всяко съмнение, че душевната сигурност на „модерния човек“ е разклатена из основи, че тя е подложена на „земетръс“. Този човек е изправен пред един непонятен свят и неговата безпомощност расте паралелно с гигантското развитие на модерната техника и цивилизация. Непроницаемостта на заобикалящата ни действителност и загубването на индивидуалната сигурност стават главните показатели при оценката на „модерното време“. Всичко онова здраво, солидно, ясно, което отличаваше буржоазната личност в епохата на разцвета на капитализма, днес се е превърнало в своя антипод, в пълна несигурност, в загубване на перспективата, в разпадане на всички строго установени и традиционни понятия. В своята реч „Ницше — след 50 години“ неотдавна починалият немски поет и есеист Готфрид Бен, един от „законодателите“ на западногерманския литратурен живот, дава типична формулировка на особеностите на „модерния човек“. „Ницше, виждаме ние днес, откри „четвъртия човек“, за когото тъй много се говори. Човекът без морално и философско съдържание, който живее с принципите на формата, на израза. Би било заблуда да се мисли, че човек има още някакво друго съдържание или трябва да има такова. Човек има грижи за прехраната, семейни грижи, грижи за издигане, честолюбие, неврози, но това не е съдържание в метафизическия смисъл на думата. Това не е вече анимизмът на по-раншните стадии, който с магическа свързаност с природата и нейните творещи сили в човека все още беше в състояние да освобождава сили и превъплъщения. Този заклинаващ човек не е повече тук. Изобщо никакъв човек вече не съществува, съществуват само неговите симптоми. Ницшевият стих: „Който е загубил това, което ти загуби, няма вече къде да спре“, може да се изтълкува само в смисъл, че човекът е изгубил своето съдържание“ (подч. мое — М. Н.).[1]

Философията на безпомощния индивид, който не може да вярва вече в нищо, дори в собственото си съществуване, намира широка почва сред западната интелигенция. Тя завладява и талантливи писатели, които стоят объркани пред главозамайващата фасада на едно техницизирано безчовечно общество, изглеждащо им чуждо и недостъпно. Един от най-добрите днешни лирици в Западна Германия Гюнтер Айх прави в този дух много характерно и искрено изказване при една среща между френски и немски поети. „Всички тук застъпени възгледи — говори той — имат една предпоставка, и тя е, че ние знаем какво значи действителност. Но аз трябва да призная за себе си, че аз не знам. Че ние сме се събрали тук, в тази зала, че стоим пред тази маса със зелена покривка, това ми изглежда много странно и малко действително. Ние знаем, че има цветове, които не виждаме, тонове, които не чуваме. Нашите сетива са съмнителни; аз приемам, че и мозъкът също трябва да бъде поставен под съмнение“[2].

Очевидно е как агностицизмът и релативизмът, като философско съдържание на такъв поглед към действителността, продължават да нанасят поражения, отклоняват и объркват развитието на значителна част от художествената интелигенция на Запад. И макар че методът на марксическата

---

[1] Gottfried Benn. „Reden“, S. 58. München 1955.
[2] „Akzente“, Zeitschrift für Dichtung. München 1956, Heft 4.

Изцяло насочени към сръбската действителност са и частичните откъси под заглавие „Трагедия“ и „Драма“. Нахвърлянитe тук мисли подсказват, че авторът е имал намерение да постави и разгледа въпроси от семейно-битов и социален характер.

Художествените материали от Каравеловия архив се нуждаят от сериозно проучване. Колкото откъслечни и незавършени и да са, те могат да обогатят представата за творческия път на големия писател-реалист, за неговите творчески търсения, за проблемите, които го вълнуват, за идейното и тематично богатство на неговото голямо литературно наследство.

Казаното до тук за архива на Л. Каравелов далеч не изчерпва цялото негово богатство. Пълното му и по-задълбочено проучване ще доведе несъмнено до нови, интересни изводи. Ръкописното наследство на Каравелов съдържа ценен материал за написването на неговата пълна научна биография и за цялостното изучаване на идейно-творческия му път. Предстоящото издаване на архива ще даде тласък на научно-изследователската работа върху Каравелов, ще спомогне за цялостното разкриване на неговия образ на пламенен революционер, демократ, патриот и на вдъхновен писател-реалист, който воюва през целия си живот за народностно реалистично изкуство.

ЦВЕТА УНДЖИЕВА
ДОЧО ЛЕКОВ

☆

ТВОРЧЕСКОТО БЕЗПОКОЙСТВО НА ЛИТЕРАТУРНИЯ КРИТИК

Някак привикна слухът ни с упреците, отправяни от някои писатели към критиката. Пък и не само от тях. В този укор има нещо тревожно и твърде показателно. С основание се безпокои талантливият писател, когато съзре, че като художник той не е разбран добре от критиците, че са недооценени художествените качества на неговите произведения. И справедливата тревога на такъв писател твърде много импонира на оная категория автори, които неоснователно живеят с убеждението, че са пренебрегнати и подценени. И тъкмо от тях най-често могат да се чуят подвиквания от подобен характер: да, нас ни е нужна здрава, творчески-съзидателна, насърчително-градивна, боева критика и тя трябва да се укрепва и развива. След тези по същество справедливи изисквания обикновено следват куп назидания, а понякога се изсипват безконтролно и хулни думи по адрес на някои млади, пък не се пощадяват и по-опитните литературни работници.

Добре е, че не всички се отнасят с такава пренебрежителност и лекота към въпросите, които стоят за разрешаване от българската литературна критика. И това е хубаво. Нерадостното е обаче, че все още много слаби произведения задръстват литературния ни пазар и с лека ръка се насърчават от някои издателства.

Днес за критиката се пише и говори, че тъкмо на нея е предоставено да застане на преден пост, в челния батальон на революционната ни литература; да се вмесва по-активно в ръководството на литературния процес и да утвърждава най-ярките явления на нашия живот. Критиката не би изпълнила своя дълг, би изгубила значение и всякакво ръководно място в литературата, ако не изтъква изключителното и благотворно значение на ленинската партийност за всестранното и пълноценно отразяване на съвременността. Само чрез умелото съчетание на тази партийност със значителното майсторство в художествената практика на писателя могат да се утвърдят силата и красотата на днешния ни живот. Призивът за повишаване на художествената дълбочина и проникновеност при отразяването на живота е твърде навременен, защото у нас нерядко могат да се срещнат „художествени“ произведения, по начало добре проектирани, с актуална, обществено-значима тема, но без всякакво естетическо въздействие, без сила, която да оживи и внуши замислените идеи и образи. Не е ли срамен фактът, че някои писатели се радват повече на натрупаните печатни коли и редят всяка година роман след роман, а не предизвикват с тях вълнение у читателите. В подобни творения няма нито един жив реалистичен образ. Как ще изпълни предназначението си на ревностен глашатай на успехите в литературата критиката, ако премълчава неуспеха, провала в работата на такива автори?

За съжаление тъкмо слабите автори проявяват най-нетърпеливо желание да бъдат изтъквани от критиката. Но нима техните „художествени“ произведения могат и трябва да се сочат като пълноценно социалистическо изкуство? Не съзираме ли в такива творби живота ни оскърбително опростен, вулгарно ограничен и схематизиран? Тъкмо сурогатите в литературата са най-атакуеми от апологетите на абстрактното изкуство и те имено се сочат като „образци“ за „пораженията“, които бил нанесъл художественият метод на социалистическия реализъм. Всъщност бедните, безжизнените и неизразителните произведения нямат нищо общо със социалистическия реализъм.

С пълно основание на литературната критика се гледа и като на най-оперативното и остро оръжие срещу опитите да се ревизира марксистко-ленинската естетика. Безспорно срещу пристъпите на съвременния ревизионизъм ще трябва да се даде сериозен отпор, да се разкрива огромното богатство и художествено превъзходство на нашата идеология, на реалистичната ни естетика. Критиката трябва да изтъква образната сила на зрелите творби, които вълнуват и разтърсват из основи ума и сърцето на новия човек. Само дълбокото реалистично изобразяване

разкрива в най-голяма широта и пълнота правдата и красотата на новия ни живот. И тъкмо това жизнено богатство и разнообразие повелява да се води борба срещу всякакво обедняване, опростителство и вулгаризация в литературата, да се изтъква ограничеността на натуралистическото и примитивно изобразяване. Само така ще се ограничат и сковаващите попълзновения на схематизма, ще се заклейми вулгарният социологизъм и конюнктурата, ще се стопи ледът на догматизма и сектантството. Нима често пъти заради хубавата идея, заради красотата и актуалността на даден проблем не се пишат набързо слаби и безжизнени произведения? Вярно е, създават се такива творби и са бледи, сухи и неизразителни не защото имат незначителна идея, а поради това, че основният материал остава неовладян и неасимилиран творчески. По такъв начин се пресичат жизнените сокове в литературата, тя престава да се развива по „законите на красотата“ и се превръща в регистратор на събитията, в обикновена хроника, в чист протокол на времето.

И, струва ми се, че отстраняването на недъзите в общата работа ще трябва да започне с повишаването на творческата взискателност от страна на самите художници. Станало е вече банално да се сочи как са работели класиците на нашата и на световната литература. Но въпреки всичко техният пример е твърде показателен. Те са създали шедьоври, гениални творби, запазили грандиозната си художествена образност, монументалната си идейно-емоционална сила, неповторимата си свежест и красота.

Очевидно е, че за да се утвърди едно художествено произведение от литературната критика при всички случаи не трябва да се забравя, че именно в нашата литература са израснали такива творци като Ботев и Вазов, Яворов и Алеко, Смирненски и Вапцаров. Най-значителното в литературното наследство трябва винаги да се има предвид.

Никой не би оспорил, че за големия успех на родната ни литература са нужни всецяло отдадени на нея талантливи и предани творци на родината. Хора, направили творчеството си лична участ. С укрепването на метода на такива художници, в непосредствената им връзка с живота на народа, би се утвърждавала и развивала посепенно голямата наша литература. Тогава и литературната критика като неразделна част от литературата ще отразява най-ясно равнището на постиженията ѝ, красотата ѝ и бъдещото ѝ развитие. За успешното развитие на литературата ни е нужна дълбоко принципиална ленинска критика, подбудена само от чиста любов към изкуството, тревожеща се от съдбата на творческите личности, способна да казва точни и смели слова. Слова, но не за обиди, а за творческо насочване и подкрепа на достиженията в литературата. Ето — уреждат се обсъждания за състоянието на лириката или белетристиката за даден период от време — ала критиката понякога се спотаява, мълчи. . . Литературният критик ще трябва да изгаря от болките и безпокойството на писателите, да се превърне в компетентен ценител, в скъп и желан съветник, в ръководител с проникновено виждане и вещо познание за литературния процес и за бързите промени в нашия живот.

За недъзите в работата на писатели и критици в сегашния момент е нужен честен и откровен разговор. Такъв искрен и чистосърдечен разговор, в който да се казват взаимно верни и горчиви истини, макар предизвикващи мъка и болка. Това ще бъде от полза. И в общото болезнено трябва на всяка цена да се стопят, да изгорят личните, користните подбуди и нездравите самочувствия и да се мине напред. Такъв катарзис е желан. Така ще се постигне по-цялостно и непосредно общуване в творческата работа. В съвместния литературен труд ще трябва да заглъхне менторският тон, да се изпари всякакво подозрение и недоверие между писателя и критика, да угаснат и най-дребните следи от безпринципна игра на вкусовски предпочитания. Необходимо е да се подава ръка на всяко дарование и от сърце да се радваме на успехите му в писателската работа. Но в конкретната си практика литературната критика среща твърде активната и безпринципна намеса на ония творци, които нямат сили да разберат несполуките си и не откриват недъзите в художествената си продукция. Ще помогне ли на такива писатели критиката, ако с лека ръка се съгласи да премълчи неуспеха или посочи за сполука нехудожествени творби? Няма ли да избледнее и да се принизи в такъв случай понятието ни за висок естетически критерий, какъвто не един път са предявявали към творците на художественото слово такива колоси на прогресивната човешка мисъл като Маркс, Енгелс, Ленин? И къде ще остане етиката на такава литературна критика, ако тя при всички случаи не се отнася с преклонение и с голямо уважение и обич към истината?

Не е ли дошло време вече да се свият първите венци от цветовете на новата социалистическа класика? Комунизмът трябва да се среща с голямо изкуство. Едва ли ще се сгреши, ако се заговори за още по-голяма художествена пълноценност и взискателност, за да се направи по-бързо скокът тъкмо към една социалистическа класика. За величието на епохата ни са необходими по-зрели

по-пълнокръвни и живи художествени произведения.

★

Като говорим за проблемите на съвременната литература си спомням редицата събрания, съвещания и заседания в Съюза на българските писатели, обсъжданията и дискусиите, станали в нашия литературен печат, посветени все на тези проблеми и ги свързвам с първата книга литературно-критически статии на Емил Петров — „Поезия и псевдопоезия“, издадена от „Български писател“ в края на 1956 година. И тази връзка, струва ми се, съвсем не е случайна. Този млад литературен критик се оформи и израсна в първото десетилетие след народната победа и заживя отблизо със задачите на новата ни литература. И сега той е всецяло в съвременността, в проблематиката на днешната социалистическо-реалистическа литература. Затова в двадесетте поместени статии в книгата се разисква тъкмо по тези проблеми, вълнуващи нашите съвременни писатели и читатели. Вярно е, че тук съвсем не е изчерпано всичко. Не са направени по-значителни обобщения по такива въпроси като силата на ярката комунистическа партийност в литературата ни след Девети септември и нейната новаторска същност; не се обръща поглед към литературното наследство; незасегнат остава и проблемът за националната багра на литературата, на стиловото и жанровото й разнообразие, обогатяването й с нови черти от метода на социалистическия реализъм. Някои от проблемите на социалистическия реализъм, например партийността в литературата, се засягат косвено от Емил Петров в конкретната разработка и в анализите на рецензираните от него художествени произведения.

Ако се съди от заглавието на книгата, с основание може да се помисли, че авторът си е изработил много по-широка представа за понятието поезия. Затова той включва в това понятие всички жанрове на художествената литература. И с право. Идейно-емоционално въздействие и красота с еднаква сила могат да се постигнат и с жанровете на лириката, и на белетристиката. И тук се дискутира по въпроси, засягащи творчеството и на поети, и на белетристи, и на драматически писатели. Изграден е само един по-цялостен литературен портрет — на Светослав Минков.

При оперативната работа на критика личи усетът му за яснота в обобщенията, за точност в оценките, за честност и последователност при разграничаване на значителното от незначителното в литературата.

В тази своя първа книга литературният критик утвърждава партизанските песни на Веселин Андреев; изтъква укрепващото реалистично майсторство в две произведения на Павел Вежинов („Следите остават“ и „В полето“); вниква с обич в художествената правда, въплътена в Павел Матевите стихове за мъжествената младост; вглежда се в достойнствата на родените „сред боя стихове“ на Веселин Ханчев; в „миналото и сегашното“ в една от стихосбирките на Давид Овадия и съзира поезията в най-хубавите басни на Банчо Банов. С една присъща за критика лаконичност се набляга на силните и слаби страни в художествения метод, проявени в отделни произведения от Камен Зидаров, Стоян Ц. Даскалов, Константин Константинов, Николай Марангозов, Славчо Чернишев и Йордан Вълчев.

Във всяка една от тези статии чрез анализа на стиховете или на белестристичните творби се поставя по един основен проблем и се стига до верни и значителни обобщения: абстрактният и пасивен хуманизъм или социалният сантиментализъм винаги водят до изопачаване на жизнената правда (виж статията „Птици над пожарищата“); реакционната идейност и тенденциозност или натурализмът и механичното и опростителско отразяване на живота спъват, отклоняват и ограничават автора за създаване на ярки и пълноценни художествени образи (виж „В плен на реакционните идеи и натурализма“ и „Жизнена правда и натуралистическо правдоподобие“); неподходящата, старата форма в изкуството винаги влиза в разрив с новото съдържание на живота, „съвършено разрушава всякакво съотношение между същността на изобразяваното явление и неговото изображение“, както отбелязва Чернишевски (виж. „Архаизация на съвременността“). Всички останали засегнати въпроси могат да се групират в един основен проблем —само методът на социалистическия реализъм дава най-богатите възможности за всестранното, задълбочено и вдъхновено отразяване на нашия бурен и многостранен живот. От начина, по който се поставят или се прави опит да се решат така възникналите въпроси, може да се съди за темперамента, за силните и слаби страни и за най-общите черти в метода на критика.

Кое всъщност е най-характерното за облика, за литературно-критическия натюрел на Емил Петров? Преди всичко — неговата категоричност в оценките, препоръките и изискванията. Като всеки истински критик Емил Петров разграничава с разбиране видимите достойнства и красотата в художествената творба от занаятчийската продукция, от суррогата. Затова категоричността, разбирана в естетическия смисъл на думата, в стила на Емил Петров идва от неговата творческа самоувереност и от способността му да открива и да подчертава най-характер-

ните особености в метода на отделния художник. Критикът понякога педантично отмерва стойността на фразата си и заковава преценките си в най-лаконична и ясна форма. Всякакво завоалирване, мекота или неяснота в израза са отбегнати и отстранени. Ето как звучи например само една фраза от кратката статия „Правото на критиката“: „Ето го литературно-критическият слон, който е попаднал в стъкларския магазин на поезията е и започнал да чупи с безогледна категоричност, дълбоко убеден, че проправя верен път на поета“ (стр. 104). „Тоя, който прави оценка на поетическите произведения, трябва добре да разбира и чувствува (к. Е. П.) поезията, да е естетически грамотен. В „походката“ на неговата критика не бива да има каквато и да е слоновост. Иначе оценките му няма да бъдат правилни, няма да бъдат полезни“ (стр. 105).

Нека не забравяме и характерната за критика откровеност, с която той пише. Откровеност, преминаваща в отделни случаи в дързост. Резкостта наистина често пъти дразни, но всъщност не ощетява талантливите, а само ги потиква и стимулира към творчество. Само две изречения за илюстрация на мисълта: „Псевдопоетичността е голяма слабост, която спъва усилията на Славчо Чернишев да избистря своето поетическо виждане, да намира собствен глас в поезията, да стане поет със своя творческа физиономия. Главно по тая линия в неговите произведения идват доста силните чужди, наносни влияния от страна на други поети, което често води до творческо обезличаване и подражателство, до заглушаване на оригиналните нотки, които звучат в най-добрите му работи“ (стр. 191).

Нима ще загубят нещо поети като Веселин Андреев или Веселин Ханчев, на които открито се сочат някои отделни техни несполуки? В разбора на стиховете им се проявява критичност, не защото не се вижда значителното в поезията им, това, което са постигнали, а защото възможностите и изискванията към тези поети са по-големи. И не може да бъде другояче. Само честно казаната дума има стойност за художника.

Творческата взискателност е друг твърде характерен белег в литературно-критическата практика на Емил Петров. В тълкуванията на художествените творби той се съобразява общо взето със значителните естетически величини, утвърдени от големите майстори на словото. Критикът пледира за пълноценна, свежа и вълнуваща литература, отразяваща богатството на съвременния човек и трудовото величие на социалистическата ни епоха. В не една от статиите се разкриват черти от естетическия му идеал, идеал на критик-марксист. И само като се вземе под внимание неговата принципиалност в изискванията да се разкрива поетическата своеобразност, спецификата, лъхът, пъстротата и ароматът на отделния художник, може да не ни учудват резките му думи срещу някои литератори-опростители. Тази принципиалност ни дава ключ да си обясним основателното му възмущение срещу тях, проявено в статиите „Правото на критиката“ и „Естетически неграмотна рецензия“.

Когато се изброяват положителните страни в стила на критика, то съвсем естествено е да се изтъкнат и слабите му черти: хвърля се в очи най-напред недостатъчната пълнота в естетическите анализи на художествените творби. Макар че у автора се забелязва хубавият стремеж да направи по-обобщени характеристики на отделните художници и да избегне рецензентския характер на поместените статии, те все пак не загубват този си основен характер. Рецензията, такава, каквато я срещаме тук, придобива твърде ограничени възможности. Критикът взема например най-общо отношение към автора, разглежда творбата му, без да има възможност по-нашироко, с по-голяма дълбочина и подробност да вникне в жизнеността, душевната сила и мъдрост на отделния образ, да навлезе в творческия свят на писателя. Авторът на „Поезия и псевдопоезия“ съзнателно се е ограничавал, мерил е мислите си в редове, като често се е съобразявал с рамките на литературния подлистник (повече от статиите на Емил Петров са публикувани във в. „Литературен фронт“).

Що се касае до възможностите на рецензията изобщо като жанр, тя е всъщност истинската, оперативна критика и при това много трудна. У нас рецензията е придобила по-особен, до голяма степен информативен характер. И това е един сериозен неин недъг. Напоследък обаче започна да се утвърждава и другата, по-разгърнатата рецензия, с по-широк анализ, с по-вглъбено естетическо отношение към особеностите на литературата. И първите сегашни стъпки в тази насока са насърчителни. Критикът не бива да се ограничава в миниатюрите, които позволяват да се вземе само най-общо отношение към художествената творба.

Както се изтъкна вече, Емил Петров има завоевания в рецензията, улавя същественото в отделната творба, но и обикновено до тук спира. Когато трябва да изтъкне по-цялостно някои характерни черти и нюанси в личния почерк, спецификата, метода, стила, богатството и многообразието в похватите на един талантлив автор, критикът отбягва тези важни проблеми. А при едно по-обхватно отно-

шение и към прозведение и към творческа личност, изникват и трябва да се решат и редица етично-философски проблеми.

Не се обръща достатъчно внимание при анализите и на градивно-езиковия материал, на художествената форма. А езикът, като реалност на съзнанието, е най-яркият израз на интелектуалната мощ и творчески възможности на писателя. Той, езикът, оцветява по своему различните стилови похвати. Езиковата култура и богатство винаги улесняват художника да вникне с по-голяма лекота и проникновеност в потайниците на човешката душа, да разкрие по-сложни жизнени ситуации, душевни състояния и драматични моменти.

Своеобразният идейно-емоционален свят на художника, индивидуалният му почерк остават на втори план или не се разкриват достатъчно в анализите на критика. Само с констатацията на естетическите величини, колкото и вярна да е тя, и с изтъкването на общите положителни или негативни качества и тенденции в художествената творба, не може да се надзърне по-определено и детайлно в художествения стил на автора. А не се ли почувствува стилът на писателя, не се вниква и в неговото светоотношение, трудно се разгадават и уточняват идеите и образите, методът, направлението и цялата му творческа личност. Често пъти Емил Петров остава само в границите на художественото произведение.

При наличието на безспорен талант критикът Емил Петров само ще спечели, ако наред с оперативната си критическа дейност се насочи и към по-обемната рецензия, към портрета, обобщаващите статии и пр., които ще му разкрият по-богати възможности за творческа изява. Без съмнение, когато критикът разгърне сили на по-широк фронт, когато теоретическата сила на обобщенията се основава на по-цялостен анализ, още по-значителните резултати в работата му няма да закъснеят.

Някои от сегашните оценки, направени от критика, стоят някак изолирано от сложното русло на литературния процес. Сочат се успехите на отделни автори, но на каква степен е тяхното художествено майсторство с оглед цялостното развитие на литературата — това не личи.

И последно: литературно-критическото еднообразие в подстъпа на критика към отделния художник. Вярно е, че всяка негова статия, взета самостоятелно, е написана живо, темпераментно, с критически нерв и усет, но събрани в отделен сборник, може да се забележи известно еднообразие в подхода на Емил Петров към авторите. За съжаление това не е само негова слабост. Еднообразие в подстъпа към отделните художници се забелязва и в работите на други опитни критици. Безспорно „Поезия и псевдопоезия“ като първа книга на критика не може да не притежава и редицата недъзи на нашата съвременна критика.

Емил Петров е млад литературен критик, бързо израсна, вече е с познато име на способен литературен работник, който си извоюва правото да изказва собствени становища и свободата да ги отстоява.

Трябва да се съжалява, че някои утвърдени наши критици престанаха да пишат рецензии, отказаха се от старата си привързаност и страст към критиката и се отдадоха на научно-изследователска дейност в областта на литературното наследство. От това съвременната ни критика само губи.

В своята литературно-критическа дейност отделни литературни работници без стеснение започнаха бързо да променят своите възгледи по известни въпроси и да застават на диаметрално противоположни становища. Подготовката и естетическата праволинейност, ако може така да се каже, на Емил Петров са допринесли за показателната му твърдост в оценките. Затова пък той е слушал, от една страна, одобренията и насърченията на някои свои колеги, а от друга — острите реплики, изказани по негов адрес. Различия от подобен характер в отношението към един критик, решил да защищава преди всичко обективния критерий при преценките и да остане до край принципиален в естетическите си търсения, са неизбежни.

Когато говорим за най-добрите постижения на критика, не може да не отбележим и ценното в кратките му рецензии. Но все пак най-голяма сполука в досегашната критическа дейност на Емил Петров е създадения от него верен творчески портрет на Светослав Минков, озаглавен „Майстор на сатирата“. Очертана е еволюцията, творческата лъкатушна линия в развитието на талантливия наш белетрист и значителните реалистични достижения, до които той се добира. Показани са общо взето най-характерните особености на тоя писател, по които той се отличава от другите наши критически реалисти.

Прави впечатление стегнатостта в изложението, синтезираните обобщения за даден етап от развитието на хумориста.

Твърде характерна за Емил Петров е неговата ненавист към лъжеакадемичния тон, към излишното цитатничество, ненужните отправки, всякакво затлачване и претрупване на мисълта с извадки от разказите на твореца и пр. Критикът е успял да навлезе с вещина в творческия свят на писателя и е разкрил значителната част от неговото образно богатство. Творческото възмъжаване на писателя обаче

се разглежда извън националните традиции на реалистичната ни литература, някак откъснато от достиженията в литературното наследство. Разказите на разглеждания автор остават изолирани от творческите търсения на другите писатели. Добива се впечатление, че Светослав Минков е творил без всякаква връзка със съвременните нему писатели, без да му е оказвано някакво влияние от тях. По времето, когато той формира своята творческа физиономия, литературният процес не е единен — остри противоречия и конфликти са съпътствували неговото развитие. В очерка не се разкриват позадълбочено особеностите на стила на Светослав Минков, нито се сочи по-определено мястото му в съвременната българска литература.

Оценката, която Емил Петров дава на първата книга на Ивайло Петров — „Кръщение“, е точна, но не е изчерпателна. Младият белетрист оправда голямата надежда, която критикът му възложи. „Нонкината любов“, новата книга на писателя, посрещната с радушен прием у нас и в Съветския съюз, обогати творческия му облик.

Основателна и твърде аргументирана е критиката на Емил Петров, отправена към Стоян Ц. Даскалов за натуралистическите му увлечения, проявени във втората част на романа му „Път“. Всеки, който е чел този роман, знае колко е отежнено съдържанието с нескончаемия низ от най-различни епизоди и подробности и с преразказването на биографиите на героите. Но втората книга от романа „Път“ има и ценни страни. Онова, което прави стила на белетриста свеж и жив, е сякаш незабелязано достатъчно. А тъкмо то се харесва на читателя. Не случайно Даскалов е един от най-четените автори у нас, както и сам Емил Петров изтъква.

Нека ни бъде позволено едно малко отклонение. За литературния критик не е без значение да съблюдава сложното съотношение и връзка между писателя и читателя. Читателят не е безучастен съзерцател. Трайни са преживяванията, емоциите и вълненията му след една дълбока среща с талантлив и мъдър сърцеведец. След като прочете книгата му читателят остава в едно състояние, което трудно се поддава на описание, но е всекиму познато и е твърде ярко. След общуването с проницателния художник читателят разбира истините за живота, тайните за човешката душа, болките и страданията ѝ, борбата и победите на хората през призмата на авторовото виждане. В душата на читателя остава да грее онова огънче, което импулсира към нещо много красиво и възвишено. Естетическото въздействие става реална сила. Тази сила продължава да действува и читателят „вижда“ очарованието на характерите и картините, с които е заживял, без да ги е срещал, да се възхищава и да „разговаря“ с образите, да ги обича или да се угнетява от тях. Авторовият мир оживява в ново човешко съзнание, с по-друга душевност, с по-друг строй на мислите и чувствата. И ще съумее ли всякога критикът да прозре как творецът овладява човешкото сърце, как убеждава, внушава и вълнува. Ще бъде ли разбран авторът от всекиго и при всички обстоятелства? Едни образи читателите бързо ще разберат и ще ги възприемат, но героите с по-сложни характери могат да останат неразбрани, а представите за тях — неточни, неверни. Тъкмо в такива моменти намесата на литературната критика ще бъде навременна и целесъобразна.

При тълкуването на произведенията трябва да се вземе под внимание правдата на писателя и естетическите му позиции. И само когато се влезе в талвега на реалистичното пълноводие на художника, може да се разбере силата на изображението му, правдата на художествените картини, красотата на създадените от него характери. За съжаление голямата творческа драма на художника често пъти остава чужда и далечна за някои литератори. А не може да се даде точна оценка и няма да бъде верен тълкувател на художествената творба оня литературен работник, който не би проникнал изцяло в образния мир на твореца, който не би погледнал живота през призмата на неговите очи и не би разбрал неговия усет за красота. Без такова вглъбяване оценката ще остане във въздуха, ще бъде абстрактна, суха, умозрителна. Без умението да се изживее тревогата, безпокойството и творческите мъки на художника, не може да се почувствува неговият ръст. В такъв случай критикът трябва да се извисява до естетическата висота на художника. И от това умение и проницателност ще проличи и степента на критическата взискателност, силата и дълбочината на естетическото обобщение. Само като се опознаят и най-големите подробности в художествената атмосфера на писателя и като се вникне в участта и на най-незначителните герои, може да се почувствуват и измамните пукнатини, незадълбочените и повърхностни моменти в стила на дадения художник. Негативните черти в метода му най-ярко проличават в стила, в изобразителната му сила. Прозвучи ли неубедително или фалшиво само един детайл, открои ли се невълнуваща, мъртва сцена, епизод или момент от образа на някои герои, промъква се и недоверието на читателя към художника, и вече в атмосферата на съмнение, се подценяват или рухват и достойнствата на творбата.

Недъзите в метода на Стоян Ц. Даскалов са изтъкнати с разбиране. Остава в сила и сега препоръката на Емил Петров: „Пълното и последователно осмисляне на художествените позиции в творческата практика на Даскалов, съзнателното и дълбоко следване на реализма, преодоляването на натуралистическите тенденции е решаващо условие за бъдещото развитие на писателя“ (стр. 156).

Героичната романтика, патосът на саможертвата и подвига, пълното единство на мисъл и чувство са точно доловени и изтъкнати в разбора на партизанските песни на Веселин Андреев. Вярна е в основата си оценката за силните и вълнуващи стихове на този оригинален поет. Но тази боева лирика дава богат материал и за по-задълбочен анализ, за да се изтъкне своеобразието, стилът и богатството от изразни средства на поета. За съжаление такъв анализ не е направен от критика.

Когато четем оценките за „Следите остават“ и „В полето“ от Павел Вежинов, виждаме колко губи съвременната литература от неактивното участие на белетриста.

Павел Вежинов е оригинален наш белетрист, създал значителни художествен образи от Отечествената война и от антифашистката съпротивителна борба на народа ни, се отклони някак от генералния път на литературата ни и не е вече в първите ѝ редици. Как и защо се получи така? Кой е виновен?

Защо Валери Петров, Радой Ралин, Невяна Стефанова и други талантливи поети все още „пробват“, търсят себе си и не проявяват в достатъчна степен качествата си на самобитни творци? Защо мълчи един поет като Веселин Андреев?

Чакат разрешение и редица други назрели въпроси.

Актуалните проблеми на нашата литература привличат вниманието, вълнуват и тревожат съзнанието на Емил Петров. Той искрено се безпокои, когато наблюдава как някои автори, подбрали интересни и актуални теми, бързат да пишат, без да са заживели по-отблизо със сюжета, без да са усвоили творчески материала. И такива автори творят без вдъхновение, повърхностно, вяло. Срещу тази вредна практика критикът изказва твърде интересни мисли, като сочи и вредните последици от този скорострелен начин на писане. Увлечения от подобен род могат да се посочат в практиката на много наши писатели. И съвсем основателни са заключителните мисли на Емил Петров по повод една добре замислена, но лошо осъществена „Поема за летеца“ от Славчо Чернишев: „Интересен жизнен материал, талантлив поет и. . . бледо, повърхностно, невълнуващо произведение. Аз се помъчих да посоча причините за тоя нежелан резултат.

Явно е, че Славчо Чернишев още не е преодолял някои сериозни стари слабости на своето творчество, които в изменен вид са изпъкнали отново. Но има и нещо друго — тия слабости са се появили с такава сила, защото поетът не се е слял органически със своята тема, не е горял творчески с нея, не е износил своя поетически замисъл и е писал прибързано, без вдъхновение“ (стр. 191).

Силата и гъвкавостта на литературно-естетическите позиции на критика се проявяват в най-добрите конкретни анализи на отделните художествени произведения, разгледани в книгата: това е всъщност естетика в действие. Тези позиции се очертават особено ясно в статията „Проблеми на нашата съвременна поезия“, където се прави преглед на поезията ни през 1952 година.

Спомням си как се посрещна този преглед, обсъждан на времето от членовете на Съюза на българските писатели (в книгата поместен в твърде преработен вид). Тогава предизвика буря от негодувания и обиди. Въпреки всичко обаче в прегледа бяха направени доста справедливи констатации. Тези истини не са загубили своята стойност и днес. Някои от засегнатите автори не опровергаха с творчеството си истината в тези констатации.

В прегледа са изтъкнати характерните проблеми, забелязани са основните тенденции в развитието на нашата съвременна поезия; синтезирани са верни изводи и обобщения. Критикът се застъпва за една дълбоко вълнуваща лирика, съдържаща драматизма на нашето съвремие. Посочва жизнената необходимост от такава поезия, която да е тясно свързана с най-острата и жива проблематика на деня. Нима днес не се очакват от поетите такива мъдри и прочувствени стихове, в които да се отразяват дълбоките промени в „предмета на поезията — живия човек, в неговия вътрешен, морално-политически облик, в душевния му строй, в поведението му и в съдържанието на неговите преживявания“?

От прегледа, пък и от другата проблемна статия „Да създаваме пълнокръвна поезия“ могат да се открият характерни особености — и положителни, и отрицателни — в развитието на лириката ни, макар тези обобщения да се отнасят до художествени творби, писани през годините 1952 и 1954. Отбелязват се най-значителните нови мисли, които наистина са обогатили и освежили, умъдрили и оживили поезията през тези години.

Критикът взема отношение и по дискусията за интимните и гражданските мотиви в лириката, като влиза в спор с Христо

Радевски, Георги Караславов, Владимир Топенчаров и други.

Без да се изпада в социологизуване, Емил Петров е за оная поезия, която има най-интензивна и органическа връзка със живота, чрез която може да се покаже с по-голяма сила величието на „сегашния сурово-красив, напрегнат и героичен ден на нашата родина“. Но своя естетически идеал той не абсолютизира и не превръща в догма.

Като разглежда отделни стихотворения, стихосбирки или поеми на поети като Елисавета Багряна, Валери Петров, Орлин Орлинов, Славчо Чернишев, Иван Бурин, Младен Исаев, Климент Цачев, Богдан Глогински, Стефан Поптонев, Иван Радоев, Тодор Харманджиев, Добри Жотев, Христо Ганев, Ламар, Николай Марангозов и други, Емил Петров сочи достиженията им, но прави и навременни тревожни сигнали в тяхното развитие. Поставя и други жизнени проблеми за пълноценното развитие на нашата лирика.

Изкушавам се да цитирам само един пасаж от точната, сгъстена и вярна характеристика на Багряна за периода от преди народната победа: „Някога неспокойният и тревожен туптеж на поетическото сърце на Багряна говореше за трагичната потиснатост, за помръкналата и безрадостна съдба, на която бе обречена българската жена от господствуващите в буржоазното общество уродливи, античовешки отношения между хората. Жизнената поривност на поетесата, нейната жажда да се живее човешки осмислено, красиво и свободно се сблъскваше с фалша, гнилостта, условностите и цинизма на живота“ (стр. 13). Тук личи умението на Емил Петров в синтезирана форма да отбележи най-специфичните моменти за този период от индивидуалния портрет на поетесата. А такова умение може да прояви само критик с безспорно дарование.

В своите оценки авторът на „Поезия и псевдопоезия“ не е безстрастен констататор. Той чувствува и разбира правдата на твореца, съумява да разшифрова неговите поетически тайни в художествената творба и само като се съобразява с тях насочва писателя в оная насока, в която той би могъл най-правилно да се развива. Дори и когато някои оценки могат да се оспорят или всецяло да не се споделят, твърденията на критика са аргументирани с подходящи примери, обосновани са с разбиране, с лично отношение.

Колкото и прецизни да са оценките за отделните творби, развитието, растежът на писателите се отбелязва, с малки изключения, обикновено с най-общи, макар и характерни черти от поетическия им рисунък. Това е, както се изтъкна по-горе, един сериозен недъг в стила на критика. Към по-вглъбен и обемен естетически анализ не се прибягва. Опитът, който се прави да се обясни сравнително бързото творческо израстване на Валери Петров до позициите на социалистическия реализъм, е насърчителен.

Могат да се посочат някои отделни неточности в критическите бележки на автора за разглежданите от него творби, но сега считам това за безпредметно.

Естетическият критерий в практиката на нашия критик не се ограничава в рамките на десетина догматични правила. За вярната оценка той дири обективен критерий, здрава основа и ги открива в „гледната точка на живота.“ „Проникващи задълбочено в особеностите на дадено произведение, пише Емил Петров, критиката е длъжна да излезе от него и да го сравни с живота, с действителността, която е отразена в това произведение. Гледната точка на живота (к. Е. П.) — ето без кое всяка критика губи здрава почва под краката си, линее и се изражда. Без тази гледна точка на живота като основна, изходна позиция при преценката на литературните факти, ние не бихме могли да разберем както трябва и особеностите на отделните произведения. Сравнявайки произведенията на изкуството с живота търсейки жизнената правда в тях, ние ще видим кои от тия произведения са правдиви, ярко художествени отражения на живота и кои — фалшиви, ние можем да открием силните и слабите страни на отделните творби. Правдивите, вълнуващите произведения ще ни заразяват със своите мисли и чувства, ще ни завладяват с вложените в тях мечти, а слабите в един или друг смисъл ще ни оставят студени и безучастни, ще пораждат досада и естествено желание да ги видим не такива, каквито са, а други, по-добри, верни на живота и изкуството, да ги видим такива, каквито трябва да бъдат.

Разбира се, това не трябва да води до фабрикуването на задължителни рецепти и нормативни предписания, които да се налагат на произведенията, без оглед на тяхното конкретно своеобразие“ (стр. 101).

Критикът Емил Петров гледа на живота като на творец на най-съвършена красота и иска да я открива в художествените съзерцания на творците. И като съзира, че жизнената красота е отразена в бедни поетически платна, той искрено се тревожи за изоставането на поезията от стремителната динамика на нашето време. Сочи като неин освежителен извор проблемите на деня, конфликтите и драматизма на живата наша действителност. Драматизмът не се разбира като някакъв пробен камък, о който трябва да се изпитва значителността на естетическата величина

на поезията, както помислиха някои на времето, а като важен и неделим спътник на лириката и изобщо на литературата, тясно свързана с народа. И поет, направил лична участ живота на народа, не може да не живее с тревогите и драматизма му. Затова съвсем основателно е недоволството на Емил Петров от нивелацията, розово-сладникавите тиради, абстрактно-реторичните излияния в лириката. Той се обявява против т. н. теория на безконфликтността и срещу всякакви упадачни формалистични и индивидуалистични влияния.

И не е случайно, че с такава силна обич се утвърждава остро актуалната гражданска поезия, поезия боева, мъжествена и дълбока, с разнообразна „жанрова физиономия", кръвно свързана с животрептящата проблематика на народния живот. Критикът жадува за свежа, пълнокръвна, богата и многостранна литература; жадува за пълен разцвет в литературата.

В поменатия преглед за лириката се отправя упрек към някои поети, заради тяхната недостатъчна творческа активност. Днес този справедлив упрек не засяга всички еднакво.

Всъщност упрекът за творческата неактивност на някой от писателите важи с още по-голяма сила почти за всички критици и теоретици. Малка е за съжаление, много малка е тяхната продукция. За десет години — средно по една или две книги и то предимно със статии... По-големи студии по отделни въпроси, историко-критически изследвания, монографии или очерци за отделни автори и проблеми са твърде голяма рядкост.

Що се отнася до разглеждания критик, днес той не е един от най-продуктивните. Не се среща често името му в периодичния печат. Но нека читателите не останат с погрешното впечатление, че поместените двадесет статии са всичкото, излязло из под перото на Емил Петров. Включеното тук представлява може би една трета от неговата продукция. В книгата не са поместени някои статии за социалистическия реализъм, за болшевишката партийност и редица отзиви и рецензии за отделни книги на Емилиян Станев, Камен Калчев, Людмил Стоянов, Павел Вежинов, Емил Манов, Мария Грубешлиева, Михаил Кремен, Георги Томалевски, Младен Исаев, Богомил Райнов, Арманд Барух, Петър Горянски, Здравко Сребров, Никола Маринов, Харалан Русев, Александър Геров, Боян Болгар, Невяна Стефанова; за някои съветски автори и други. Както се вижда, строг е бил в подбора на собствените си статии критикът. Строг и справедлив. И струва ми се, че сега, под много от поменатите рецензии авторът им не бе се подписал. В някои от тези негови работи се забелязват острите недъзи на един по-ранен период от развитието му, когато неговото критическо перо още не е било достатъчно спокойно и укрепнало... Но не тези статии са в края на краищата главното в творческото развитие на критика. Когато се вгледаме по-отблизо в достойнствата и недъзите в неговата литературно-критическа дейност, не може с радост да не констатираме, че Емил Петров има собствена физиономия на литературен критик и се стреми да споделя с читателите интересни и лични наблюдения, обобщения и изводи за развитието на родната ни литература. Ако със същия творчески темп продължи да работи, той скоро ще се домогне до постиженията на утвърдените творци в българската литературна критика. Но възможностите се проектират в сферата на бъдещето. Сега Емил Петров все още не е написал значителното си произведение, макар книгата „Поезия и псевдопоезия" да е първата му твърде самоуверена стъпка към значителните и трайни завоевания в литературата.

ХРИСТО ЙОРДАНОВ

диалектика дава ключа за обяснение и на най-заплетените явления в съвременния обществен живот, този метод е достъпен все още на ограничени групи художници, неговото възприемане се затруднява от цялата тамошна обществена обстановка. Тук е и особено отговорната задача на марксистите на Запад да не оставят без отговор всеки опит за идеологическа маскировка, за идейна дезориентация на писателите, която се върши при удобния параван на категориите на „модерното“. Тези категории са много пригодни за целите на господствуващата класа, тъй като чрез тях се изтриват класовите, националните, професионалните и пр. отлики и всичко се разтваря в смътното и недиференцирано понятие за „модерната психика“, в което се влага фактически съдържанието на една типично-буржоазна душевност. Проблематиката на буржоазния свят в периода след Първата и Втората световна война, период на огромни изменения върху социалния и политическия релеф на нашата планета, на все по-основно разместване на силите в полза на социализма, тоест проблематиката на една исторически-конкретна, преходна и отживяваща епоха се представя като проблематика на „модерния свят“ и „модерния човек“ изобщо. Продуктите на идейното и духовно гниене на един залязващ обществен ред, който разпространява около себе си неизбежно философията на отчаянието, несигурността, капитулантството се поднасят на литературния пазар като експонати на „модерната душа“.

Известният австрийски марксист Ернст Фишер, член на Политбюро на Австрийската компартия, публикува няколко студии, в които прави анализ на литературния процес в буржоазния Запад и очертава посоката за преодоляване на настъпилата духовна криза. Той проследява как отчуждаването на човека от обществото взема застрашителни размери при империализма с гигантската организация на неговите всесилни монополи и тръстове и как това отчуждаване дава отпечатъка си върху целия духовен живот. „Констатирано още от Русо в началото на буржоазната демокрация, анализирано от Маркс в един още не монополистически капитализъм, отчуждаването на човека от обществото и в края на краищата от самия себе си прие след това главозамайващи форми. В един свят на гигантски концерни, дирижиращи зад непроницаеми облаци цялото стопанство, в един свят на свръхмощни организации и апарати, поели върху себе си функцията „да представляват“ масите, сред масивните и непонятни за средния гражданин мистификации на модерната финансова политика, отделният човек, индивидът се чувствува по-безсилен от всеки друг път, макар че му е позволено от време на време да взема участие в демократически избори. Това чувство на безсилие, на тотално отчуждаване, се подхранва всеки ден с нова отрова чрез изоставането на обществената организация, на общественото съзнание зад легендарните постижения на една техника, която вече днес е в състояние да унищожи човечеството, макар че би била в състояние да го освободи от всякаква нищета“[1]. Така „модерният човек“ (разбирай човека, който не е надхвърлил рамките на буржоазното мислене) стои безпомощен пред израсналите над него анонимни сили, той е играчка в ръцете им, той е загубил власт над тях. Във века на най-големите победи на разума, на епохалните технически открития, на атомната физика човекът се чувствува върху тази земя твърде нестабилно, неговото съществувание е застрашено от силите, които той сам е освободил. Над него виснe призракът на войната и той

---

[1] Ernst Fischer: „Die Mistifikation der Wirklichkeit“, Zeitschrift „Sinn und Form“, S. 72—74, Heft 1 1958.

ЕДНА НЕСПОЛУЧЛИВА ПОСТАНОВКА

(„Към пропаст“ от Иван Вазов на сцената на Народния театър)

Когато разглеждаме литературното творчество на Иван Вазов, ние се стремим да отстраним всичката оная плесен и ръжда, с която го бе замърсила буржоазната литературна критика. Същото важи и за Вазовите пиеси. Редно е при тяхното поставяне днес да се подчертават пренебрегваните или превратно тълкувани в миналото идеи и образи.

Новата постановка на „Към пропаст“ в Народния театър „Кръстьо Сарафов“ изненадва обаче с премного смели хрумвания. „Новаторският“ похват на Ст. Сърчаджиев е заличил до голяма степен оригиналността на пиесата. В стремежа си да я осъвремени, режисьорът така е „счупил“ Вазовата „традиция“, че човек добива впечатление за пиеса, останала далеч от Вазовата „Към пропаст“.

Тая постановка буди сериозен размисъл по въпроса — при какви случаи и в каква степен режисьорът може да поправя авторския текст, в какви рамки трябва да се простират неговите търсения, за да не се получи несъзвучност между творбата на писателя и постановката на режисьора.

Целта, която си е поставил режисьорът в новата постановка, проличава добре при гледане на представлението. Тя е разяснена и в бележките в театралната програма: режисьорът е искал да се освободи от „традицията“, създадена при поставяне на Вазовите пиеси, да се освободи от „битовите подробности“. Защото в „традицията“ вижда един „битовизиран“ Вазов; в нея големите идеи, вложени в произведенията му, се скривали, бледнеели. И Ст. Сърчаджиев е търсил големи обобщения, чрез които „идеите звучат с пълната си страстност и сила“. Той се е старал човешките и обществените идеи да проличат „несмущавани от натурализма“ и наивността на „традицията“. Той пише: „За нас бяха важни идеите, които определят поведението на човека, чувствата, които го вълнуват, но тия чувства да се предадат не със средствата на натурализма (к. м., В. В.), не с готовите приспособления, взети направо от обикновения живот, а с обобщените закони на жизнената правда, предадена в художествена форма на сцената“.

И посетителят, който иска да се ориентира, би помислил основателно, че режисьорът е имал главоболие действително с някое произведение на натурализма. А всъщност „Към пропаст“ е реалистична драматургична творба.

Твърде известният семеен портрет на Иван Александър, снет от миниатюрите на Лондонското евангелие, не е взет обаче за „битовизъм“ или „натурализъм“ и се прожектираше в първите представления дълго на екрана, преди да започне играта на актьорите. И започват след това мистичните светлини, пронизващи непрестанно сцената. Самата сцена се върти наляво и надясно, при което политват върху нея и артистите. И неволно си спомняте за гръцките представления с deus ex machina. Струва ви се, че гледате представление, изградено не по текст на пиесата, а по текст на киносценарий.

Артистите естествено не участвуват във филм. Но те не играят напълно и Вазовата пиеса, а един „сценичен вариант“, направен от самия режисьор — Ст. Сърчаджиев, без това да е обявено нито в афишите, нито в програмата на Народния театър. Човек не знае какво да помисли — дали това е направено от скромност или пък по други причини.

Вазовата пиеса има пет действия и една картина. Вариантът, който Ст. Сърчаджиев е изготвил, се състои от двадесет и четири епизода, със заглавия, съчинени от режисьора: I. Манастиря „Св. Богородица Темнишка“—„Човешки сърца“; II. Килията на Дорослава — „Дайте ми свобода и слънце!“; VI. Горницата на Теодора — „Удар върху удар — сипят се!“ и пр. Зрителите гледат един крайно раздвижен мизансцен с един само антракт — след XXI епизод (хвърлянето на Рад Лупу от лобната скала). Те остават с впечатление, че са гледали една двуактна драма, несъразмерно композирана, с много дълго първо действие.

При своята преработка на Вазовата пиеса режисьорът се е стремил да стои близо до оригинала, що се отнася до езиковите особености. Но все пак има доста произволни съкращения, има изпуснати реплики, а много други реплики са съкратени наполовина. Някъде са пропуснати цели явления, вмъкнат е един нов епизод, третият, със заглавие: „Гуслар ми гусли по вси мегдани“. Макар по-рядко, има реплики или допълнения към реплики, вмъкнати от режисьора.

Тъй напр., в действ. I, след явл. 2 на пиесата, имаме следните нови реплики:

Нимфидора: Господи, до какъв срам доживяхме, и улицата знае и се гаври с него.

А преди явл. 3:

Георги: Мога ли да видя госпожа Дария?

Нимфидора: Ей сега ще ѝ обадя (излиза).

В явл. 3, след думите на Георги: „Бабо госпожо, поздрави я от мене“, следват нови реплики:

Дария: Нимфидоро!

Нимфидора — (влиза).

Дария: Нимфидоро, какво прави Доброслава?

Нимфидора: Днес не я видях.

Коренно е преработена картината в пиесата, поместена между второ и трето действие. Тя е раздробена на шест епизода: IX. „Най-после свобода“! X. „Богомили“; XI. „Няма ни цар, ни господар“; XII. „Феодална картина“; XIII. „Трябва да те намеря, Дорославо!“; XIV. „Свободата се плаща с огън и кръв!“ При комбинирането на тия епизоди режисьорът е вземал реплики от две, даже и от три явления на картината.

Когато видим в дадена пиеса някакви ценни мисли или идеи, но поради нейните езикови, стилни, драматургически или други недостатъци не можем да я поставим пред съвременната публика, ние бихме могли да преработим пиесата. Етиката изисква при такива случаи обаче съавторът — режисьор, драматург или който и да е — да бъде посочен по някакъв начин. Така е постъпило например ръководството на Народния театър за младежта с пиесата на Д. Войников. Вярно е, че преработките в пиесата на Вазов не са в такъв размер, както в „Криворазбрана цивилизация“. Но вярно е също тъй, че Иван Вазов не е Добри Войников и „Към пропаст“ не е произведение с качествата на „Криворазбрана цивилизация“.

В „Към пропаст“ има по начало интересен конфликт и социално звучение и насочвайки се към нея, театърът се е ръководил несъмнено от желанието да използува пиесата на видния наш класик за обществено-възпитателната си работа. В интерес на тая задача някои реплики, например насочените срещу националността на Сара, биха могли да отпаднат. Но Ст. Сърчаджиев, както бе показано, се е намесил сериозно в текста на пиесата.

Целият въпрос при нашия случай се слага така: какви идеи е вложил Иван Вазов в „Към пропаст“ и дали същите тия идеи търси режисьорът.

Нужно е да отбележим, че още след първите представления на пиесата се създава мнение, че в лицето на Иван Александър Вазов визирал омразния на българския народ Фердинанд, че подлагал на критика тогавашния политически режим, с неговата поквара, котерийни борби и нравствен упадък. В такъв смисъл е разглеждана пиесата и от официални печатни органи, и от прогресивната преса.[1] Тоя възглед възприемат и П. К. Яворов[2] и Георги Бакалов.[3] Намерил се под кръстосания огън и отляво и отдясно, Вазов не е направил по онова време никакви определени изказвания. По-късно обаче той оставя сведения, които ни помагат правилно да си изясним поставените въпроси.

На тия сведения ще се спрем след малко. Сега ще отбележим, че авторът на новата постановка е разтълкувал идейния замисъл на Вазов в смисъла на отбелязаното по-горе мнение, като се е опитал да направи обобщения, непочиващи на исторически и литературни факти. Пак в програмата на Народния театър Сърчаджиев пише: „Ние знаем, че нашата постановка може да възбуди полемика, но ние искаме. . . да поднесем постановка, в която Вазов да звучи със силата на идеите си, със силата на пламенния си патриотизъм, със силата на гневния бич, който плющи срещу тиранията и разюздаността на царете и болярската глутница“ (к. м., В. В.).

А Ст. Каракостов, автор на дълга статия в същата програма, заявява направо: „С историческата си драма „Към пропаст“ Вазов сатирически гневно изобличи негодността на монархията да спаси[4]. родината от робство. . . Целия свой гневен огън Вазов отправя срещу коварството на монархията (к. м., В. В.), нейното лицемерие и изменничество“. Каракостов иска да види в лицето на Раксин човека, опълчен изобщо срещу царизма и монархизма. Той пише: „В правдиво човешко поведение и драматическо действие Раксин руши в себе си култа към царя и разбира, че за народа трябва да се води непримирима борба. Царският институт е негоден да спаси страната от грозящата я опасност — нахлуванията на турските завоеватели“. И към края на статията: „В това е трагическата вина на Раксин — не на време той е повел борбата, не на време е видял негодността и изживяната сила на царския институт“.

Да се тълкува по тоя начин пиесата „Към пропаст“ — и в областта на литературната история и критика, и на сцената — е твърде пресилено. Тук наистина има една сложност от въпроси; и тия въпроси

---

[1] Вж. Училищен преглед, XII, кн. 10, 1907; Работнически вестник, XI, бр. 36, 11 дек. 1907.

[2] Вж. сп. Мисъл, XVII, кн. 9—10, 1907.

[3] Георги Бакалов. Иван Вазов. Критически етюд. София, 1911, стр. 44.

[4] Би трябвало да се каже — да предпази родината от робство, тъй като българският народ не бил още попаднал под турско иго.

трябва да бъдат разяснени по-внимателно и с чувство на отговорност към литературните и други факти.

Главната причина за създаване на впечатление, че в пиесата си Вазов правел алюзия на един авторитарен режим, че насочвал стрелите си срещу един ненавиждан от народа монарх, се крие безспорно в самата тогавашна политическа обстановка. Защото от възкачването на Фердинанда на престола до 1907 г. на политическата сцена са се сменили няколко партии — либерална, консервативна, народняшка. Корупцията, кариеризмът, службогонството и ред други язви на буржоазната държава са съпътствували всички кабинети. Трудовите маси са тънели в безправие и мизерия. Воден от максимата — „разделяй и владей“ — Фердинанд не се спирал пред никакви средства в стремежа си да противопоставя една политическа групировка срещу друга, за да властвува еднолично.

Известно е, че Вазов не е обичал Фердинанда. Не е изключено, при работата му над „Към пропаст“ да е оказала известно влияние цялата политическа обстановка. Но при все това, да се говори, че в пиесата си Вазов отправял критика не към един цар и при определен повод, както е случая с Иван Александър, а към царизма, към монархизма изобщо, — и то, без да имаме конкретни данни и факти, без сериозна мотивировка — значи да се фалшифицират литературните факти, да се разглеждат те от позициите на вулгарния социологизъм.

Нека изтъкнем преди всичко, макар накратко, че линията на Вазовото творческо развитие през първото десетилетие на нашия век е твърде сложна. Писателят не скъсва наистина с критическия реализъм; след творби като „Епопея на забравените“ (1881 — 1884), „Драски и шарки“ (1893, 1895) и др., той създава „Служгогонци“ (1902), написва редица разкази, събрани в сборника „Утро в Банкя“ (1905).

Но все пак понижението на критическия реализъм се чувствува. Забелязва се също противоречието между мироглед и метод, характерно и за други негови произведения. Това противоречие се проявява и в „Към пропаст“. Вазов наистина отправя критика срещу царя и болярите, показва тежкото положение на народа през време на феодализма. Но наред с това той показва и една ограниченост на мислите, стреми се да оправдае създадените порядки, отрича положителната страна на богомилското движение.

Нека видим конкретно какви идеи влага нашият поет в историческите си произведения и как защищава тия идеи.

Вазов признава една своя „слабост“ — да бъде по възможност верен на историята и на епохата, стреми се да предава вярно светогледа на действуващите лица. „Такъв съм бил даже и в дребните факти“ — заявява той. Поетът знае, че има друг начин за пресъздаване на историческата действителност, че европейски писатели и драматурзи са влагали в образите на героите си чувства, идеи, страсти, чужди на изобразяваната действителност: „Такива драми може да са бляскави произведения на духа, но не са исторически драми, защото пренебрегват историческата правда. Героите в историческите му пиеси не говорят на тогавашния език, „но, продължава Вазов — чувствуват и действуват като синове на времето си, тяхната психология е и психология на хората от него време, пък и тъй ми се иска да предполагам... Тоя мой възглед е преобладавал и в „Борислав“, и в „Към пропаст“ и в „Ивайло“.[1] Поетът може да е допуснал отклонение в творчеството си от тоя принцип, но за тия негови мисли трябва да държим сметка.

В писмо от 24. X. 1906 год. Вазов пише до Атанас Илиев за главния герой на повестта си „Иван Александър“ следното: „Аз съм го изобразил (Александра) добър държавник, но страстен, сластолюбив, старец, лукав и вероломен, като се водя по Кантакузена (историята на Иречека)“[2]. Може би за случая е нужно да се обърне внимание, че тия сведения на гръцкия автор не могат да не бъдат лишени от известна субективност. В „Историческите бележки“, приложени към пиесата „Към пропаст“, Вазов изтъква и положителни качества на Иван Александра. „Историята ни го посочва — пише той — като способен, с гъвкав ум, но и нелишен от пълководчески дарби владетел, при това и ученолюбив мъж, който е насърчавал ревностно българската писменост. По негова заповед е била преведена и знаменитата Манасиева летопис. През първата половина от царуването си той е успял да разпространи границите на държавата си далеко на юг в Родопите и да ѝ даде сила и значение между държавите на Балканския полуостров“ (стр. 97).

В стремежа си да докаже непременно, че в пиесата си Вазов насочва стрелите си против устоите на една държавна система, Ст. Каракостов пише: „Верен на своя реалистичен метод, запознат добре с изворите на историята, Вазов правдиво отразява и богомилската разновидност — адамитството. Но на преден план у Вазов е борбата на богомилите за

---

[1] Иван Вазов. Събрани съчинения т. XIX, 1957, стр. 199.

[2] Иван Вазов. Събрани съчинения, т. XX, София, 1957, стр. 267.

човешко достойнство и равенство, за братство между хората“ (к. м., В. В.).

А как ясно поетът е изразил мислите си за държавата, за добрия държавник и за богомилите пред Шишманов! Той заявява: „Аз защищавам в драмите си известни свои идеи за управление на държавата, за задачите на монарха (виж Иван Асен), старая се да бъда хуманен, да бъда демократ, но анархията не обичам. Затова и не гледам на богомилите с твоето снизходително око — или, ако обичаш, с твоята историческа обективност. И понеже съм педант, аз се придържам тук ò данните на презвитера Козма“.[1]

Вазов сам разкрива достатъчно ясно позициите, от които критикува царя и царедворската клика. Това не са позиции на един последователен демократ. Има, според писателя, боляри, които са се отнасяли зле с населението, но имало е боляри и като Раксин, които заставали на страната на народа. В пиесата си „Борислав“, писана почти по същото време, Вазов истина ни рисува един добър цар в лицето на Иван Асен, но същевременно изразява чрез него и шовинистични идеи.

Вярно е, че в „Към пропаст“ Вазов си служи с реалистичния метод, както отбелязва Ст. Каракостов, че познава добре историческите извори. И тъкмо затова той ни рисува правдиво и образа на Иван Александър и другите действуващи лица в пиесата. Вазов си е давал сметка и за положителната роля, която Ив. Александър обективно е играл в българската история. И той би изменил на историческата правда, ако ни представеше тоя цар с напълно отрицателни черти.

Що се отнася до епизода с богомилите, вмъкнат в „Към пропаст“, според нас тоя епизод е като нож с две остриета. Чрез богомилите са изказани наистина остри нападки срещу феодалния гнет и неговите носители. Но нима самите богомили не са обект на такива нападки и от овчаря, и от дядо Бранко? Ето и настоятелното обръщение на самия Раксин към Иван Александър: „Но богомилите са близко. Казвам ти, господарю: очисти от плевели господния виноград. Нека е тежка десницата ти въз тях. Тия черви подриват вярата, прояждат царството“. Сам Вазов пише следното за богомилите: „В България се усилила деятелността на разните ереси: богомилска, исихастка, адамитска и други; те подкопавали основите на обществото и държавата чрез своите отрицателни учения“.[2]

[1] Ив. Д. Шишманов. Ив. Вазов. Спомени и документи. София, БАН, 1930, стр. 174.

[2] Иван Вазов. Към пропаст. София, 1910, стр. 97.

Всички тия реплики и изказвания говорят, че спрямо богомилското учение и движение Иван Вазов е застанал на позициите на презвитер Козма — културният читател знае консервативната същност на тия позиции — близайки в спор със своя постоянен съветник и помощник в творчеството си, Ив. Д. Шишманов. Но това изглежда не са разбрали и Ст. Сърчаджиев, и Ст. Каракостов.[1]

Интересен е образът на великия логотет Раксин в пиесата. Той няма почти нищо общо с Раксин от Иван Александър. В повестта Раксин, който е бил протовестиарий при цар Михаил, заема същата длъжност (а не велик логотет) и при Иван Александър. Той играе ролята на VI велик болярин от „Към пропаст“ — да предложи компромисното разрешение на дворцовия конфликт: Теодора да остане в двореца като законна съпруга на царя, а Сара — като негова любовница.

В пиесата си Вазов прави Раксина велик логотет. Но Раксин не е също такъв заговорник срещу Александра, какъвто е Владислав в повестта. Заговорът, който замисля и „организира“ той (ако само това може да се нарече заговор), има далече по-скромен характер и благородна цел: Раксин иска да предпази царя — дългогодишния си приятел — от един дворцов и семеен скандал, да предпази с това и разслабването на държавната власт. При това Раксин неволно става двигател на волята за лично отмъщение на Красимира.

Голямата близост на Раксин до Ив. Александра личи особено в действие III, явл. 4, когато Раксин иска да пуснат и нахранят бежанците. Царят казва тогава на слугите: „Изпълнете желанието на моя драг приятел“. В същото явление, когато Иван Александър казва на Раксин, че се радва на неговото дохождане в горския дворец, великият логетет отговаря: „Твоето желание за мене е заповед, господарю“. В някои реплики Раксин изказва идеи, напомнящи ни идеите на Иван Асен в „Борислав“ Поемайки например думите на 6-ти боля-

[1] Неправилна е от друга страна мисълта, че Вазов се обръщал за сюжети към нашата история в навечерието на Балканската война, за да отговори на нуждите на българската империалистическа буржоазия. Историческите теми са занимавали нашия поет много по-отдавна. Да си спомним, че първите негови стихотворни опити са писани именно на исторически теми, че по-късно Вазов пише драмата „Светослав Тих“, възпява подвизите на Самуил, Кракра и др. Вазов посещава за пръв път Търново не в 1902, вълнува се от съдбата на старата наша столица и нейните царе не само в 1905 г., както съобщава на Шишманов. За пръз път той е гост на стария престолен град навярно към края на миналия век. Плод на неговите съзерцания и размишления е разказът му „Велико Търново“, под който стои датата: 1900. В Търново Вазов е бил за пръв път в 1899 или в 1900 г.

рин за наздравиците на цар Крум с черепа на Никифор, Ив. Александър подканя болярите си: „Да последваме хубавия му пример“. А Раксин недоволен отвръща: „Добре е да го последваме и в другото, господарю. Той разтрепера Цариградските стени“. Наистина по-нататък, особено след осуетеното отвличане на Сара, репликите между царя и първия му помощник стават много по-остри. Но никоя от тях не говори, че Раксин е разочарован от „царския институт“, от държавната система. При все че е ядосан на Александра, той с болка го укорява, защото дълго време е работил в близка дружба с царя. Така и до последната реплика на Раксин: „Александре, аз отивам. Но знай, че пропастта, в която ще ида аз,не е тъй дълбока, както пропастта, в която тласкаш България!“ Тук можем да говорим за ясен поглед в буреносното бъдеще, за ненавист срещу един сладострастен цар, за патриотизъм, но не и за разочарование от „царския институт“ въобще.

Повтаряме — някои от идеите на режисьора можеха да бъдат подхванати, ала без да се приписват на Вазов и с изрично упоменаване за „съавторство“. Иначе се губи онова,което съответствува на истинския авторов замисъл или не се „осъвременява“ в границата на тоя замисъл.

На въпроса — дали режисьорът е успял да постигне поставената си задача — не можем да отговорим положително по много причини. Преди всичко, след преднамереното „прочитане“ на пиесата в духа на Вазов „антимонархизъм“ въобще, актьорите са били изправени пред не малки трудности.

Отделните актьори в различна степен, отчасти съобразно с актьорските си способности, са се ориентирали правилно в ролите си. На Зорка Йорданова помага безспорно големия талант. Тя прави от един сравнително не богат образ на Теодора — такъв какъвто го виждаме в пиесата — сполучлив и убедителен образ на жена, отритната като съпруга, изгонена като царица, огорчена смъртно като майка. Ролята на Рад Лупу позволява на Рачко Ябанджиев да покаже горещите чувства и чисти пориви на една благородна душа. Образът на Сара, замислен като отрицателен, но недоизяснен от Вазов в известно отношение (да си припомним признанието на Сара пред Красимира: „Обичам го, както гълъбицата би обичала гордия орел, под чиито силни криле е намерила защита от ястребите, както майското прясно цвете обича старото слънце, което го топли и прогонва от него студовете и сланата. . .“), е изтълкуван сравнително добре от Софка Атанасова. От Красимира на Лили Попиванова обаче режисьорът е направил една обикновена сплетница. Нима малко черни бои е сложил в тоя образ Вазов? Красимира е куртизанка все пак на един голям цар. Освен това в нейния образ поетът е загатнал известни добри подбуди, и не случайно именно в нейно лице Раксин намира съюзник в борбата за родолюбивите си намерения.

Не бихме могли да изискваме повече от Пенка Икономова — Дария, от Стефка Кацарска — Дорослава, от Николай Узунов — Евстрати.

Режисьорът е насочил главното си внимание върху образите на Иван Александър и Раксин.

Както бе вече изтъкнато, в спора между тия двама герои няма такава идейна ядка, която да позволява изграждането на представление с подчертан конфликт между носител на велики свободолюбиви човешки идеи и отявлен враг на тия идеи. А да не забравяме, че режисьорът е замислил новата постановка, преработил е Вазовата пиеса, послужил си е с един напълно условен декор, тъкмо с оглед на тая цел. От същото намерение се е ръководил той, като дава антракт едва след XXI епизод— за да се подчертае конфликтът между предвидливия царски сановник и самовластния монарх. Любовната история между Ив. Александър и Сара трябвало да отстъпи на заден план, за да изпъкне общественото звучене на семейния и дворцов конфликт. Но в края на пиесата виждаме, че големите усилия на режисьора не са се увенчали с резултати. Защото почти всички реплики на героите са пронизани от мисълта за една ненавременна женитба, за един дворцов скандал.

Борис Михайлов предава сполучливо някои черти от тоя образ на Ив. Александър, който е искал да получи Ст. Сърчаджиев. Това е станало обаче не без големи трудности. Може да имаме и по-добри изпълнители на тая роля. Но как би могъл и друг артист да тълкува в желаната от режисьора насока образа, т. е., да подчертава по-дебело отрицателните качества на Александра, ако иска да вземе под внимание и следната характеристика за него, направена от игуменката Дария: „И бог ще запази добрият ни цар (к. В. В.) от такова безумно деяние. . .“ А това определение за личността на царя е оставено и в „сценичния вариант“ на Ст. Сърчаджиев, и актьорът без друго трябва да го има предвид.

Режисьорът е съкратил оня момент в пиесата, в който Александър се радва на народната ръченица — една сцена на проявена интимност към хората от народа. И неговата мисъл е ясна: един цар, за да бъде само символ на монархизъм, не трябва

да се показва с положителните си черти на сцената. Но на сцената ние виждаме и много други места, необмислени и необосновани от режисьора. Да вземем XXII епизод — тронната зала. Великите боляри са оставени прави, като наказани ученици. Тоя момент психологически е неоправдан и неиздържан. Царят преди всичко няма за цел да настройва още повече срещу себе си болярите, и то когато се решава въпросът за жетитбата му със Сара. Заобиколен с враждебност отвсякъде, той няма интерес да дразни по тоя начин влиятелните търновски първенци. Но— ще каже режисьорът —аз исках да подсиля отрицателните черти на един монарх, който не се спира пред нищо, за да постигне своите цели. А нима сам Вазов не е дал в това отношение достатъчно ясно образа на Александра? Ето неговите думи в действ. V към кастрофилакт Евстратий: „Бог просвети ума на моите боляри; инак щях да се видя принуден да им докажа, че Иван Александър не е клисар, а български цар. Но слава богу, че се свърши благополучно и моите първи велможи тая нощ ще спят при жените си, а не в кулите на Царевец".

При това в „Към пропаст" Иван Александър е показан в отрицателни черти не само като държавник, но и като съпруг и човек. Помолен от Теодора, той скланя да прости Рад Лупу, и ревността е, която го тика към погазване на даденото обещание. А водени от своята ревност мнозина могат да станат автори на грозно дело. Но Иван Александър е не само ревнивец; той е истински влюбен в Сара, и любовта именно го води към всички необмислени решения и действия. Такава любов към Красимира той не е имал.

Образът на Раксин, създаден от народния артист П. Димитров, е моделиран в рамките, очертани от самия автор на пиесата. Не би трябвало тоя Раксин да се тълкува като образ на герой, който се бори за народа в прекия смисъл на думата, както иска да ни внуши Ст. Каракостов, който защитава народни интереси в тоя смисъл на думите, който ние днес им влагаме. Виждаме на сцената, че по едно време Раксин успява да обедини около себе си почти всички боляри. Би ли трябвало да мислим, че те всички са въодушевени от мисълта за защита интересите на народа? В самата пиеса ние ясно виждаме отношението на болярите към народа.

В новата постановка, наред с условния декор, не позволяващ да се види нито времето, нито мястото на действието, има и други несъобразности. Вазов вмъква епизода с богомилите и в повестта си и в пиесата си, за да бъде верен на историческата правда, както и да подчертае, че ересите се ширят свободно, защото царската власт е безсилна да се справи с тях. Но в „Към пропаст" сцената на богомолските „бясовски игри" е загатната в една-две реплики само на протоспатарий Георги; за публиката тя остава скрита. Нашият класик ясно е съзнавал, че една такава сцена не би била оправдана естетически. В днешната постановка ние виждаме цяла балетна сцена. Група артистки танцуват почти голи някакъв странен танц при мистично осветление. Колко труд на изпълнителите, колко средства на Народния театър за това адамитско „облекло" биха се спестили, ако режисьорът беше загатнал само това с една сцена в сцената, — както е направил Вазов!

Трудно е да се определи — от какво се е ръководил Ст. Сърчаджиев. Ако това е било желанието му да задоволи вкуса на съвременния зрител (каква тежка задача!), трябва да се каже, че успехът е твърде съмнителен. Постановчикът е отишел много далеч, щом по тоя начин е искал да „доизяснява" автора. Той не е държал също сметка, че тая сцена разкъсва впечатлението на зрителя. Освен това — не изпада ли тук режисьорът в „битовизъм" и „натурализъм", срещу които тъй енергично въстава сам?

Похвална е инициативата на Народния театър „Кръстьо Сарафов", да постави на сцената си „Към пропаст", както и намерението на неговия режисьор др. Ст. Сърчаджиев, да извиси идейния конфликт в тая пиеса. Но облякъл една историческа творба — свързана тясно с нашия живот, с нашето, българско минало, с нашите нрави и обичаи — в една постановка, която им стои чужда, режисьорът напразно е търсил да надхвърли в голям мащаб идеите, които включва в себе си Вазовото произведение.

Резултатът сигурно щеше да бъде по-добър, ако беше по-малка намесата в пиесата на Вазов, ако не беше до такава степен условен декорът, ако не беше увлечението да се търсят в едно произведение идеи в такава степен, в каквато то не ги притежава. Защото в „Към пропаст", както бе вече отбелязано, има по начало едно социално звучение, има конфликт, който, въпреки личните драми и елементи, показва все пак гнилата страна на едно отдавнашно минало.

С постановката на „Към пропаст" Народният театър „Кръстьо Сарафов" е направил един опит, за който би трябвало да се потърси всъщност сцената на един учебен театър.

Нужно е да се обърне също тъй внимание на обяснителните статии и материали, поместувани обикновено в програмите на

представленията. Има зрители, запознати добре с пиесите, които се играят, и биха си съставили мнение за тях и без тия материали. За по-голямата част от публиката на нашите театри обаче придружителната статия е действително нужна. Но тя трябва правилно да насочва вниманието на зрителя към основните проблеми на пиесата, а не да го дезориентира, какъвто е случая със статията на Ст. Каракостов.

ВЕЛИЧКО ВЪЛЧЕВ

☆

ЧОВЕКЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА НА СТАРА РУСИЯ

(Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси. Издательство Академии наук СССР, Москва-Ленинград, 1958, стр. 186, — 54 илюстрации)

Трудът на Д. С. Лихачов представя една от най-интересните книги, които са излизали напоследък по въпросите на старата руска литература. Поради близостта, която съществува между руската и българската литература в Средновековието, принципната и методологическа страна на тоя труд не може да не заинтересува и българските изследвачи. Авторът си е поставил за задача да характеризира стилистическите системи на изображение на човека в старата руска литература и по тоя начин да посочи своеобразието и художествените достойнства на руската литература през първите седем века от нейното съществуване (XI—XVII в.). Той изхожда от становището, че старата руска литература представя по своята същност художествено явление, художествено творчество. Както сам отбелязва в заключителната глава, дълго време „започваха историята на руското изкуство от XIX в., макар самият факт за съществуване на произведения на изкуството в стара Русия да бе добре известен. След това откриха XVIII в., откриха и великото изкуство на стара Русия, което сега привлича усърдното внимание на цялото културно човечество. „Откриването“ на старата руска литература се извършва несравнено по-бавно. Работите на Ф. И. Буслаев първи обърнаха внимание на художествената страна на старата руска литература. Много направиха за изучаване на художествената същност на руската литература от XI—XVII век А. С. Орлов, В. П. Адрианова-Перетц, Н. К. Гудзий, И. П. Ерьомин, В. Ф. Ржига. Предстои да се направи още повече, защото старата руска литература е несравнено по-малко „достъпна“ от старото руско изкуство“ (стр. 174).

Д. С. Лихачов изхожда и от друго становище — че старата руска литература не е била неподвижна, застинала, неподлежаща на развитие, но че в нея са се извършвали постоянно изменения и че се е развивала. „Ако тая книга — заключава авторът в края на изследването си — помогне да се разколебаят създадените от традицията несправедливи представи за старата руска литература като бедна откъм литературно развитие, то целта на книгата в известна степен ще бъде изпълнена. Но ако тая книга убеди непредубедените читатели още и в това, че изучаването на общите закономерности на развитието на руската литература е невъзможно без основно познаване на старата литература, то нейната цел ще се окаже преизпълнена“ (стр. 174).

Всъщност тая цел се оказва наистина напълно достигната. Д. С. Лихачов е избрал само един проблем — как художествено е видян човекът в старорускатa литература и художествените методи на неговото изображение. Използувайки богат материал, правейки непрекъснати съпоставки със старорускатa живопис, преминавайки постоянно от подробния прецизен анализ към смелата синтеза, авторът създава изключително интересна и убедителна картина на развитието на старата руска литература. Неговата книга е резултат на продължителна размисъл и усърдно изследване на фактите. Тя не се е родила изведнъж, за което свидетелствува и обстоятелството, че пет от нейните единадесет глави се явиха предварително в последните няколко години като отделни изследвания. Проблемите на книгата всъщност стоят в центъра на заниманията на Д. С. Лихачов от много години насам; той проучва художествената страна на старата руска литература с дълбоко разбиране и с истинско проникновение. За това свидетелствуват всички негови досегашни, извънредно ценни научни трудове, които го правят един от най-блестящите

представители на съветската литературоведска школа в областта на старата руска литература.

Във встъпителните бележки на новата си книга Д. С. Лихачов изяснява отношението на темата, която разработва, към въпроса за разглеждането на художествената форма в нейното живо единство със съдържанието (стр. 3)и изтъква, че човекът винаги е представял централен обект на литературното творчество. „В съотношение с изображението на човека се намира и всичко останало: не само изображението на социалната действителност, бита, но също и изображението на природата, на историческата изменяемост на света и т. н. В тясна връзка с това как се изобразява човекът се намират и всички художествени средства, прилагани от писателите“ (стр. 4). Твърде важна е бележката, която Д. С. Лихачов прави още в самото начало: „Трябва да се различат две страни в изображението на човека в литературните произведения. От една страна, това е непосредственото виждане („видение“) на човека, неговото разбиране от писателя, от хората на неговата класа и на неговата епоха. От друга страна, това са художествените м е т о д и на неговото изображение, изработвани от писателя в съотношение с цялата литература на неговото време. Първото отношение към човека е пасивно възприемащо, второто — активно, творческо, но и двете в последна сметка зависят от социалните отношения на времето, от класовия светоглед на писателя“ (стр. 4).

В начина, по който Д. С. Лихачов разработва поставения проблем, трябва да се отбележи още една особеност: той не отделя в и ж д а н е т о от метода, разглежда изображението на човека като даденост, говори за различни с т и л о в е в това изображение, като в случая „художественият стил обединява в себе си и общото възприятие на действителността, свойствено на писателя, и художествения метод на писателя, обусловен от задачите, които писателят си е поставил“ (стр. 4). Оттук и основната задача на изследвача — да разкрие и характеризира системата от стилове в историята на старата руска литература.

От методологическо гледище представя интерес още един похват на автора — съпоставките с живописта. Той обяснява по следния начин твърде големия брой приложени репродукции от произведения на живописта: „Тяхната цел е да покажат съответствията, които съществуват в изображението на човека в литературата и живописта. Тия съответствия ни позволяват в много случаи по-дълбоко да разберем и по-отчетливо да почувствуваме особеностите на този или онзи стил в изображението на човека, но тия съответствия не трябва да се абсолютизират. В един случай живописта изпреварва литературата и дава значително по-съвършени изображения на човека, в други — литературата отива по-напред от живописта“ (стр. 4—5). Още тук трябва да изтъкнем, че Д. С. Лихачов прави своите съпоставки много внимателно, не се впуска в обширни анализи на произведенията на живописта, но винаги успява да намери необходимите елементи за съпоставка, да покаже най-съществения в съотношенията между живопис и литература. Трябва да се отбележи още нещо: произведенията на живописта, от които са дадени репродукции, са избрани извънредно сполучливо и сами се налагат на вниманието на читателя.

Преминавайки към същността на своето изследване, Д. С. Лихачов набелязва и характеризира следните моменти в системата на художествените стилове в историята на старата руска литература: стил на монументалния историзъм през XI—XIII в.; епически стил през XI—XIII в.; експресивно-емоционален стил в края на XIV-XV в.; стил на „психологическа омиротвореност“ през XV в.; идеализиран биографизъм през XVI в.; криза на средновековната идеализация на човека в житийния жанр в началото на XVII в.; поява на човешкия характер в историческите произведения в началото на XVII в.; характеристика на новото направление в развитието на руската литература през XVII в. чрез проследяване само на един момент — изменение в отношението на писателите и читателите към името на изобразяваното лице; жанрови различия в изображението на хората в старата руска литература; откриване ценността на човешката личност в демократичната литература през XVII в.; „стилът бароко“ през втората половина на XVII век.

Веднага личи какви интересни моменти са засегнати в книгата на Д. С. Лихачов. На някои от тях е отделено повече внимание — като основни в развитието на старата руска литература, на други — по-малко. Авторът не си е поставил за задача да очертае историята на изобразяването на човека, а само да повдигне — както сам отбелязва — „някои общи въпроси, свързани с измененията във формата на изобразяване на човека. Затова книгата е построена не по епохи, а по проблеми“ (стр.5). Но всъщност в книгата е натрупан богат материал, разгледани са многобройни въпроси, навсякъде се следи историческата връзка между отделните стилове, правят се точни и релефни характеристики на отделните епохи, че действително читателят получава великолепна представа, подчинена на една добре обмислена и дълбока концепция за вътрешното развитие на руската литература през XI—XVII век.

Да проследяваме това развитие подробно не е необходимо; това ще ни отвлече твърде далеч, още повече че нас ни интересува преди всичко методологическата страна в книгата на Д. С. Лихачов. Но все пак не може да не отбележим най-интересните моменти в нея. Книгата започва с глава, посветена на проблема за характера в историческите произведения в началото на XVII век. Сам авторът отбелязва: „По-удобно се оказа да започнем книгата с прелома в изобразяването на човека, с кризата на средновековния начин за изобразяване на човека, настъпила в началото на XVII век. След това бе необходимо да се върнем към епохата на класическия разцвет на средновековния монументален стил в изобразяването на човека — към XI—XIII в." (стр. 5). Авторът се спира на XVII в. като начало на развитието на новата руска литература; в редица нови черти, които се явяват в литературните произведения, той вижда първите предвестници на литературата на новото време. За пример в това отношение Д. С. Лихачов избира проблема за появата на човешкия характер в литературното изображение. Литературата преди XVII век изобщо не познава тоя проблем. Тя проявява известен интерес към отделни психологически състояния и то главно в проповедническите и житийни произведения, но не и при изображение на светските герои в руската история. „Ето защо възможността да се углъбим в психологията на историческия деец, да анализираме не отвлечен обект на дидактични разсъждения и не идеален светец и не каквото и да е човешко чувство, психологическо състояние и т. н., а конкретен съвременник в цялата негова сложност, се явява истинско откритие в литературата. И това „откритие" дотолкова поразило въображението на историческите писатели, че те устремяват своето внимание най-вече именно тук, към сложността на човешката личност, поставят я в центъра на своите съчинения и своето отношение към историческите характери правят главен обект на своето писателство" (стр. 9—10).

Д. С. Лихачов проследява внимателно това ново явление, търси неговите исторически корени в общественото развитие, в натрупването на опит и знание в социалната борба, в отхода от богословското гледище за човека. Анализирайки голям брой литературни факти, авторът показва как първоначално расте интересът към психологията на историческите личности (още в литературата през XVI в.), след това писателите изобразяват по нов начин човешкия характер, забелязват в него черти, които по-преди не им са били достъпни, осъзнават неговата сложност, съзнателно въвеждат нови принципи в характеристиката на историческите лица. Разбира се, тия характеристики са още много далеч от сложното изображение на човешките характери в литературата през XIX в., пътят е дълъг, докато се стигне до нея, но първата крачка вече е направена.

В следващите глави Д. С. Лихачов показва, че също тъй дълъг е и пътят, който руската литература е извървяла от XI до XVII в. в изображението на човешката личност — от стила на монументалния историзъм до откриването на човешкия характер. Авторът проследява и очертава с голямо умение различните стилове в изображението на човека. Една от най-обширните и централни глави в изследването представя характеристиката на монументалния стил през XI—XVII в. (стр. 27—69). Д. С. Лихачов показва, че тоя стил е свързан тясно с феодалното устройство на обществото и се проявява най-ясно в летописите, съставени по указания на князете. Това е литература официална. В центъра на изображението стои действително човекът, но не сам по себе си, а като представител на определена степен в стълбата на феодалните отношения, изображението е подчинено на обществения йерархизъм; идеализацията на човека е идеализация на неговото обществено положение. Интересът на писателите е насочен преди всичко към върховете на феодалното общество — князете и духовенството. Князете са изобразени в церемониални положения — от позицията на поданиците, а духовенството — с назидателността, свойствена на представителите на черквата; изображенията са условни и схематични. Д. С. Лихачов показва това с подробен анализ на отделните литературни факти, но също тъй и чрез умела съпоставка с произведенията на тогавашната живопис. Той осветлява също и въпроса за отношението на писателя-летописец към неговите герои, за неговото зависимо служебно положение във феодалното общество. Авторът поставя и въпроса за изключенията в тая система на монументален историзъм, за стихийното проникване на някои елементи на реалистичност, на по-точно предаване на натурата, които по-късно ще разрушат системата, особено през XVII в., когато те намират своя проводник в лицето на демократическите слоеве на населението.

Д. С. Лихачов отбелязва още едно явление в изображението на човека през XI—XIII в. — така наречения епически стил, който се проявява „там, дето събитията се записват по следите на народния епос, там, дето образът на човека не се създава в самата литература, а се пренася в нея от фолклора" (стр. 71). Тук се поставя важният въпрос за отношението между

фолклор и литература. За разлика от монументалния стил, епическият стил никога не обхваща литературната творба изцяло, а само епизодично. Експресивно-емоционалният стил от края на XIV—XV в. вече се насочва към психологическия живот на човека, към психологическите подбуди и преживявания, към сложното разнообразие на силните, експресивно изразени човешки чувства. Той се проявява главно в житийната литература. Всъщност, касае се за своеобразен „абстрактен психологизъм“ — за рисуване на отделни психологически състояния, на емоционални реакции на събития от външния свят, но тия отделни чувства още не се обединяват в характер. Д. С. Лихачов търси обяснение на появата на тоя стил със съдържанието на литературата, с развитието на философско-религиозната мисъл, с общението между Русия от една страна и южнославянските народи и Византия, с влиянието на исихазма, с идейната криза на феодалната йерархия. По-нататък се отбелязва своеобразната емоционална съзерцателност в изображенията на хората в произведенията на бележития художник от XV в. Андрей Рубльов; тя има и своя паралел в литературата — „психологическата умиротвореност“, самоуглъбеността, емоционалността, лишена от всяка афектация в „Повестта за Петър и Февруния“. През XVI в., когато се образува, разширява и укрепва централизираната руска държава, се явява интерес към биографиите на големите държавни дейци — московските владетели и техните прадеди; в литературата се оформя стилът на идеализиращия биографизъм. Той се проявява и в областта на живописта, където се засилва повествователното начало, композицията на иконите и фреските се усложнява, расте многофигурността на изображенията, тяхната отвлечена дидактика. Всичко това е проява на „своеобразно „количествено“ увеличение на интереса към човека като съставна част на единната феодална държава“ (стр. 113).

Много голям интерес представят и следващите глави „Кризата в средновековната идеализация на човека в житийния жанр“ (стр. 115—118); „От историческото име на литературния герой към измислено име“ (стр. 119—140); „Жанрови различия в изображението на хората“ (стр. 141—150); „Откриване ценността на човешката личност в демократическата литература на XVII в.“ (стр. 151—161); „Стилът бароко“ през втората половина на XVII в.“ (стр. 162—167). Д. С. Лихачов разглежда редица извънредно интересни въпроси във връзка с развитието на руската литература през XVI—XVII в. — преломен период, когато вече се появяват постепенно кълновете на новото литературно направление. Разкриването на сложността на човешкия характер, на съчетанието от добри и лоши черти в него води към унищожение на средновековната идеализация. Разглеждайки чисто литературните явления, които свидетелствуват за преход към новото литературно направление през XVII в., Д. С. Лихачов се спира обстойно на един особено интересен въпрос: липсата на измислени лица в старорускатa литература; старорускиият писател се стреми да увери своите читатели, че всички изобразявани от него лица са съществували; дори чудесата и виденията се представят като реални факти. Авторът показва с многобройни примери как през XVII в., във връзка с появата на демократическата сатира, се потърсват нови форми за художествено обобщение, не без влияние и на фолклора. В литературата се появяват безименни герои или герои с измислени имена, които са тясно свързани с конкретния, реалния живот на своето време. Мени се литературното съзнание на писателя и читателите, менят се средствата на художественото обобщение — и всички тия промени отразяват дългото и трудно движение на литературата по пътя на реализма. През XVII в. вече се развиват чисто литературни жанрове; в демократическата литература се разкрива ценността на човешката личност, изобразява се конфликтът на личността със средата, изчезва средновековният нормативен идеал и литературата постепенно тръгва по новия път на индуктивно художествено обобщение, което се опира на самата действителност.

В кратките си заключителни бележки (стр. 168—174) Д. С. Лихачов прави извънредно интересни изводи за развитието на старата руска литература, за богатството на формите и стиловете ѝ, за връзката ѝ с новата литература, за историческия произход на литературните категории, з художественото опознаване на света в недрата на стилистическите системи. По тоя път авторът стига и до въпроса за елементите на „реалистичност“ и „реализъм“ в средновековната литература; те се явяват като нарушения на нереалистическите стилистични системи на Средновековието под влиянието на изискванията на живата действителност. Но тия нарушения не създават изведнъж някакво ново начало по пътя на простото механическо натрупване, не се оформят като отделен художествен метод. Това става вече в новия етап на развитието на руската литература, под влияние на действителността. Авторът заключава: „В цялост развитието на руската литература през XI—XVII в. бе прогресивно, литературата постепенно се приближаваше към литературата на новото време, създаваха се условия за възникване и развитие на литера-

не знае как да се бори срещу него, цял един апарат е мобилизиран, за да го поддържа в неведение, в несигурност, в неизвестност пред утрешния ден, да пречи на контакта му с оная идеология, която открива перспективата на едно бъдеще без войни, без стопански катаклизми.

В похода за замъгляване на мозъците е отредена съществена роля на изкуството. Като „адекватен израз“ на „нашето Днес“, то трябва да разкрие именно „тайната“ на битието на модерния човек, да покаже как всички устои са разклатени, всички ценности са обезценени, всички истини са подложени на съмнение. То е сеизмографът, който ще отбележи, че всичко е станало нереално, недействително, че нещата и самият човек не стоят здраво, с ясните си очертания, а са престанали да бъдат „те“, станали са много повече „сенки на самите себе си“. Цялата действителност в безбройните ѝ разклонения се превръща в съмнителна величина, пред която се поставя въпросителен знак. Една нова мистификация на всички понятия е в ход, за да затъмни, замъгли и изопачи смисъла на нещата, характера на съвременните обществени отношения[1].

2. „ЛИТЕРАТУРНАТА РЕВОЛЮЦИЯ“ И РОМАНЪТ КАТО ЖАНР

Като изхождат от своето субективистично виждане на съвременната действителност, „авангардистите“ логически го пренасят и върху художествения образ на тази действителност, който става все повече деформиран, все по-отдалечен от своя обект, все повече подчинен на субективистичния произвол, докато загуби своя характер на образ — правдиво отражение и се превърне в самоцелна артистическа игра на рафинирани естети. А това явление води до ликвидация на изкуството като човешка познавателна дейност, ако и в писанията на модернистите то да се окачествява шумно като „най-новата литературна революция“, като рязък скок, при който се прекъсва нишката на традиционното развитие, изкопава се цяла пропаст между класическото изкуство на XIX век и модерното изкуство на XX век.

Същият Готфрид Бен, който бе заявил, че не съществува повече никакъв човек, а съществуват само „неговите симптоми“, разпростира драстичните формулировки на своя краен релативизъм и върху съвременната действителност. Как може да искаме от днешното изкуство да отразява действителността — пита той — когато *самата действителност не съществува повече, а съществуват само нейните муцуни*? „Щастливи са ония векове и поколения, за които имаше една безспорна действителност. Нейните последни остатъци обаче изчезват и това, което остава, са отношения и функции; блуждаещи утопии; хуманитарни, социални или пацифистични отпадъци. Старите реалности „пространство“ и „време“ са функции на формули; здраве и болест —функции на съзнанието; даже най-конкретните сили като „държава“ и „общество“ остават скрити в своята субстанция“. „Разпадане на

---

[1] В същата студия Фишер се спира обстойно на мистификацията на понятията, на мъглявата и не поддаваща се на точно научно тълкувание терминология на „модерните“. Когато те с такава любов оперират с категориите на „митическото“, това няма нищо общо с наивните митически представи на старите народи, съответстващи на един нисш стадий на познание на действителността. При „модерните“ това е нещо изкуствено, литературна конструкция, насилствено превърната в митология, в мит на техниката, на смъртта, на пола, на атомната сила и т. н.

турните направления на новото време: класицизъм, романтизъм, реализъм. Но старата руска литература, която подготви почвата за развитие на великата руска литература на новото време и създаде условия за възприемане на ценностите на цялата световна литература, сама обладава непреходни ценности“ (стр. 173—174).

Дори от беглия преглед на въпросите, които поставя и разрешава Д. С. Лихачов в своята извънредно ценна нова книга, се вижда какво голямо значение има изучаването на старата литература както сама за себе си, като твърде особен художествен свят със свои литературни ценности, но също тъй и за изясняване развитието на новата литература. Това особено добре личи на примера на руската литература. Прекрасно аргументираното и задълбочено изследване на Д. С. Лихачов прави решителна крачка напред в това отношение. Оттук и големият интерес, с който се чете неговата книга, ценните истини, които разкриват както неговите анализи, така и неговите синтези. Аргументацията му е винаги богата и разнообразна, особено като се вземат предвид съпоставките с прояви на другите изкуства. Бихме могли да предявим само едно изискване — би се получила по-голяма убедителност в неговите наблюдения и изводи, ако по-често се разглеждаха цялостни произведения и цялостното творчество на отделни писатели в светлината на една или друга стилистическа система.

Книгата на Д. С. Лихачов буди много мисли и у изследвачите на българската литература, особено със своите принципни, методологически проблеми. Ще бъде абсолютна грешка, ако нейните синтези и изводи бъдат пренесени механично върху старата българска литература. Колкото и да съществува принципна близост между старата българска и старата руска литература, все пак те имат различно историческо развитие, сериозно се различават в богатството на материала и в развитието на отделните жанрове. Макар нашата стара литература да оказва значително влияние върху руската литература в определени исторически моменти, руската литература през XI—XVII в. върви по свой път и стига до извънредно богато и разнообразно развитие, особено в областта на историческия летопис и историческата повест. Оттук и богатството от стилистически системи, които Д. С. Лихачов набелязва в нея, оттук и толкова интересните явления при изображението на човешката личност.

Обаче, независимо от това, и старата българска литература, която цели векове (XI—XII, XV—XVIII) се развива при извънредно тежки условия, в обстановка на опустошително политическо и социално иго, има своите извънредно интересни прояви и проблеми, има свое самобитно, национално своеобразие. Огромен теоретичен интерес както с оглед на художествените ценности, които тя крие, така и с оглед на нейното отношение към развитието на новата българска литература, представят цели периоди от нейната история. Осветляването им налага поставянето и решаването на въпроси, близки до онези, които откриваме в книгата на Д. С. Лихачов. Нека се надяваме, че тоя тъй интересен и ценен труд на бележития съветски литературовед ще даде тласък и на българската литературна наука, ще потикне към по-задълбочено проучване на нейните специфични особености като художествено явление.

ПЕТЪР ДИНЕКОВ

☆

ВЪЗЛОВИ ПРОБЛЕМИ НА ЕСТЕТИКАТА *

Всяка дискусия има свои предпочитани изрази, употребата на които в известни моменти зачестява толкова, че те стават външна характеристика на самата дискусия. Нека си припомним един от тях, който напоследък все да прониква и в културния печат, въпреки привидната си безсмисленост и тавтологичност. Тъй често чуваме да се казва: „Не трябва да се отбягват п р о б л е м н и т е въпроси“: Попридирчивите навярно се усмихват. Езиковедите може и да протестират. Да се откажем от израза, но безусловно ще трябва да го заменим с друг, защото всяка нова книга или дори нова статия в областта на естетиката ще привлича вниманието ни към основните, към възловите въпроси.

Ето и новата книга на Философския институт при Съветската академия на науките. Онадсловена твърде обикновено — „Проблеми на естетиката“ — подобно на повечето книги със сходни заглавия тя засяга най-съществените въпроси на марксистко-ленинското учение за изкуството. В първите две статии (от акад. Т. Павлов и Ю. Суворов) се третира въпросът за основния подход и предмета на естетиката, а в останалите две (на В. Разумний и И. Масеев) също се подчертава: „Твърде характерно е, че стремежът да се определи теоретически същността на изкуството

* „Проблемы эстетики“, Издательство АН СССР, 1958 г., стр. 172.

е присъщ на болшинството последни трудове на съветските естети“ (стр. 69).

Разбира се, както в последния сборник, тъй и в предидущите, отделни автори се задоволяват да кажат, че „спецификата на изкуството има обективна основа“ или че „художествеността на образното отражение е обусловена не само обективно, но и субективно, идеално“ (срв. стр. 89 и др.), без да кажат нито каква е обективната основа, нито пък какъв е субективният фактор за художествеността. Такива автори кръжат около проблемите, задоволяват се с констатирането им, придирват за една или друга несъобразност в гледището на другите и най-радостното е, че напоследък не дават тон на споровете. В сборника, особено в статиите на Т. Павлов, Суворов и Масеев се забелязват подчертаните усилия на авторите да предвижат напред разрешаването на спорните въпроси, да насочат естетиката към отговори, които авторите смятат за най-съзвучни с указанията на класиците на марксизма-ленинизма, за най-правилни с оглед на художествената практика. Независимо дали ще се съгласим напълно и с всички теоретически съображения на авторите, за нас без съмнение сборникът „Проблемы эстетики“ е едно от радостните доказателства за творческо раздвижване в нашата естетика.

В статията на акад. Тодор Павлов „Някои методологически въпроси на естетиката“ се споделят мисли, много от които са вече известни на българския читател. В статията е намерила теоретически израз една от най-характерните черти в делото на самия акад. Т. Павлов, за която особено много му са задължени няколко поколения работници в областта на литературната наука и изкуствознанието у нас. Акад. Павлов се противопоставя неотклонно срещу всеки опит да се подцени теоретическия подход към изкуството, той неведнъж е подчертавал, че изследването на художествените явления не бива да приключва с констатиране и описване на особеностите, а трябва всъщност да започне с обясняването им. Макар акад. Т. Павлов да критикува В. Шчербина за нещо, което може би известният съветски автор е нямал пред очи, в теоретическо отношение са много ценни възраженията на акад. Павлов срещу литераторите, склонни чрез описание на някои прояви в творчеството, чрез твърдението: „ето това е социалистическият реализъм“ да подминат „действителното научно определение на социалистическия реализъм, на неговия художествен метод“. Авторът неедноктатно подчертава, че откриването на художествената специфика, което е централна грижа на естетиката, не бива в никакъв смисъл да става за сметка на пренебрегване на о б щ о т о между изкуството и останалите обществени форми на съзнанието. Така „изкуството на социалистическия реализъм, редом със спецификата си, не загубва и не е длъжно да загуби своята обективно-познавателна природа и значение“ (стр. 11). В този ред на мисли се намира и критическата бележка, която др. Павлов прави на някои автори, поддържащи гледището, че изкуството имало предимство пред науката в опознаване на „живото цяло“, на индивидуалното. Авторът се противопоставя на естетите, които виждали някаква опасност от гносеологизъм, грозяща естетиката. Ценна е бележката на др. Павлов, че „всяка от основните черти или страни на изкуството, взета като органическа съставна част на цялата специфична характеристика на изкуството, носи в себе си природата на цялото, т. е. природата на изкуството като цяло“ (стр. 19). Но как да се съгласува това с твърдението на др. Павлов на стр. 28, че изкуството има отделна познавателна функция, която именно „е обща функция и за всяко изкуство, и за всяка наука в това число и особено за научната философия“. Дали не бихме се вслушали в изказванията на някои други теоретици, които виждат опасност от гносеологизъм тъкмо в отделянето на познавателната функция от единната, цялостната, присъща само на изкуството х у д о ж е с т в е н а функция? Дали да не се вслушаме в твърдението им, че познанието в изкуството губи своеобразието си, става художествен паразит, ако не е „вплетено“, „споено“ в тази единна функция на изкуството? Въпросът е несъмнено труден, тепърва ще има да се обсъжда и за неговото разрешение ще ни помогне особено н а с т о я щ а т а препоръка на акад. Т. Павлов да не забравяме или подценяваме теоретическия подход към изкуството.

Ю. Суворов разглежда предмета на естетиката. Теоретическо оправдание повдигането на този въпрос има само ако се направи опит за обясняване на природата на естетичното и на изкуството. В това отношение статията на съветския естет прави хубаво впечатление. Като намеква срещу плахостта в споровете по някои възлови теоретически въпроси, Суворов използува смело изказванията на основоположниците на марксизма-ленинизма, за да охарактеризира обществената природа на естетичното. Суворов се присъединява към възгледа, че „обществено-историческата практика (а тя носи обективен характер) разви цялата субективност на човека, в това число и неговата е с т е т и ч е с к а с у б е к т и в н о с т, създаде човешки вкус към природата, така че в известен смисъл може да се каже: човек започва да се вижда (оглежда) самия в

създадения от него свят“ (стр. 50). Наред с ценното, което се съдържа в подобно заключение и което несъмнено подпомага разбирането на художественото творчество, следва да се отбележи със съжаление, че авторът, в съгласие с мнозина други автори от нашето поколение, с голяма охота отхвърля заблужденията на „остарелия“ Дидро за основата на естетичното в ъ н от субективната оценка, без да се замисли дали наистина са изчерпани всички възможности на материалистическата теория в това отношеие. Най-хубавата част от статията на Суворов са според мен пасажите, посветени на естетичното своеобразие на познанието в изкуството. Макар и съвсем бегла, недостатъчно обоснована, според мен правилна е насоката на Суворов да търси своеобразието на изкуството във „функционалната свързаност“ на художественото произведение. Разбира се, подобна идея е твърде недостатъчна да даде представа за качественото своеобразие на изкуството, тя се намира само в предверието на истинските издирвания, но тя е за предпочитане пред увлечението на мнозина теоретици от нашето поколение да делят функциите на изкуството: „познавателна“, „възпитателна“, „класово-партийна“ и др. п.

Статията на И. А. Масеев за същността и ролята на конфликта в изкуството е ценна преди всичко с това, че авторът призовава теорията да търси и открива неантагонистичните конфликти в социалистическото общество, да възстанови правата на „мъката на творчеството“, на „неугнетителното страдание“ в изкуството. Цяла редица интересни заключения е направил Масеев при анализа на съветски художествени произведения. Заслужават внимание теоретическите му наблюдения върху повърхностно-илюстративните отклонения в художествената практика „верхоглядство“) и техния най-близък спътник — конюнктурщината. Теоретически интересна е обосновката, която Масеев прави на „водещата“ от двете противоположности в драматическия конфликт. Да се открие „водещата“ от страните на драматургическия конфликт предполага наистина и гражданското, и естетическото дръзновение на художника; това е без съмнение един от най-дълбоките корени на творческото новаторство.

Статията на В. Разумний „За природата на художественото обобщение“ според мен отстъпва в теоретическото си съдържание на другите три. Наистина авторът е споменал и централния въпрос на нашите спорове — за основата на художествената специфика, изявил е несъгласие с тезата на Буров, направил е общо взето приемливи критически бележки на привържениците на възгледа, че своеобразието на изкуството идва от „образната форма“, отхвърлил е с право „хедонистичната гледна точка“, т. е. гледището, според което истинската същност на изкуството идва от наслаждата. Разумний говори остро против последната теза, въпреки че не е известен поне един съвременен естет-марксист, който да се е повлякъл по хедонизма, ако към него не причисляваме всеки, заговорил за наслада в изкуството. И все пак всичко това не събужда особени възражения. Интересни и полезни в много отношения са и описанията на художественото обобщение, които на редица места Разумний е направил. Но за съжаление авторът е предпочел описанието и констатирането на особеностите пред обясняването им. Ще се съгласим с Разумний, че „трябва да създадем такава система от научни понятия, която да обхване съществените особености на художественото обобщение във всяка от неговите форми (видове и жанрове на изкуството), намиращи място във всяка епоха. . .“ Това няма да е излишно, но може да бъде полезно само ако е свързано с обяснението на тези особености, и на трайното, и на преходното в тях. Описателността не е излишна, но е крайно недостатъчна за теорията, дори когато се описват особености, валидни за всяко изкуство и през всяка епоха. . .

Не виждам какво друго може да се каже в заключение, освен да се препоръча горещо новия малък сборник пред нашите читатели, които посрещат все по-благосклонно естетическите трудове. Сборникът не изчерпва засегнатите теоретически въпроси, но потиква читателя да размишлява върху тях, насочва теоретическата мисъл към близкото им разрешение. Това не е по-малко полезно и от най-изчерпателния и претенциозен труд.

АТАНАС НАТЕВ

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Редактор-секретар — Христо Йорданов

природата, ликвидация на историята“[1] — ето последната мъдрост, до която достига признатият есеист и поет на авангардизма.

Оттук съвсем естествено произтичат генерални изводи за характера, който трябва да приеме модерното изкуство в различните свои разклонения. Оттук се определя и посоката, в която единствено може да се развива романът като жанр. Щом като действителността се представя на съвременния автор като нещо почти нереално, разпокъсано и хаотично, щом като тя не съществува в своята цялост, в своя „тоталитет“ (а съществуват само отрязъци, „парцели“ от нея), щом като тя е непонятна в своята същност (ние виждаме само нейните „муцуни“), тогава и структурата на романа трябва да се измени коренно, да се революционизира, за да „съответствува“ на нашата съвременност.

По пътя на подобна логика е съвсем ясно, че за хора, които виждат и възприемат днешния свят така, не е възможно никакво съдържание и форма на романа в стария, „традиционен“, „класически“ смисъл. Отговаря ли обаче тази картина на света, която те поднасят, действително на своя обект или тя е много повече субективистическа деформация на съвременния живот, почиваща върху движението по повърхността, върху неспособността да се проникне в същината на явленията, в съдържанието на този привиден „хаос“, на тази „кухина“ и „развалина“, в какъвто вид се явява на модернистите действителността? Не само марксистът, но и трезвият и обективен наблюдател разбира, че в случая имаме работа преди всичко с едно превратно, изопачено възприемане на съвременната действителност. Господството на това субективистично възприятие довежда до индивидуалистичен произвол, до изпразване на модерната епическа форма от жизнена правдивост. Както убедително определят някои известни литературни критици и историци, обединяващият принцип при разнообразните варианти на „революцията“ в модерния роман е разрушаването на „епическия тоталитет“ (цялостност), решителното разделяне и дори противопоставяне на индивидуалния (субективно преживяния) поток от време и обективното време (тоест историческия, обществения процес), нарушаването на техните действителни пропорции в полза на субективното начало. Докато за класическия автор-романист субективният момент е преплетен винаги най-тясно с обективния, зависим е от него (тъй като човекът е „съвкупност от обществени отношения“ и протичането на неговото индивидуално „време“ се определя по комплицирани пътища в последната сметка от протичането на обективно-историческото време, от обществените отношения, в които той, ще или не ще, съзнава или не съзнава това, трябва да съществува), при „авангардиста“ пропорциите между „субективно“ и „обективно“ протичащо време са изцяло разместени, радикално изменени в полза, разбира се, на раздутия, хипертрофиран и облечен в мнима суверенност субективен момент. Когато човек сравни устремената към истинно познание литература на новосъздаващото се върху феодалните развалини буржоазно общество с днешните продукти на естетския индивидуализъм и интелектуален снобизъм, неволно му идват на ум думите на великия олимпиец Гьоте, който бе изразил пред Екерман една голяма закономерност в развитието на изкуството. „Аз искам да Ви открия нещо— казва Гьоте в разговора от 29 януари 1826 г. — и Вие ще го видите многократно потвърдено във Вашия живот. Всички отиващи към упадък,

---

[1] „Lyrik des expressionistischen Jahrzents“, Einleitung von Gottfried Benn, S. 13, 15, Wiesbaden 1955.

назадничави епохи са субективни, докато всички прогресивни епохи притежават едно обективно направление“[1].

„Кризата в романа“ се проявява в разпадането на неговия епически характер, в преместването на центъра на тежестта от обективното изображение към произвола на субективистичното виждане и преживяване. Атаките са насочени преди всичко срещу оная „сигурност“, която е отличителна за класическото произведение и която се изразява в логически построено действие, в свързан и ясен сюжет, в изграждане на плътни и релефни характери. Известно е, че в произведенията на писателите-реалисти пред очите на читателя се разгръща обективна картина на обществените отношения, при която авторът неизбежно присъствува със своята оценка („присъда“) към изобразяваното. Дори и при най-безпристрастните и обективни разказвачи като Флобер (познат е стремежът на автора на „Мадам Бовари“ да стои съвсем настрана и да се пази от всякакво вмесване в епически протичащия разказ), дори и при най-съвестните „протоколисти“ на болестните явления на епохата като Зола, ние проследяваме етическата гледна точка на автора, неговата естетическа присъда. Затова и изображението на грозното, уродливото, отвратителното в класическата литература е извършено от високата позиция на хуманизма, на идеала за прекрасния човек, за живота „такъв, какъвто трябва да бъде“. При модернистите обаче не хуманизмът, не идеалът за прекрасното са ръководни принципи. Те са подложили всичко на съмнение, на недоверие, на подигравка — особено пък нравствените ценности, които за тях са нещо отживяло, сковаващо, конвенционално. При изображението на грозното, на уродливото, на извратеното те не само че не се опитват да го преодолеят естетически, но тъкмо обратното — пазят се да не бъдат заподозрени в ролята на съдници, демонстрират отказа си от личната, оценъчната, авторската гледна точка. Тенденцията към обезличаване на разказа се определя от литературоведи като Кайзер за „смърт на разказвача“ и тя не само не е в противоречие с главната тенденция към субективизиране на епическата форма, а напротив — е следствие на този процес, при който ясните и строги очертания на белетристичните образи се „разтварят“ в една анонимна материя, без фабула, без характери, без взаимоотношението на автор към герои. „Смъртта на разказвача — пише Кайзер — засяга смъртно оная сигурност на традиционния роман, срещу която се бунтува днешното чувство за живота: сякаш непроницаемостта на света е тъй голяма и въпросът за смисловите съдържания тъй неразрешим, че е невъзможно от една по-отдалечена гледна точка (именно тази на епическия разказвач) да получим поглед за живота“[2]. Разказвачът трябва да бъде въвлечен в пълната несигурност на света и на живота — тъй повелявала истинността. Класическият автор е винаги господар на своя материал, той организира действието и разполага своите фигури с яснота и сигурност, сякаш той е „вездесъщ“, „всезнаещ“. Модерният автор обаче е обладан от страх пред дйствителността, в която вижда една „гигантска руина“, хаос. За него сигурността на всезнаещия разказвач е невъзможна, той знае, че „много малко знае“ за смисъла на живота в днешните му форми.

На същото чувство за „несигурност“ се подчиняват и останалите главни елемени на епическото произведение. Преди всичко е разклатена неговата опора — героят. Романът — студия на характери, на общес-

[1] Eckermann: Gespräche mit Goethe. S. 224. Aufbau-Verlag. Berlin 1956.

[2] Wolfgang Kayser: „Die Entstehung und Krise des modernen Romans, S. 33, Stuttgart 1954.

твени типове, които кондензират чертите на своето поколение и на своята епоха, получава убийствения етикет „несъвременен“. Теоретиците на авангардизма разсъждават така: типът, характерът обозначават една епоха, която е вече отминала в човешката история. Епоха, в която индивидът имаше своя физиономия, своя сигурност. „Едно фамилно име беше без съмнение много важно за времето на Балзаковата буржоазия. Характерът бе нещо важно, толкова по-важно като оръдие в борбата, като надежда за успех, като упражняване на господство. Да имаш лице, означаваше нещо в един свят, където личността представляваше средство и цел на всяко търсене“[1]. Днес обаче ние сме обитатели на една планета, съвсем малко сигурна в себе си, гигантската мелница на модерния живот все повече поглъща индивидуалните белези, хората стават все по-обезличени и индивидуално трудно-различими (дори най-новите машини на кибернетиката са в състояние да заменят сложните и многостепенни умствени процеси). Един от манифестите на модерния роман установява, че от щастливите дни на Балзаковите герои Евгения Гранде и дядо Горио е изтекла много вода, че литературният герой е загубил един по един своите атрибути и привилегии. „Постепенно той загуби всичко: грижливо построения дом, пълен от мазето до тавана с най-различни вещи, включително и най-нищожните вехтории, богатствата на документите и рентата, дрехите, тялото, лицето и накрая най-скъпоценното си съкровище, принадлежащо само нему — своеобразния характер. В някои случаи той загуби дори и името си[2]. За нас е много ценно това свидетелство за бедност, което си издават модерните, тъй като те иначе непрекъснато надават вой срещу „колективистичното обезличаване“, срещу стимулираната от комунизма „масова психика“. На практика излиза, че днешният империалистически свят е светът на обезличените, на номерираните хора. Колкото до художественото осъществяване на тази теория, то води до създаването на фигури, които са без външност и без физиономия, без минало, без национални, социални, професионални, фамилни и пр. белези, които дори са лишени от име. Те са истински хора без особености (както Роберт Музил, един от романистите на болестните явления на съвременната цивилизация, нарече капиталното си произведение „Човек без особености“). Английският автор Самуел Бекет променя името на един и същ герой в течение на един и същ роман, сигурно за да демонстрира, че както характерът, така и името са нещо съвсем несъществено и без значение за модерния индивид. Американският романист Уйлям Фолкнер дава в едно и също произведение едно име на двама герои и читателят трябва да разгадава за кого от двамата става дума. Други писатели обозначават главните си фигури само с инициала на собственото си презиме (Кафка в романа си „Процес“).

След като стълбът на белетристичното произведение— героят със своя определен, социално мотивиран характер — е разклатен, идва редът и на сюжета. Традиционната дефиниция, според която романът означава „една разказана история“, „поредица от вътрешно свързани случки и действия“, система на взаимоотношения между героите, е изпаднала в пълна немилост като нещо архаично, консервативно и излязло от мода. И съвсем логично. Щом като характерът на литературния герой е обявен извън законите на модерното време, то и средството, чрез което

---

[1] Alain Robbe-Grillet: Bemerkungen zu einigen wesentlichen Zügen des traditionellen Romans“ in „Akzente“, Heft I, 1958.

[2] Nathalie Sarraute: „Zeitalter des Misstrauens“ in „Akzente“, Heft I, 1958

той „заживява“ върху страниците на книгата — фабулата, веригата на действието — се оказва ненужно. Затова и в тези произведения най-малко можем да говорим за сюжет в познатия смисъл на думата, за „история, която се разказва“ с каузална последователност. Изобщо епическо-изобразителното начало в модерния начин на романизуване е отстъпило пред психо-аналитичното и експресивното. Много съвременни романи представляват една удивляваща с пъстротата си мозайка, безбройните „камъчета“ на която са разположени без всякаква видима връзка. При по-точно вглеждане ще се окаже, че цялата хаотична организация е подчинена на един най-общ структурен принцип, на философска концепция, която по съдържанието си е обикновено отблясък на декадентството. Любимо средство на тези писатели е монтажът, вмъкването в конструкцията на романа на цели страници с вестникарски съобщения, новини, обявления, каталози, регистри на имена и пр. Примерно, ако разказвачът стигне до асоциация за някакъв криминален случай, нищо чудно, че криминалната хроника и описание на случая ще бъдат взети наготово от някой вестник и вмонтирани в романа (това се среща многократно в романите на Джойс, Дос Пасос, Дьоблин). Нали се следва принципът на спонтанността, на директното възпроизвеждане на преминаващите през съзнанието мисли, асоциации, спомени?

Радикалното преобразование на епическата форма получава етикета „най-новата литературна революция“ и не оставя незасегната ни една страна на романа като жанр. Своя пряк израз тази „революция“ намира в езика. Той се освобождава все повече от изобразителната си функция, от ролята си да обозначи адекватно действия, състояния, мисли, тоест да бъде посредник за проникване в психиологията на образа, която е мотивирана от дадените обществени отношения. Функцията на авторската реч у авангардистите е преди всичко спонтанно-експресивна, а не изобразително-разказна. Тя трябва да улови непосредствено, като някакъв приемателен апарат, потока на съзнанието и хаоса на подсъзнанието, да бъде „медиум“ (думичка, употребявана с особена любов от модернистите), чрез който се извикват на бял свят „неуловими“, „непознати“ и „тайнствени“ психически светове. Езикът има за задача да предаде директно — в своята разпокъсаност и нестройност, в отчуждаването си от законите на логиката и граматиката — темпото, ритъма на модерното време. (Как може да изисквате логика от един модерен автор, когато светът, който той изобразява, е в крайна степен нелогичен? — питат със съзнание за неопровержимост мъдрите теоретици на авангардизма).

Главното стилистично средство на модерния роман са категориите на „вътрешния монолог“ (das innere Monolog, monoloque interior) и на „преживяната реч“. Както ще видим, те свсем не са нови и непознати на класическите автори, само че при модерните те са хипертрофирани до такава степен, че са погълнали останалите средства. При вътрешния монолог епически разгъващото се действие е изместено от свободно протичащия „ток“ на съзнанието и подсъзнанието, от образа на мигновено-пораждащите се душевни движения, асоциации, мисли. Виржиния Волф — ревностна представителка на „новите принципи“, формулира в едно свое есе символ-веруюто на модерния романист: „Изпробвай за един миг една обикновена душа през един обикновен ден. Тя приема голямо количество впечатления — тривиални, фантастични, неясни и други, които се врязват като острие на стомана в нея. Те струят от всички страни, като непрекъснато трептене на неизброими атоми. . . Ако авторът не би бил

роб, а свободен творец, ако той би искал да основе своето дело върху собственото си чувство, а не върху условности, то тогава не би съществувало никакво действие, никаква комедия, трагедия, любовен интерес или катастрофа в традиционния смисъл. Животът не представлява поредица от блестящи дъгови лампи, подредени систематично една след друга, той е дифузна светлина, една прозираща обвивка, която заобикаля нашето съзнание от единия край до другия. И не е ли задача на романиста да възпроизведе това променящо се, непознато, неописуемо, колкото и объркано и комплексно да бъде то?“[1].

Върху основата на тази теория, която е органически свързана с психоанализата на Фройд, през последните десетилетия са написани десетки романи във формата на вътрешен монолог. Подобен метод фиксира потока на съзнателното и подсъзнателното, тъй както той протича директно и без прекъсване. Оттук нещо съвсем обикновено в този род романи е нарушението на граматическите връзки и изоставянето на препинателните знаци. Непосредственото възсъздаване на хаоса на представите и асоциациите е много далеч от психологическия анализ на класиците и на съвременните реалисти. То представлява в известен смисъл една психограма. Ролята на автора в случая е аналогична на ролята на приемателя в един радарен център например, който отбелязва точно звуковете и сигналите на различните апарати. Ето защо художествената функция на вътрешния монолог и на преживяната реч е съвсем различна и дори противоположна у модерните в сравнение с класиците, тъй като са противоположни техните изходни позиции. У Толстой, един от всепризнатите световни майстори на психологическия анализ в литературата, ще срещнем честата употреба на тези средства, неусетното преместване на зрителния ъгъл от автора към преживяванията на героя, тоест преходите от една към друга разказвателна плоскост — от тази на разказвача към тази на героя и обратно. Да си спомним сцената за смъртта на офицера Праскухин в „Севастополски разкази“, която проследява душевния живот на героя в няколкото мигновения преди експлозията на гранатата и в мига на самата експлозия, на която той става жертва. Това изображение даде повод на младия тогава Чернишевски да съгледа тук една отличителна особеност в таланта на Толстой — способността му да улавя самия психически процес в неговото непосредно протичане, неговите форми, закони или, както се изразява Чернишевски, „диалектиката на душата“[2]. В това развиване на вътрешния монолог проницателният критик видя особената, присъща само нему сила в дарованието на Толстой. Писателят не се ограничава да покаже резултатите на психическия процес, той се интересува от самия процес, от едва уловимите явления на вътрешния живот, които се сменят с необикновена бързина и неизчерпаемо разнообразие. Едва ли има читател, който да не си спомня онази сцена от втория том на „Ана Каренина“, когато героинята, завърнала се от Италия, се отправя към своя бивш дом, тласкана от неудържимия порив на майчинската любов, да види своя малък син Серьожа, от когото заплетените обстоятелства на нейния личен живот са я откъснали. Гениалният психолог е проследил и най-тънките нюанси и най-мигновените преходи в душевното състояние на героинята, в нейната наранена душа, разкъсвана между обичта към сина, инстинкта на майчинството, от една страна, и любовта към Вронски,

[1] Цитирано по W. Kayser, S. 30.
[2] Н. Г. Чернышевский — „Избранные философские сочинения“, том II, стр. 51, Гос. изд. политической литературы, 1950.

отчаяните усилия да се изтръгне от фалшивите условности на една потискаща и безсърдечна среда — от друга. Толстой неусетно сменя аспектите на разказа. В момента на свиждането между Ана и Серьожа той незабелязано изоставя своята гледна точка на разказвач в полза на преживяната реч, тоест на директното и спонтанно протичане на душевните преживявания на героинята пред погледа на читателя. По този начин ние сме въвлечени интимно в чуждата субективна сфера, писателят с голям усет си е послужил с това средство, за да проникне и осветли „от отвътре" сложното душевно състояние на своя герой. Художественото средство, неговото въвеждане, е мотивирано изцяло от изобразявания момент, от „обективната реалност", от психологическата „необходимост". Същевременно, преживявайки дълбоко съдбата на своите герои (известно е, че при описанието на трагичния край на Каренина Толстой се е чувствувал лично потресен, а Флобер при разказа за самоубийството на Ема Бовари е усещал горчивия вкус на арсеника в устата си), класическият автор не се идентифицира с тях, дори и в моментите на най-голямо лично „съучастие" той присъствува като разказвач, като независим и „всезнаещ" автор. При модерните романисти вътрешният монолог не е само едно средство, той е всичко. Той не е мотивиран от дадена ситуация — той е предпоставен. Същият принцип кара писателите да бъдат „стенографи" на всичко онова, което преминава през една „обикновена душа" в „един обикновен ден", да постигат удивителна психограма и на най-нищожната психическа реакция, и на най-безсмислената или нелепа асоциация[1]. Като „анатомизира" всички фази на психическия процес, без оглед на съществено и несъществено, модерният автор се освобождава от необходимостта да дава естетическа оценка, нравствена присъда, да заема самостоятелна позиция (макар че склонността да се изобразява предимно грозното, уродливото, болезненото, без да се оценява, вече съдържа потенцията на неговото естетизиране и писателят се оказва съвсем не така естетически „безпристрастен", както той се представя). „Класикът" на този метод в литературата е Джойс.

---

[1] Интересно е как някои от значителните съвременни романисти на Запад, като се съобразяват със своя творчески опит и с обективните закони на художествената дейност, разбират правилно характера на това шумно прокламирано „новаторство". В своята книга „Равносметка", с голям интерес четена и у нас, английският романист и драматург В. Съмърсет-Моам пише следното: „От другите експерименти най-важно беше въвеждането в литературата на потока на съзнанието. Писателите винаги са се увличали от философите, които обладават емоционална сила на въздействие и не са много трудни за разбиране. Те бълнуваха пред Шопенхауер, Ницше, Бергсон. Те не можеха да не се увлекат и от психоанализата. . . Това беше ловък и занимателен фокус, но не повече. Когато писателите, вместо да прибягват към него рядко, както към ироническия, драматическия или обяснителния похвати, го поставяха в основата на своите произведения, ставаше скучно. Аз предвиждам, че общата литературна техника ще възприеме всичко онова, което е полезно в този и подобни нему похвати, но произведенията, в които той бе въведен за пръв път, много скоро ще престанат да събуждат интерес. Ония, които са се увличали от подобни куриозни експерименти, струва ми се, са изпуснали изпредвид, че по съдържанието си книгите, в които те се използуват, са съвсем нищожни. Изглежда тъй, че авторите са тласнати към подобни извъртания от тревожното съзнание за собствена пустота. Хората, описани така изостряно, по същество са съвсем неинтересни, а темата е незначителна. И това е естествено. Авторът само тогава тръгва по пътя на техническите изхитрявания, когато не е завладян от своята тема. Когато е обхванат от нея, остава му малко време да мисли как по-оригинално да се изрази". (Цитат по руското издание, В. Сомерсет Моэм, „Подводя итоги", изд. „Иностранная литература", Москва, 1957 г., стр. 163).

3. ДЖОЙС — ПАТРИАРХЪТ НА МОДЕРНИЯ РОМАН

Теорията да се вземе един обикновен човек в един обикновен ден и да се „анатомизира“ душевността му чрез всички впечатления, асоциации, мисли, които се кръстосват в нея, тоест да се фиксира трептението на безбройните атоми в една психика, има своя най-завършен представител и реализатор в лицето на Джеймс Джойс. Той е авторът, който днес може да се окачествти като литературен идол на буржоазната интелигенция, с него почват и свършват повечето студии, есета и статии върху съвременната „литературна революция“. В центъра на този интерес стои главното произведение на Джойс „Улис“ (Ulysses), един роман от 800 страници, написан през 1922 г. и излязъл в 1925 г. в Париж, в който е предприет нечуваният до тогава експеримент да се проследи един ден (отбелязан точно — 16 юни 1904 г., четвъртък) от живота на един обикновен жител на ирландската столица Дъблин. Кое дава основание на буржоазната критика на Запад да определя романа като „безгранично гениално произведение“, „най-съвършеното изображение на нашата епоха“, „една напълно нова форма на романа и същевременно най-значителното произведение на модерната литература“?

Необикновеното внимание на изследователите към Джойс е преди всичко внимание към неговия експериментаторски метод, който разлага процеса на съзнанието в непосредното му протичане, който има претенцията да даде точна графика на всяко душевно движение. Главната фигура на романа е Леополд Блоом, подложен на „рентгеново изследване“ от автора в продължение на 19 часа и върху „терена“ на 800 страници. Крайните почитатели на Джойс обичат да питат самоуверено, считайки аргументите си за необорими: нима досега е представян на читателя такъв „тотален аспект“ на един човек? Нима е познато в литературата такова безкомпромисно схващане на живота? Блоом мисли и върши безпрепятствено всичко, което обикновено протича зад затворени врати и се крие от другите, той крачи пред нас без всякаква „репрезентативна фасада“, безмилостно разголен[1].

Подобни доводи обаче са съвсем несигурни, за да могат да ни накарат да признаем една книга за необикновено постижение. Рещаващото тук не е дали в с и ч к о в мислите и постъпките на героя е предмет на литературно изследване, а к а к в о? Дори автор като Джойс, който е поискал да направи тотална „снимка“ на ежедневието на един човек, дори и той по необходимост е трябвало да се спре на определени действия, състояния и психически реакции, в които прозират определени естетически „предпочитания“. Той ни прави свидетели на пътуването на своя герой „в делника“, при което отделните мигове са се разраснали до безкрайности, той не се уморява да регистрира всевъзможните „станции“ на това пътуване: от кухнята с нейните гастрономически изкушения, от спалнята на неговата темпераментна съпруга-певица, през улиците на Дъблин, където той се отбива пътьом в различни магазини, от там в трамвая и на гробищата, където присъствува на едно погребение,а после на служебното му място, в редакцията на вестника, където той е дребен репортьор. Накрая ние го виждаме да поема „обратния път“ — към дома, отбивайки се в едно нощно заведение и завършвайки отново в спалнята на съпругата, с чийто вътрешен монолог преди заспиване приключва романът. Ръководен от изискването за абсолютна достоверност и безкомпромисно разнищване

[1] J'ames Joyce: „Ulysses“. Einleitung von C. Giedion — Welcker, Zürich 1956

на едно сиво всекидневие, главно с оглед на психическите комплекси у героите, Джойс не се стеснява наистина да говори за неща, които звучат в литературата грозно и „неестетично“ — особено пък като са лишени от авторовата оценка. Той иска да опровергае теорията, че една случка или едно изживявне трябва да бъдат „достойни“ за разказване, да се противопостави на класическия принцип, изразен от Гьоте, според който „целият талант е пропилян, щом като предметът (на изображение) е негоден. Тъкмо защото на новите художници липсват достойни предмети — продължава мисълта си Гьоте — куца и цялото изкуство на по-новото време“[1]. Джойс се мъчи да докаже обратното, — че на писателя не е нужно да спестява и най-нищожната подробност от физиологическите и психическите реакции на героя. Дори и най-заклетите натуралисти са избягвали описания, от които той не се смущава. Джойс например може да опише върху цяла страница пребиваването на Блоом в клозета, без да избягва най-точната информация за „облекчаването“ му. Той е особено обстоятелствен при разкриването на еротичните асоциации на героите. В това отношение наистина „единствен по рода си“ (както се възхищават критиците-авангардисти) е монологът на Марион Блоом преди заспиване. В нейното уморено, олюляно в предсънна дремка съзнание изплуват безброй асоциации, спомени, мисли, представи, предизвикани от разнообразните впечатления на нейния семеен живот и на нейната професия като певица, картини от детството се редуват с вкусови усещания, откъслечни възприятия за модата или домакинството неусетно преминават в рефлекси от нейния полов живот. Цялата тази струя на съзнанието и на освободените представи на подсъзнанието преминава пред нас спонтанно, без всякакви паузи и препинателни знаци. Неволно тя ни посвещава във всичките си интимни тайни, ние узнаваме за връзките ѝ с различни мъже, за всевъзможните пози на тези отношения. Читателят получава редица данни за физиологическите реакции на женския организъм, които се отличават понякога с клиническа точност и детайлираност. В това апологетите на Джойс откриват удивителен „тоталитет“, такава „женска пълнота“ на „непосредствена поетичност“, каквато не намираме другаде в „модерната литература“. (Без да оспорваме „първородството“ на Джойс в това направление, ние не можем да не констатираме, че той вече е далеч надминат от най-модерните си ученици и последователи). С последния негласен шепот на отдаването, на сладострастието героинята заспива, с което авторът закръглял нейния „женски тоталитет“.

Който обаче помисли, че казаното ни дава основание да отнесем книгата на Джойс към булевардно-еротичната, развличаща литература, се заблуждава основно. Въпреки скандала, който се е разразил на времето по повод излизането на романа, „Улис“ е книга от съвсем други мащаби, сравнена с произведения като известния с нечистата си слава роман „Любовникът на леди Чатърлей“. Джойс се ръководи не от желанието да възбужда и гъделичка фантазията с най-пикантни подробности, неговата художествена цел е да проведе до край, без всякакви ограничения и задръжки, принципа на „вътрешния монолог“, тоест на безпрепятственото, директно „протичане“ на потока на съзнанието. Само в този план той дава простор на всевъзможните еротически асоциации, което при Марион Блоом е мотивирано с тяхната огромна роля в нейния душевен живот (и оттук, в женската психика изобщо). Авторът на

---

[1] Eckermann: Gespräche mit Goethe, S. 77, Berlin 1956.

„Улис“ се ръководи последователно от едно методологическо положение: да следи неотлъчно верижната реакция на асоциативното мислене. Едно минаване по улицата, едно впечатление е достатъчно, за да се пусне в ход тази реакция. Видяното например стадо добитък вече откъсва мисълта от нейния предишен обект и я тласка в друга посока — за снабдяването на града с месо, оттам за цените и различните качества на това месо, за средствата и начините на приготовлението му, на обработването на закланите животни, та чак до сапуна, който се добива от животинските мазнини. След това някаква друга случка, друг обект събуждат съвсем нови асоциации, лични наблюдения се преплитат с точни научни сведения, чутото в разговор се комбинира с реминисценции от прочетеното, за да се изгради един удивителен в хаотичната си нестройност психологически конгломерат. Възприятията от действителността изведнъж получават фантастическо пречупване, най-капризните извивки на чувството се редуват с оригинални научни хипотези. И понеже романът е преситен с факти и реминисценции из най-различни области — на културата, литературата, географията, историята, икономиката, бита — които изплуват мигновено в съзнанието на героите, за да „потънат“ пак така мигновено и да се заместят от други, читателят изпитва остра необходимост от тълковен речник, иначе възприемането на извънредно раздутия и без това роман е крайно затруднено, да не кажем невъзможно в голямата му част.

Джойс е до такава степен фанатик на достоверността, че той не оставя нерегистрирани както беглия проблясък на най-нищожната мисъл у своите герои, така и прашинката върху техните костюми. Улиците, по които минава Блоом, магазините, в които се отбива, книжарницата с нейните натежали от томове рафтове — поименно, всичко „присъствува“ в книгата с точните си обозначения, с типографските си белези, с особеностите на местоположението. Много страници представляват регистри от имена, каталози от заглавия. По шеговития израз на един автор, ако някога Дъблин бъде разрушен, може да се предприеме възстановяване на града според точната типография и детайлното описание в „Улис“.

Това обстоятелство обаче не бива да ни кара да зачисляваме романа към разклоненията на натурализма в модерните му форми. Цялата мозаична композиция на книгата е подчинена на една генерална концепция, на един основен замисъл, в който е отразен идейният поглед на художника. Теоретиците на авангардизма се надпреварват в усилията си да посочат, че „Улис“ представлявал „мистичен съюз между Всекидневното и Грандиозното“, че неговият ограничен терен бил пронизан от „лъчите на Макрокосмоса“. Върху тясното дъблинско пространство — пишат те — се изрязват очертанията на Универсума, фрагментарното е подчинено на една обща символична постройка, на един грандиозен замисъл. За Джойс в настоящето трепти „прастарата картина на света, на човечеството“[1]. Още самото заглавие и композиция на романа дават ключ за тълкуването му: това е една съвременна Одисея (Улис е латинското име на Одисей). Частите на книгата намират паралелизъм в класическото произведение на античната древност. Трите главни дяла на Одисеята: Телемахия, Странствувания на Одисей и Ностос (Връщане дома) са трите структурни принципа в композирането на „Улис“. Съвременният Одисей — това е обикновеният дъблински журналист Леополд Блоом, жена

[1] James Joyce. „Ulysses“, Einleitung von C. Giedion — Welcker, Zürich 1956.

му, примадоната Марион Блоом, е модерната Пенелопа, а приятелят му, Стефан Дедалус, е паралелният образ на Телемах. Сега вече се добираме до съществените черти от естетическото „верую“ на Джойс, което не само открива „прастарата картина на света“ през контурите на нашето съвремие, но и вижда една „крещяща деформация“ на тази картина в настоящето. Героите на съвременната Одисея са лишени от всякаква величествена осанка, в сравнение със своите праобрази от античната митология, те са дребни и жалки странници из прозаичните лабиринти на модерния град, участници в една съвсем негероическа борба за съществуване. Тъй както съвременният Одисей в лицето на Блоом е една безцветна и нищожна фигура, тъй и модерната Пенелопа е пълен антипод на класическата, тя мами мъжа си непрекъснато — и в мислите си и на практика. Във водовъртежа на сивото градско ежедневие, из което блуждаят героите, всред психическите комплекси, на които те са пленници, преобладава сексуалният инстинкт, главният двигател сред дремещите сили на подсъзнателното (в съгласие с психоанализата на Фройд). Разбира се, до колкото развива идеята за безсилието и нищожеството на обитателите на модерния град, Джойс неизбежно дава и критическа окраска на някои свои изображения (например в издържаната в пародиен стил глава за информацията на ирландския в. Freeman Journals“, разпространител на банална „духовна“ храна за хиляди читатели). И все пак критическите елементи са някъде по периферията, те не определят същината на художествения метод на писателя. Модното увлечение от Джойс, безкритичното преклонение пред неговото дело, което се среща и сред някои революционни писатели на Запад, опитващи се да открият в „Улис“ предимно едно критическо в драстичната си откровеност изображение на хората от капиталистическата ера, приписва на романа функции и обективно въздействие, каквото той фактически не притежава.[1]

Джойс е в минимална степен критик на една обезличаваща и лишена от хуманен смисъл действителност, той е преди всичко неин регистратор, статистик на неините най-несъществени, нищожни страни, насочил писателската си лупа към нейните обществено-незначими ъгли. Ето защо неговият метод, съдържащ белезите на един неонатурализъм и експресионизъм, израснал в органическа връзка с психоанализата на Фройд, като цяло не може да бъде приет и използуван при разрешаване на задачите, които стоят пред съвременната социалистическа литература. Постановката, дадена на I конгрес на съветските писатели: „Социалистическият реализъм или Джойс“, колкото и заострена, генерализирана, е в основата си правилна, тъй като днешната буржоазна литературна мисъл прави свое знаме именно от типичното за Джойс експериментиране с несъществените страни на живота, от неговата пълна дезинтересираност спрямо всичко важно, значително в обществен и социален смисъл, от недоверието му към високото призвание на човека като строител и преобразовател на нашата планета. Естетическата програма на писатели като Джойс и Марсел Пруст, около чиито имена се създава истински ореол на „новатори“ и „революционери“ на романа на Запад,

---

[1] В началото на 30-те години в съветския литературен печат се води голяма дискусия, в която някои съветски писатели застъпват една високопозитивна оценка на Джойс като проникновен изобразител на „най-удивителните тайни в живота и начина на мислене на хората от една умираща епоха“, като тълкувател на „нервното напрежение на западния живот“. Впоследствие съветската литературна мисъл коригира подобни мнения и анализира упадъчните черти в творчеството на Джойс.

е в съществото си контрастна на творческите търсения на истински революционните писатели, тя отклонява съвременнта литература от нейните големи задачи като обществен форум за поставяне на най-важните въпроси на времето, вълнуващи милиони хора. От съюза „между настоящето и мистическото“, от „доминиращото Ирационално, пред което е отстъпило привичното Рационално“ у Джойс, идеалистическото литературознание изковава платформа, пропита с явно декадентско и реакционно съдържание. Методът на едно мъчително „клиническо“ изследване детайлите на душевния процес, пристрастието към най-нищожните явления, доведено до една самоцелна хипертрофия, по своето естество противоречи на естетическата теория и художествената практика на социалистическото изкуство.

Направили това кардинално разграничение, ние вече можем да отидем по-нататък и да видим, че отделни страни на този метод, освободени от самоцелното им абсолютизиране, бяха включени като градивен елемент в строежа на съвременния прогресивен роман, което доведе до разширение на възможностите на съвременния реализъм. Западни революционни писатели и дори социалистически реалисти използуват похватите на анализ на душевния живот (и преди всичко „потока на съзнанието“), които експериментаторите от типа на Джойс и Пруст бяха превърнали в деликатен инструмент на литературния упадък и по този начин им дават нов живот, изчистват ги от декадентска ръжда[1]. Както пише познатият немски марксист Александър Абуш: „В усилията си за художествено овладяване на променените човешки отношения, за разширено и обогатено художествено отражение — усилия, които се правят в епохата на най-големите класови битки и световно-исторически победи на социализма — съвременният реализъм от 20-те, 30-те и 40-те години в своите изразни средства и форми усвои и някои нови елементи, които бяха набелязани в литературното развитие, като се почне от експресионистите и се стигне до Джойс и които при тях обикновено не излизаха извън рамките на чисто формалния експеримент“[2].

4. КУЛТЪТ КЪМ КАФКА

Друг един романист, който се поставя непосредствено до Джойс като велик „прорицател“ на модерната душа, е бедният чиновник от службата по социално осигуряване на работниците в Прага, Франц Кафка, чието житейско и писателско поприще бе прекъснато твърде рано от туберкулозата през 1924 година, когато Кафка е на 41-годишна възраст. Въпреки категоричното му завещание — всички останали след смъртта му непубликувани ръкописи да бъдат изгорени (а отпечатаните са една съвсем незначителна част), неговият най-близък приятел Макс Брод не се решава на подобна стъпка и вместо това постепенно публикува литературното му наследство, в резултат на което писателят дочака истинското си „раждане“ в литературата няколко десетилетия след своята мъчителна смърт.

---

[1] В новия роман на Андре Стил, един от видните дейци на френската компартия, озаглавен „Ние ще се обичаме утре“ (1957 г.) е въведен „потокът на съзнанието“ като главно средство за проникване в психологията на героя, бивш войник от френските колонизаторски части в Алжир. (Вж. статията „Вопросы социалистического реализма в зарубежных литературах“, сп. „Вопросы литературы“, кн. 11 1958 г.).

[2] Alexander Abusch: „Zur Geschichte und Gegenwart unserer sozialistischen Literatur“ in „Neue Deutsche Literatur“. H. 3/1957.

Творчеството на Кафка е в известен смисъл доста сложно и заслужаващо сериозен анализ, още повече като имаме предвид високите отзиви, които най-напредничави писатели на нашето време, включително и в ГДР, са давали за неговата проза[1]. За разлика от романите на Джойс, прозата на Кафка е написана на безукорно правилен, точен и предметен немски език, без нарушение на логическите и граматическите връзки в синтаксиса на изреченията. Кафка е съвсем чужд на самоцелния езиков експеримент, той не споделя опитите за предаване на нервната, разпокъсана душевност на „модерния човек“ чрез един разпокъсан и алогичен начин на изложение. Тук се крие една от причините за неговата по-голяма „пригодност“ за масова консумация, за разлика от Джойс, който е почти недостъпен на средния читател.

Особеността, която дава право на Кафка да заеме до Джойс мястото на некоронован властител на духовете сред известни среди от западната интелигенция, се съдържа в неговия поглед за света, в неговия болезнен трагизъм, съответствуващ именно на сегашното поколение „загубени души“, застанало в страх и ужас пред изглеждащата непроницаема фасада на днешния, заплашен от катастрофа свят. Това основно умонастроение на трагическа безизходност просмуква прозата на Кафка, чиито различни герои са варианти на едно и също чувство, чувството за застрашителната самотност на днешния жител на нашата планета, заставен да живее като чужденец, като изгнаник в съвременното общество и застрашаван непрекъснато от призрака на унищожението. Героят на Кафка е същество, което стои извън законите и нормите на буржоазния свят с господствуващите в него имуществени, „делови“ и семейни отношения, той преживява реалността на безчовечната социална практика като в сън, като нещо органически враждебно на неговата човешка субстанция. Този герой е обозначен в романите му често като К. — една проекция на авторовата душевност, инициал на самия писател. В стигналите до нас три романа от наследството на Кафка господствува една тема, преминава един лайтмотив и той се отнася до ужасяващото безсилие и непреодолима отчужденост на индивида спрямо гигантските механизми на модерната цивилизация, които се явяват във формата на фатални и жестоки анонимни сили, приемат невероятни, фантастически очертания.

В романа „Америка“ неговият герой Карл, чист и безпомощен като дете момък, идва в „новия свят“, в света на „неограничените възможности“ и изумителната техника, за да си създаде и той едно нормално човешко съществуване. Минавайки обаче през поредица от странни обстоятелства и попадайки в непонятни положения, момъкът се сблъсква навсякъде с враждебност, безкористните му планове се натъкват на непрекъсната, сякаш зложелателна съпротива. Отначало той попада в търговската кантора на своя вуйчо — милионер, който иска да му даде специална подготовка и да го приучи на общоприетите норми във финансово-търговските среди, за да му отвори пътя към една блестяща кариера. Карл обаче се оказва съвсем непригоден за намеренията на вуйчото и скоро трябва да напусне дома му и да опознае изпитанията на безработицата и упражняването на низки професии. Но както в кантората

---

[1] Вж. позитивните характеристики за една или друга страна от наследството на Кафка, особено за езика му, у Стефан Хермлин и Ф. Ц. Вайскопф: Stephan Hermlin. „Franz Kafka“ in „Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller“, 1946. F. S. Weiskopf. „Franz Kafka und die Folgen“ in „Literarische Streifzüge“, Berlin 1956.

на вуйчото, намираща се в един от грамадните нюйоркски небостъргачи, където хората, чиновниците са превърнати в автомати, така и като прислужник в един голям хотел, Карл стои пред някаква загадка, изпитва особено чувство на стеснение, на неудобство и недоумение пред всички измами и коварства, с които го дебне околната среда. Той си остава до край самотник и чужденец сред изглеждащите му загадъчни отношения в „новия свят".

Това, което в „Америка" протича отчасти в правдоподобни форми, „във формите на самата действителност", в романа „Процес" приема типичния за писателя фантасмагоричен образ. Враждебността на съвременния обществен механизъм спрямо „малкия човек", трагичната безпомощност на този човек-жертва тук е намерила въплъщение в страхотни символно-фантастически картини. Романът разказва за тайнствения процес, който се води срещу банковия чиновник К. и който протича по мансардите на градските предгradия, по мръсните и задушаващи кюшета на таванските стаички. Един ден К. бива арестуван още в леглото си и от този ден нататък той се оказва в ръцете на един невидим и загадъчен съд, който го обвинява неизвестно в какво (обвинителният акт никога не му се връчва) и който има свои пипала навсякъде, за да държи обвиняемия непрекъснато под свой контрол. К. продължава да ходи на работа, само в определени дни го информират за следващото разглеждане на неговия процес, постепенно и неусетно обаче той целият бива погълнат от процеса, различни случки и обстоятелства го карат да разбере, че работата е много по-сериозна, отколкото той първоначално си е мислил, докато накрая го обхване чувството за пълна безпомощност, безизходност и обреченост, тоест за невъзможността да се изтръгне от лапите на тази тайнствена и всесилна организация. Точно една година след деня на първото му арестуване, в дома му отново се явяват двама загадъчни господа, облечени официално като хора, на които предстои да изпълнят известна служебна процедура, без всякаква съпротива той тръгва с тях и някъде извън града, в една каменна кариера, единият забива ножа в сърцето му. С това завършва романът.

Идеята за фаталната обреченост на „малкия човек" е развита с особена сила в главите, разказващи за опита, който К. събира по време на процеса, в разговори с други обвиняеми, с адвоката, с художника на съда, с прислугата, принадлежаща към загадъчния съдебен апарат. Той узнава, че съществуват три възможности за сполучлив изход на процеса, т. е. за спасение. Първата е издаването на оправдателна присъда. Тя обаче се допуска само теоретически, на практика историята на съда не познава такива случаи. Втората възможност е т.н. „привидно оправдание", което може да се даде от ниските инстанции на съдийския апарат. Всеки момент обаче недостъпната никому и забулена в облаците непроницаемостта върховна власт на съда може да се намеси и да разпореди започване на процеса отново. Делото на обвиняемия не е унищожено, а само е преминало от нисша към по-висша инстанция. Така че и това оправдание не е действително, а носи призрака на постоянната заплаха. Третият вариант е протакането на делото, с оглед да се задържа то в ранния стадий, да се бави чрез безконечни разпити и разследвания, което означава, че обвиняемият пак е лишен от свобода, но само денят на присъдата се отлага. Всичко това кара К. да проникне в механизма на тайнствената организация и да разбере, че смисълът на нейната дейност е да пречи на освобождението на обвиняемия, да не го оставя

нито за минута със спокойно съзнание и с илюзията, че той се намира извън процеса, докато дойде с фатална неотменност часът на произнесената тайно присъда и на нейното изпълнение. Невероятните форми, в които протича процесът, външно-неправдоподобният начин, по който процедира тайнственият съд, са очевидно символ за всесилната власт на модерните олигархии и държавни бюрокрации, застрашаващи обикновеното човешко съществуване с катастрофа.

Крайната отчужденост на героите на Кафка спрямо едно дълбоко враждебно на човешката им същност общество крие известно зърно на отрицание на господствуващата система. Въпреки че авторът подбира сюжети, които протичат сякаш в „безвъздушно пространство", които нямат пряко съответствие в една конкретно-историческа действителност, той със своето основно умонастроение е продукт на определени обществени отношения и те определят в крайна сметка смисъла и на най-невероятните му и фантасмагорични изображения.

Кое кара обаче съвременните теоретици на упадъчното световъзрение да вдигат такъв шум около преждевременно загиналия нещастен писател, шум, който стига до сензационност, до обявяване на Кафка за най-модното явление на съвременния роман? Очевидно е, че това са ония черти от художественото наследство на белетриста, които служат на декадентството в съвременния му етап да развива и обосновава своите тези, да „обновява" своето анемично съществувание. От съзнанието за отчужденост от света, от чувството за безсилие пред изглеждащите непонятни лабиринти на нашия технически век проповедниците на упадъчните идеи изковават оръжието на една генерална капитулация пред реалните и потискащи човека сили на съвременния империализъм (макар и тази капитулация да е маскирана с привидна опозиционност). Те обявяват Кафка за една от най-значителните фигури на „литературната революция" именно поради чувството на безпомощност и безизходност, поради идеята за непроницаемост на днешната действителност, която те извеждат от произведенията му и чрез която характеризират „основните белези" на модерната психика. Онова, което е било трагично чувство за талантливия писател, им служи като „опитно поле" да насаждат отровна, враждебна на живота и на прогреса философия.

За буржоазната литературна мисъл Кафка е един от най-смелите рушители на традицията и от най-големите новатори в областта на романа поради същото това радикално субективизиране на епическата форма, което прави от неговите образи и картини много повече проекция на авторовия субективен свят, отколкото изображение на обективно-реални човешки отношения. Наистина прозата на Кафка протича в епически-строго, логическо, детайлно повествование, с най-точни и прецизни предметни описания, с голяма зрителна наситеност на словото. Същевременно обаче читателят усеща как постепенно го завладява едно мъчително чувство, той започва да разбира, че фактически тук става дума за нещо друго, а не за случките и картините, които се редуват с пластическо съвършенство пред погледа му. Епическият свят на Кафка е зрим, сетивноярък и предметен и същевременно той предизвиква острото усещане за загадъчност, за друг, скрит смисъл. Героите на писателя с техните постъпки, размишления, реакции налагат впечатлението, че светът, в който те съществуват, със своята странност и загадъчност крие някакво друго, символно значение. Смисълът на това значение обаче нерядко се разпада при опита да бъде схванат и разтълкуван точно, поради което и из-

следователите на Кафка стигат обикновено до мъртва точка, която не могат да преодолеят, за да разрешат редица конкретни проблеми на творчеството му. Субектът не отразява един независимо от него съществуващ свят, а много повече се „разтваря“ в предметните очертания на този свят. Действителността, епическите картини са до голяма степен йероглиф на една болезнена душевност, те са просмукани от флуидите на тази душевност. Тоест нещата, предметите, случките, за които Кафка разказва с такава епическа прецизност и грижливост, проследявайки и най-нищожните детайли, съществуват самостоятелно, имат свое „предметно битие“ и същевременно не са „те“, а са много повече символи на една болезнена психика. Оттук и стиловото своеобразие на тази проза. Нейното епическо хладнокръвие и безстрастие, хладината на нейната логика, нейната обективна предметност са привидни, изтъкани са върху крайно субективна (и субективистична) подплата. Поразяващата студенина и епическо безпристрастие неусетно ни потапят в сферата на болезненото самочувство на автора, като човек, който иска да избяга извън конкретното време и пространство, извън заобикалящия го свят с неговите непонятни и смазващи закони и норми. С някакво засилващо се тревожно предчувствие възприемаме ние епически-строгите и предметно-релефни картини на писателя, зад чиято студена фасада долавяме гърченията на една болезнено-чувствителна душа.

Субективизирането на епическия разказ, „разтварянето“ на авторовата душевност в предметната сфера на неговите образи, приема у Кафка една форма, която има своя аналог в човешките сънища. Така както са конципирани много от неговите произведения, те имат характер и протичат по начина, по който човек сънува. Както в съня се освобождават различни желания и представи, които са били потиснати в будно състояние, както разнообразни психически комплекси (на страх, съмнение, подозрение) изведнъж излизат на повърхността и приемат обикновено невероятно-фантасмагоричен образ, оживяват в предметни картини и случки, преживявани от нас насън като нещо съвсем реално и всекидневно в цялата им нелогичност и фантастичност, така и в произведенията на Кафка мъчителният субективен „опит“ на автора се проицира в невероятни, но поднесени като съвсем естествени и делнични случки и преживявания. Тъй както става при кошмарен сън, така в разказа „Превъплъщение“ дребният чиновник Грегор Самза се събужда една сутрин в леглото си, превърнат в някакво грозно насекомо. Неговото съществуване по-нататък в този образ продължава сред същата обстановка и отношения с домашните, както и преди и той преживява техните реакции спрямо превъплъщението му съвсем човешки. Зад привидното безстрастие, с което е разказана тази невероятна история, е замръзнал един вик на тревога, на болка и ужас за участта на дребния човек.

В един от фрагментите от литературното наследство на Кафка е възпроизведен диалог между двама души. Единият от тях не може да си обясни особеното състояние на другия, който печели добре, има осигурено обществено положение, физически е здрав и прав, а се държи като чужденец, като странник (тоест като типичен герой на Кафка). Какво му липсва и кое го прави тъй странен? — пита единият и получава следния отговор: „Добре, аз ще ти обясня всичко. Всичко, което ти каза, беше правилно, но помисли — от вчера вали непрекъснато, от около 5 часа след обед започна да вали вчера (тъй погледна часовника си) и сега в 4 часа продължава. Това може да накара някого да се замисли.

Докато друг път вали само на улицата, но не и в стаите, този път изглежда да става обратното. Погледни, моля те, от прозореца, долу е още сухо, нали? А тук водата се качва непрекъснато. Нека да се качва. Трудно е, но аз го понасям. Малко добра воля и може да се понесе, плуваш само в едно кресло по-нависоко, нищо не се променя особено, всичко плува и ти плуваш по-нагоре. Но тези удари на дъждовните капки върху моята глава, тях не мога да понеса. То изглежда дреболия, но тъкмо тази дреболия не понасям или може би бих я понесъл, но само това не мога да понеса, че стоя беззащитен пред нея. А аз съм беззащитен, слагам шапка върху главата си, разтварям чадър, вдигам дъска над мен, нищо не помага, дъждът прониква навсякъде или започва да вали отново със същата сила под шапката, под чадъра, под дъската".

Крайното отчуждение на индивида от една враждебна действителност, приело болезнени форми , тук е олицетворено в предметния образ на дъжда, който прониква навсякъде, в стаята, под шапката и под чадъра. По този повод един от познавачите на Кафка пише: „Както на сънуващия се явяват собствените душевни състояния в опредметени картини и случки и се възприемат като реалност, така и субективността при Кафка е овеществена, превърната в реален обективен свят, така че сънни състояния и действителност преминават неразличимо едно в друго. Субективното се манифестира в образа на обективната фактичност. И обратното. Обективният, емпирично-предметен свят, светът на времето и пространството, е радикално субективизиран. Обективно-реалното разкрива своето лице в образа на крайния субективен опит: не съществува проява в нашия отчужден, обезчовечен обществен живот, която да разкрие своята истина извън този опит, която да не е шифър на човешко страдание".[1]

От драмата на загубилия душевно равновесие писател литературната мисъл на едно общество без перспектива черпи аргументи, за да внушава идеите на пълна самотност, изолация и отчуждаване от обществото и в последна сметка на капитулация пред съществуващия обществен ред, да насажда пълно неверие у човека в неговите познавателни и преобразователни възможности. „Модата Кафка" е още едно доказателство за духовната импотентност на стария свят, за неспособността му да отключи наистина нови, освежителни струи за развитието на модерния роман. Безсилни да открият истински новото в литературата или по-точно слепи за него, рицарите на авангардизма се въртят като омагьосани в един и същи кръг, многоглаголстват около имена като Джойс и Пруст, които са били веднъж литературна сензация през 20-те години, или пък измъкват от мрака на неизвестността разкъсани от болезнени предчувствия автори като Кафка. Тази мода ще премине с идването на нов сезон и тогава глашатаите на модернизма ще вдигнат креслив шум около някоя нова литературна знаменитост. Онова обаче, което ще остане от писателя Кафка за хората на бъдещето, то се съдържа в някои от неговите разкази и романи, в които зад привидно непроницаемите символи и картини може да се разчете страданието на художника, чийто принципиален отказ да опознае света, който го заобикаля и дори да съществува в него, дава „свидетелско показание" за разложението на едно общество, задушило с отровното си дихание живота и творчеството на не един талант.

---

[1] Wilhelm Emrich. „Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft" in „Akzente", Heft 2, 1956.

☆

ПЕТЪР ПОНДЕВ

ЕЛИН ПЕЛИН

Върху три неща, струва ми се, се откроява най-дълбоко творчеството на Елин Пелин — човека, труда и природата. В тях той търси перспективата на живота и неговото изображение.

Но да оставим писателят да ни води:

„Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле потъна в мрака, сякаш изчезна, и се предаде на дълбока почивка под монотонния напев на жаби и щурци. Мир и ведрина повея от дълбокото звездно небе. Земята отвори страстните си гърди и замря в наслада.

Марица тихо подплисnуваше мътните си води, пълни с удавници, и с лениво спокойствие се шириеше между тъмните брегове, обраснали с върби и ракитак. Влага и хладина лъхаше из таинствените ѝ недра.

От ливадите край нея се обади ясен мъжки глас и потъна в тишината.

— Ан-дре-я-я-я, Ан-дре-я-я-я!

— Ида, и-даа! — отзова се друг отдалече.

След малко светна огън. Бухнаха игриви пламъци. В тяхната слаба светлина, която се поглъщаше от околния мрак, се мярнаха хора. Това бяха петима селяци от загорските краища, дошли с коси на рамо да търсят работа в далечна Тракия, дето тревите зреят по-рано.“

Така започва разказът „Косачи“ — първият разказ от първия том на съчиненията на Елин Пелин, подредени от самия него. На читателите разказът „Косачи“ е известен не само с незабравимата картина на прохладната лятна нощ над безкрайното тракийско поле. Той е известен и с очарованието на образите и на скритата човешка мъдрост в думите на Благолаж, който загърнат в ямурлука си разправя на своите съселяни, налягали край огъня, чудновати приказки.

С този си разказ Елин Пелин ни въвежда направо сред своите герои — това са селските бедняци, осъдени от обществото на тежък труд и неволя. Към тях, които животът много често смазва напълно, сладкодумният Благолаж отправя своите слова, за да им напомни повисши истини от истината за трагичната им участ:

„Затова има приказки, затова са ги хората измислили. И песните са затова. . . да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек.“

Да съзнаваш неотменните си права на човек и човешкото си достойнство, когато животът ги е потъпкал напълно — какво по-трезво съзнание за реалността? Това съзнание народът е влагал в своите приказки, за да не пада духом и при най-тежките си изпитания, за да само-

съхранява своята жизнена енергия. Това е същата духовна жизненост, с която се е отличавал нашият народ и в най-черните дни на неволята, и в историческите му борби, когато от него са били изисквани върховни жертви.

Вслушайте се в думите на Благолаж, за да разберете с какво трезво съзнание народът преценява собственото си положение. Той умее да се самонаблюдава и съчувствено да се надсмива над себе си с някаква зла ирония, която издава многото горчивини, натрупани в душата му през неговия дълголетен мъченически живот. Но в същото време той крие в себе си един неспокоен и търсещ дух, който не е позволявал да бъде затъмнено чувството му за собствено достойнство. Не са потребни много думи на Благолажа, за да изрази тази духовна отличителност на народа ни, обяснявайки направо смисъла на разказаните от него чудновати приказки:

„— Това е приказка, разбираш ли. . . Защо ти е истината? Да взема да ти разправям, да речем, за дрипавите гащи на дядо Тодор, или за смачканата калимявка на дядо поп? Или да ти разправям за нас голи-голтаци, дето сме тръгнали, с коси на рамо и с просеник в торбата, да бием път цяла седмица до Тракия на коситба? Всичко това, приятелю, е истина. Ама защо ти е тая пуста истина“.

„Ама защо ти е тая пуста истина?“— заключава Благолаж и в неговите думи ние изведнъж долавяме колко живо и непримиримо е чувството, с което народът реагира срещу своя мъченически живот и колко будно е неговото съзнание за човешкото му достойнство и за правото му да заеме своето заслужено място в живота.

Героите на Елин Пелин са селяни, които за разлика от селяните в идилиите на П. Ю. Тодоров не са духовни самотници. Те не са обречени да живеят като чужденци сред родните си хора и не приемат доброволно страданието и гибелта като поличба от някаква неотвратима съдба. Селяните у Елин Пелин са действителни хора. Те притежават черти на една душевност, формирана в условията на едно сурово житейско изпитание. Те са реалисти в отношението си към околния свят, защото в борбата за съществуване няма на кого да разчитат освен на себе си. Общите беди и постоянно недоволство са развили у тях силни социални инстинкти. Селянинът у Елин Пелин е мрачен и затворен човек, но пред своите братя по съдба той е готов да открие цялата си душа. Трудът и бедствията са го научили на търпение. Идват обаче моменти, когато мъката и обидата, които той мълчаливо носи в душата си, избухват в страшни отмъстителни изражения на гнева. Това именно социално недоволство и спотаен социален бунт стоят в основата и на личното отмъщение, което е характерно за селската действителност през годините, в които я изобразява Елин Пелин.

В отличие от Йовков, който в дълбокото изображение на селската душевност търсеше опори и за своите нравствени утопии, Елин Пелин се стреми да бъде последователен изразител на обективната правда за селото. Селяните у Йовков са духовни братя на Елин Пелиновите герои. У Йовковите герои стремежът към нравствена красота достита най-високия си израз. В утвърждаването на нравственото превъзходство на онеправдания човек Йовков достигна до дълбоките интимни същности на народната душевност, разкри трайни и неопровержими духовни ценности в нравствения и трудов живот на селския човек. Но в своя нравствен и социален протест героите на Йовков много често се сблъскват

с моралната проповед на социалния помирител. Тогава те стоят пасивни и безпомощни сред заобикалящия ги враждебен свят, дори негодуването и протестът се надигат у тях с голяма сила. Елин Пелин е може би единствения наш писател, на когото е съвършено чуждо всяко морализаторство. Неговите герои са свободни от опеката на писателя. Те имат свой език за всичко, което се отнася до живота и личната им съдба. Затова те ни внушават непосредствено социалните и морални проблеми на епохата и ни водят неизбежно по пътя на обществената борба, даже когато животът ги е смазал напълно, даже когато те стоят беззащитни пред сполетелите ги беди. Както правилно забеляза още навремето Симеон Радев, селяните у Елин Пелин са „смътно някак революционери", носители на „безсъзнателен бунт против съществуващия ред." Те са такива дори когато ни се рисуват под потресните силуети на пропаднали хора, които пият от отчаяние и се измъчват от чувството, че ей на пропадат („Българският селянин според някои наши писатели" – сп. „Художник" 1909 г., бр. 3).

В думите на Благолаж, който напомня на своите другари по съдба потребността „да разбереш, че си човек" е скрита дълбока и трайна истина. И това не е само истината за суровото ежедневие, което смазва духовните сили у селянина, превръщайки го в мълчалив и неизменен свидетел на собственото му робско тегло и неволя. Това е също истината и за неотменното право на човека, и за неговата способност да се стреми към далечните брегове на щастието с всички сили на своята душа. За тези, които са свикнали да търстя у Елин Пелин само социалния изобличител на селото, може да изглеждат странни и непривични думите на Благолаж, който разправя край огъня своите вълшебни приказки. Но тъкмо в думите на Благолаж е скрит оня ключ, с помощта на който ние можем да разберем не само характерните черти на Елин Пелиновото творчество, но и защо това творчество винаги ще надживява своето време с неизменната си близост до сърцата на хората.

„Да разбереш, че си човек!" — това не са само мисли на Благолаж. Това са заклинателни думи на самия писател, с помощта на които той ни отвежда в духовната съкровищница на своето творчество. Успеем ли да вникнем в скрития смисъл на тези думи, ние ще разберем изведнъж откъде се е взела тази всепроникваща сила на изображението, което сякаш има една цел — да търси навсякъде духовния образ на човека и неговото истинско предназначение в живота. За нас не е трудно да си отговорим защо будното око на писателя следи неотклонно селския човек, за да го види такъв какъвто е и в неговите тревоги и нещастия и в неговите малки радости и веселия. И защо за това око не остава нищо скрито, което се отнася до човека и човешката съдба.

*

Не е нужно да се напомня цялото творчество на Елин Пелин. Достатъчно е да се назоват десетина-двадесет разказа от това творчество, за да се очертаят безпогрешно неговите контури и особености. Има писатели, към които мерките за ширина нямат или поне не могат да имат особено значение. Ние съдим за значението им изключително по дълбочината на тяхното творчество. И тук единствено преценките за многостранността на художественото виждане имат своето оправдание. Защото и в изкуството, както и в науката не можеш да кажеш къде са заклю-

чени по-големите истини — в макрокосмоса или в микрокосмоса. Опитът ни е научил, че светът на истините е безграничен. Но опитът също ни учи, че колкото и различни да са пътищата на големите истини, те неизбежно някъде се пресичат. И че тъкмо в точката на пресичането си те имат еднаква валидност и значение. Вазов с широтата и многостранността на своето творчество е различен от Елин Пелин. Но в света на селото Елин Пелин е не по-малко многостранен от Вазов. Картините, в които Елин Пелин рисува селото, са малки. Но тези малки картини са сякаш безкрайно дълбоки — в тях писателят е вложил почти всичко, което крие животът: и мъката, и радостта, и песента, и копнежа, и любовта у човека. В тях ние опознаваме човека с всичко човешко, земно и реално. Нещо повече — тук Елин Пелин няма съперници. Йовков, който в изображението на селото е най-близък до Елин Пелин, е едно-посочен. Йовков винаги е в плен на някаква нравствена илюзия. Неговите герои, колкото и земни и реални да са, не могат сякаш да се освободят от магията на някакво видение, което носят в душата си. В тях винаги е дълбоко спотаен копнежът по нещо недоизживяно и съдбоносно, което те не смеят да измълвят, за да не бъде грубо осквернено от живота. Затова в живота на Йовковите герои винаги звучи една трагично обтегната струна, която ни напомня за неразгадани страни от нравствената природа на човека.

В изобразяването на селото Елин Пелин е по-делничен от Йовков. И затова по-близък до простотата и многообразието на селския живот. В неговите разкази животът прелива сякаш направо, без да е била необходима намесата на художник. А всъщност колко изумително веща е ръката на художника, която ни кара да забравяме за самия художник под непосредствената убедителност на жизненото въздействие от творбата. Като художник Елин Пелин притежава в изключителна мярка способността да се пренася в самата природа на нещата и да запазва тяхната обективна неоспоримост и в най-незначителната жизнена подробност. Това е същата способност, която в литературата ние сме свикнали да подвеждаме под определението „шекспиризиране на живота“. В това отношение измежду майсторите на нашата художествена проза Елин Пелин е най-големият. У Елин Пелин ние изпитваме чувството, че социалните и нравствените проблеми не се пренасят отвън, а ни се поднасят направо от живота. Ето защо и жизненото многообразие в разказите на Елин Пелин не изглежда търсено, а извира от непосредственото съприкосновение с действителността, от която писателят е искал да загреби сякаш всичко, което се отнася до преходното и трайното, до смешното и трагичното, до грозното и възвишеното в човешкия живот. Прочетете разказа „Задушница“ и мислено останете за миг сами в запустелите селски гробища. Пред вас ще изплава отново картината на влажния и мъглив есенен ден с оголелите тополи в разградените гробища, които тъжно стърчат край старата чеквица. Неусетно във въображението ви ще оживеят мярналите се за миг образи на умислени хора, които се щурат между зеленясалите кръстове и разнасят жито за бог да прости, а сред тях вие все така ясно ще съзрете сухите фигури на Станчо и Стоилка, дошли да направят помен — той за жена си, тя за умрелия си мъж. Те стоят върху студените камъни, разменят все по-често палурчето помежду си и, забили поглед в земята, оплакват сиромашката си участ. Скоро те ще станат и мълчаливо ще се отправят към къщата на попа, за да му съобщят, че са решили да съберат нево-

лите и децата си. Усмивката още не е изчезнала от устните ви, а мисълта ви вече се мъчи да следва пътя на една човешка повест, залутан сред непроходимата мъгла на човешките скърби и неволи.

На пръв поглед в разказа „Задушница“ няма като че ли нищо особено. Ще се намерят може би и тълкуватели, които ще побързат да кажат: „Обикновена селска история, наблюдавана през веселите и добродушни очи на Елин Пелин.“ Но както винаги те и тук се лъжат.

Разказът „Задушница“ е истински шедьовър. В съзнанието на читателя разказаната случка напомня за нещо мигновено преживяно. Но има случаи, в които човек в един миг може да научи за себе си и за хората повече, отколкото през целия си живот. В изкуството това са мигове, когато творческото въображение у художника изтръгва сякаш под внезапния блясък на мълния истините от дълбочините на живота. Какво от това, че Стоилка и Станчо, останали сами в запустелите гробища, одумват своите теглила и си подхвърлят незабележимо с очи закачливи фитилчета. Та тези прости хорица много често с инстинкта си по-добре разбират истините, над които на мъдреците е съдено дълго да си блъскат главите. Чуйте простонародното решение на вечния въпрос за живота и смъртта в утешителните думи на кумицата Дивдена, отправени към Станчо: „Бог да прости, куме, и това си е. . . нали знаеш! Свят е това. Човещина! Умрелите — лека им пръст, със живите — живей. . .“

Животът винаги си иска своето. Той е по-силен и не спира пред смъртта. Но как да живеят тези, които са дошли на селските гробища да оплачат умрелите, а погледнеш ли ги самите тях „живи да оплачеш“. Ето, откъм селската кръчма пропищява гайда и замлъква. След нея се вдига пак тъй кратък пиянски вик и също замлъква. „Кои ли се веселят?“ — пита унесена в тъгата си Стоилка, а отговорът на Станчо е всъщност отговор за горчивата съдба на живите: „Сиромашта. Пият. . .“ И изведнъж този кратък вик, прорязъл нощта, ни се струва, че е бил не вик на веселие, а вик на ужас и на безпомощно загиващ човек.

Не е нужно да се обяснява надълго откъде произтича неотразимата сила, с която ни въздействува разказът на Елин Пелин. Тя не произтича само от изумителната простота и кристалната чистота на рисунъка, от жизненото пълнокръвие на образите, които довеждат изображението у Елин Пелин до физическа неопровержимост. Тя произтича и от непосредствената простота и многообразие на живота, чрез които Елин Пелин винаги съумява да ни внуши една истина за човека.

Не може да се каже, че Елин Пелин е интелектуален писател. Интелектуалният писател е винаги повече или по-малко едностранчив в изображението на живота в стремежа си да докаже своята мисъл. На Елин Пелин е напълно чужда едностранчивостта не само защото той носи чувство на голям художник, но и защото винаги, когато трябва да говори на ума на читателя, той му говори с езика на образите. Ето защо в разказите на Елин Пелин читателят никога не се изправя пред непроходими брегове, които му пречат да възприема живота в неговото многообразие и пълнота. Той винаги намира мост, който да свързва преживяната печал с неочакваната радост, тъгата с веселието, грозното с красивото, порока с добродетелта, живота със смъртта. И не само в разказа си „Задушница“ Елин Пелин е имал случая да ни разкрие зад шегата и веселието една тежка човешка драма.

Реалист с многостранен поглед към живота, Елин Пелин пише сякаш своите малки разкази в съответствие със своите герои — малките и незабележими хора от народа. Но в неговите малки разкази, посветени на тези дребни и неизвестни хорица, преливат всички цветове на човешките чувства, бушуват страсти, които ни напомнят неспирното движение на вълните в морската шир. Това са мигове от вълненията на необятната народна душа, която и чрез тези мигове, въплътени в съдбата на отделния човек, не престава да ни внушава своето богатство и величие. И тъкмо Елин Пелин, който в изображението на селския човек успява да ни даде нагледна представа за силата и богатството на народната душа, не би ни учудил, ако ни кажеше, че и в последната селска колиба може би живее една Корделия или една Офелия, един Макбет или един Отело. И ние му вярваме, защото най-убедителното доказателство за това са неговите разкази. Наистина у Елин Пелин не можем да намерим нарицателни образи — герои, олицетворяващи общочовешки страсти или черти от национална психика. И това е така, защото Елин Пелин е винаги сред малките и обикновени хора, сред напрегнатата делничност и човешкото множество, където се преплитат всички човешки страсти и черти от един национален характер — там, където единствено можем да получим реално усещане за многоликия и безименен образ на народа. Това вече обяснява защо в обрисовката на характерите писателят търси не толкова проявлението на страстта, колкото онази нравствена и духовна отличителност на героите, която прави още по-осезателна тяхната неделимост от народа и тяхното социално онеправдание в живота. Ето я Лазаринка. От тъмни зори, с остър сърп в ръка, тя е привела снага над закъснялата нива, от почернелите класове на която се рони изцибрено жито. На двете ѝ ръце сега чака сиромашкият ѝ дом, по-неже нейният млад и буен Дойно лежи в затвора за убийство, задето е защитил честта ѝ от селския чорбаджия. Към нея отправя молба за водица немощен старец, нея зове пронизителният плач на дете в люлка. Но горда и непокорна е Лазаринка в своята неволя. Тя няма да превие гръб пред нещастието и няма да остави неожъната нивата си. И само над люлката на детето изплаква тя, сподавено и с някакъв тих припев, набраната мъка. Тогава над глухото поле се понася самотно ридание. . . Не напомня ли това самотно ридание на селската жена тъжната песен, която е пяла българската майка над люлката на своите рожби?

Тежка е селската неволя. Тежка е тя за селския човек, защото за него е и обидна и незаслужена. Обидна и незаслужена е вечната сиромашка участ за този, който до последната силица на живота си, всеотдайно и честно, е изпълнявал своя дълг към земята и труда. Несправедливо е трудът, на който си залагал всичките си надежди и упования, да носи не радости, а горчивини. Обидата гори в душата на селянина, даже когато той му е отпуснал края, защото е разбрал, че няма управия и иска да удави в кръчмата наведнъж всичките си горчивини. Тази обида е направила нашия селянин социално необщителен, като е насаждала в неговата чиста и примитивна душа отрицателните черти на консерватизма и неверието. Но тя също е развивала у него и едно трезво и положително съзнание и онази неуловима ирония, над себе си и над всичко в света, които са му позволявали да окача на „всяко криво ухо прилична обица“. Тя най-сетне е разгаряла в душата му с пламъка на отрицанието и всички сподавени страсти, които понякога избухват внезапно с отмъстителните изражения на гнева.

Струва ми се, че тъкмо тази духовна отличителност на нашия селянин, формирана под тежестта на социалните бедствия и социалното проклятие, което капитализмът носи над земята, е фокуса, от който Елин Пелин прави уловими и видими индивидуалните черти на своите герои.

Андрешко, който с остроумните си отговори иронизира пътника с вълчия кожух, издава , без да иска, горчивината и скритата обида на селското си сърце. Достатъчно е пътникът да заговори за слабостта на селянина да се напива в кръчмата, за да изчезне иронията в думите на Андрешко и да прозвучи в тях една жива болка:

„— От добро ли е? — Не, не е от добро. . . Че пиянствуват, пиянствуват, всички пиянствуват. За добро, а не от добро. . . Това човек като вас може и да си го запише.“

Веселият и добродушен дядо Матейко, който умее да се шегува както с другите, така и със себе си, правейки равносметката на собствения си живот с горчива усмивка ще каже:

„— Нас ни са записали у дяволския тефтер още кога сме се родили. . .“

Пред този тежък и съдбоносен възел на живота седи безпомощен и бащата на Липо, който съветва сина си да не се завръща в село, а да търси коравия си залък в града:

„ — Ех, синко, ние сме хванати в серкмето и колкото повече шаваме толкова повече се заплитаме. . .“

Същата безизходност притиска и душата на Свилен, който изповядва пред Милена защо не е послушал гласа на сърцето си:

„— Все ратай, ратай, заробил съм се у хората. И ти щеше край мен да страдаш повече от мен. . . Защо да ти почерням младините и да ти отравям живота. Мисля. . . много мислих и не се реших.“

Плаче измъчената селска душа! Плаче тя и в разказите на Елин Пелин с всички буйни изриви на скръбта и веселието, без да намери пристан, където да отдъхне, без да намери радост, която да не бъде измамна. И това, което тя, изтръпнала и смутена, не може да каже за себе си, казва го песента на кавала, която зашумява като дълбока и продължителна въздишка, разказва за тихи селски радости сред непосилен и тежък труд, за да ни потопи полека-лека в едно безкрайно море от страсти и скърби.

„— Ихх, сърчице човешко, и ти ако не си се настрадало, няма и да се настрадаш!“ — отронва въздишка Елин Пелин, скрит зад гърба на чичо Горан, който захапал своята вечна лула, мечтае с премрежени очи за далечния свят, където няма да има ни болести, ни тегло, ни сиромашия. И това е единствената въздишка, може би, която се е изтръгнала неочаквано от Елин Пелин пред мъките и жалбите на селската душа. Защото писателят с нито една дума не издава присъствието си, когато героите му говорят за себе си. Те сами могат да кажат всичко, което писателят иска да знаем за тях.

Ние помним, че писателят ни е разказвал за малкото и грозно полско селце Горно Ровинище. То е „с ниски, олупени къщурки, неприветливи и неваросани, разхвърляни безразборно из разградените и боклучиви дворища, из които по цял ден играят немирни и нечисти дечурлига. Една безименна и безводна река, която услужва само на пороите, простира през сред селото широко каменливо речище и прави картината още по-грозна и по-печална. Лете, когато водата съвършено пресъхне и когато каменливият насип на речището се нажежи и побе-

лее, това голо, без зеленина и почти без дървета село добива нерадостен вид. И старата черкова със зеленясалите керемиди, и ниската камбанария със смачкания покрив и изкривения дървен кръст на нея, и полу-сухата топола до тях, и жълтите лица на гушавите жени, и песъчливите сипеи из улиците навяват човеку тъга и го карат да бяга.“ През такъв душен и тежък ден Елин Пелин е бързал да потърси спасение под хладния покрив на крайпътното ханче. Тук той ще завари стари познати. И както винаги след като е разменил поздрав, той ще се спотаи между тях сякаш е изчезнал и не го е имало. Той е казал своето. Нека читателят да се запознае сам с героите и да разбере от самите тях с кого има работа. Тук са кьосавият Марко, хилаво, но весело и подвижно човече, кметът Гаврил, сиромах, но безгрижен и як като дъб селянин, пропилия се от скръб по умрялата си жена Иван Дядката, буйният и вироглав Пелинко и пияният дядо Йорго, който хърка вече настрана до масите. Всички те пият и се веселят в този летен ден с безгрижието на деца, когато навън, под адската мараня, на полето кипи тежък жетварски труд. Но не мислете, че това са пропаднали хора. Те познават мъката и неволята на селския човек. И затова сега, когато са му отпуснали края, те сякаш се окуражават помежду с горчивата утеха: „Пий — това ще ти остане!“ Достатъчно е по някакъв начин да засегнете в тях тази скрита, чувствителна до болезненост струна и те ще изправят с достойнство глава, не да се пожалят, а да ви кажат до край страшната истина за своя живот. Чуйте как Дядката отговаря на пиянските подканяния да пее:

„— Не ща и не ща, — вдигна глава Дядката. — Срамота е бе, срамота е! . . . Я вижте, полето гори под жегата, и там човешки пот се лее, а вие — пей, пей . . Пияници! . . . Изгубени хора! . . . Не сме ние вече като другите, братя мои, не. . . Пуснали сме му края и не мислим за нищо. . . Пием и продаваме. . . Трудът ни се вижда омразен. . . Задържа ли ви нещо дома, а? . . . Привлича ли ви? . . . Ни жена, ни деца, ни. . . Нищо. . . Роби! . . . Нищожни роби! . . . Пияници, нещастници! . . . Загубени хора! . . И казвате — пей! . . . Кърваво сърце песни не ражда, а мъки. . . мъки!“ (цитирано по първата редакция: „Разкази“, т. I, 1904 г.).

В изображението на своите герои Елин Пелин проявява онзи широк и многостранен поглед върху човека, който той е могъл да усвои само от народа — от неговата изключителна способност за наблюдение и самонаблюдение. Писателят, който е излязъл от селото, е видял у селския човек и доброто и лошото, и хубавото и грозното. Той не скрива нищо от чертите на своите герои, защото е против идеализирането на живота, където търси истината за човека и неговата съдба. Живо заинтересован от съдбата на малките и дребни хорица от народа Елин Пелин не се колебае да разкрие до дъно нравственото и духовно обезобразяване на човека от капитализма. В изобразяването на селския живот той ни изправя пред цялата му суровост — той ни показва и сиромашията и селското тегло, и духовната нищета и грубостта на селските нрави. Чуйте отчаяния писък на невеста Нена, която с окървавена глава тича из селото, за да дири защита от мъжа си. Хорските сърца са корави и немилостиви. Те остават заключени за нейната мъка. Отритната отвсякъде тя стои на пътя като загубено куче. И чак когато отсреща се задава мъжът ѝ, тя започва да пищи и да нарежда отново: „Колю, Колю, как ще се Колю живее. . “ Но мъжът ѝ я бута напред

и подкарва с дървото като овца. И на упрека защо я бие, отговаря: „Защо да я не бия? Жена ми е. Моя жена“.

Страшно е наистина да се помисли, че в тези варварски привички може да бъде заключена съдбата на един човек. Не е ли напълно безмислено и нелепо да се живее при такова морално обезценяване на човека? Но нима е по-малко моралното обезценяване на всичко човешко у полицейския стражар Иван Кьосето от разказа „Хитрец“, който за някаква нищожна заплата е готов да изпълни всяка заповед на своя началник. По пътя за към града Лисичката хитро го подпитва:

„— Ами да ти заповяда началника, да речем, да биеш брат си, какво ще правиш, господин старши?

— Ще го бия и туй то! — отговаря той“.

Спомнете си колко безчовечно се подиграва Мариница с непознатия шоп, който дири да повтори, защото жена му е умряла и му е оставила ситни деца. Мариница, за да си направи зла шега, макар и да си има мъж, му дава дума. За реченото тя е взела от него една фаша цървули и една стотарка. Но ето, че непознатият шоп, който е извървял дълъг път, за да намери селото ѝ, я среща и разбира измамата. Тогава тя се прави, че не го познава. А когато възмутеният шоп я дърпа да си иска парите, тя вдига и двете си ръце и жестоко и силно го цапва по лицето:

„— На! Да познаеш!“

Колко тежко е оскърбението на измамения вдовец личи по окървавеното му лице и нажалените му очи, из които като из два кладенеца извират сълзи. В тях се чете „и скръб, и мъка, и срам, и гняв на жестоко обиден и унизен мъж, унизен от една жена.“

Тези прояви на жестокост и безчовечие у малките хорица правят сякаш още по-мрачна и безнадеждна картината на селската неволя. И това е така, защото ако социалната дистанция в изобличението и присъдата над обществото тук остава същата, моралната дистанция е друга. Тези дребни хорица, които обществената поквара е духовно осакатила, са жертви на обществото. Такива са Нане Стоичко, Велин, синът на дядо Никола, Лисичката и др. Тяхната съдба не може да ни бъде безразлична, дори когато в моралното си падение те са престанали да будят у нас всякакво съчувствие. Защото те са хора от народа, пропаднали от сиромашия и тегло. Те не са престанали да принадлежат на народните низини, тъкмо там, където наред с теглото, сиромашията и поквата, продължават да се съхраняват изворите на истинската народна душевност и жизненост. За нас не е загадка защо разрушителните сили на бедствията и страданията, на духовната ограниченост и нравственото падение, на безчовечността и озверението, които писателят изобразява с такава правдивост, дори когато взимат връх в живота биват победени от отрицанието, което носят в самите себе си. Ето го Нане Стоичко, твърдоглавият и проклет човек, спокоен като добиче, равнодушен като камък към радостите и скърбите на околните. Той опухва от прахта оскубаната си капа, след като е отсякъл чудната върба, която е красила сиромашкия му двор и е носила радост на децата му с дванадесетте си щъркови гнезда. Той изфучава свирепо на смаяната Стоичковица и се отправя към кръчмата. Не само хората, но и природата стои сякаш смутена пред образа на оскотялия от леност Нане Стоичко. Всичко около Нане Стоичко ни говори за безсмисленото присъствие на човека, който е загубил своя човешки образ. Човешката злина е противна не само на

хората, но и на природата. Тя довежда до абсурд всяко духовно стремление, защото унищожава най-ценното у човека и човешката природа. На читателя, който в края на разказа стои потресен от дивата и нелепа постъпка на Нане Стоичко, не е нужно да се подсказва мисълта на писателя. Мисълта на писателя е ясна: „Нане Стоичковци са непотребни хора. Техният разрушителен бяс уврежда и загрозява живота. И с това те сами се отричат, защото човекът и природата със своята съзидателна мощ са по-силни от всяка разрушителна сила.“

И това има право да ни каже писателят, който не само мечтае да види един ден светът без болести, без тегло и без сиромашия, но който знае, че единствено с разцвета на творческите сили може да бъде постигнато онова пълноценно усещане на живота и онова хармонично единство между природата и човека, което ни възвръща чистите и възродителни радости на душата. Не е изненада, че у Елин Пелин и природата е винаги очовечена.

Но писателят, който утвърждава логиката на отрицанието срещу безсмислените сили на разрушението, неизбежно трябва да достигне и до отрицанието на социалната действителност, която задушава нравствената красота у човека. Чуйте как Велин от разказа „Гост“ заблуждава добродушната Кирилица. За да оправдае сякаш собственото си безчестие той напомня за обществото, в което живее: „Лош стана светът, тетко, лош. Гледаш го приятел ти, говори ти. . . преструва се такъв, а да му падне случай, тъй на, с два пръста би те смачкал! Ама предпазвай се и туй то. Вълк да си, в село ли си — лай като куче!“ Но думите на Велин не могат да оправдаят безнравствената му постъпка. Те изобличават и него и обществото. Те сами са отрицание на порочната социална действителност.

И когато рисува подивялия Нане Стоичко, и когато ни среща с престъпния син на дядо Никола, и когато ни кара да слушаме пронизителния и безпомощен вик на невеста Нена, Елин Пелин непрекъснато ни внушава мисълта за високо предназначение на човека, когото тежкият живот много често духовно осакатява завинаги. Затова повечето от героите на Елин Пелин са „смътно някак революционери“. Те са носители на „безсъзнателен бунт срещу съществуващия ред“, който им отказва правото да се трудят и да живеят по човешки. Дори в тези случаи, когато героите на Елин Пелин стават жертва на обществото и в своята духовна деградация престават да будят нашето съчувствие, те не престават именно като реално доказателство за една порочна действителност да бъдат нагледно нейно изобличение. И толкова по-красноречиво започват да звучат думите на Благолаж, съдържащи настойчивата мисъл на писателя за потребността „да разбереш, че си човек!“, колкото по-осезателно е сблъскването на неговите герои с реалния живот. А героите на Елин Пелин, макар и да стават нерядко безвъзвратно жертва на обществото, имат право да изискват възвръщането на своите човешки права, защото те са хора от широките низини на трудовия народ и носят в себе си богатствата на необятната и прекрасна народна душа.

Грозни, глухи и печални са дните в живота на селянина, както грозно, печално и глухо е село Горно Ровинище. Трезв, сдържан и даже суров в труда и в отношенията си към другите, селянинът винаги се размеква в самооценките на собствения си живот, става излиятелен и доверчив като дете, когато намери сродна душа, която да го слуша и разбира. Неговата душа, затворена сякаш в дълбокия и тъмен кладенец

на страданието, иска да излезе на простор, опива се когато вижда над себе си късче светло и радостно небе. Чиста и непокварена, макар и да е пила само горчилки, тя копнее за изповед, жадува за милувка. Ето къде Йовков търси катарзиса от крайното страдание, от което неговите герои не могат да намерят изход и към което обществото винаги остава глухо. Йовков, който предпочита нравствените разрешения пред социалните, сочи този изход в непрекъснатото вътрешно самообщение на героите, в освобождението, което им носи самоизповедта. Затова Йовковите селяни бродят като самотници и винаги в някакво полубудно състояние търсят бялата ластовица на загубената красота и неизпитаното щастие.

Елин Пелин е повече социален, каквито са и неговите герои. Той не иска от героите си да бъдат това, което не са. Селянинът у Елин Пелин за разлика от Йовковите селяни не държи очите си обърнати навътре към тайниците на душата си. Неговите очи са широко отворени за света. Той знае, че не е сам в бедата, че „теглото по хората ходи", че то е еднакво за сиромашта. Ето защо, той не се осамотява с мъката си колкото и голяма да е тя, а бърза да се изплаче пред ближния си, за да му олекне. Той постъпва така както животът е научил при такива случаи да постъпват всички останали от неговата социална черга. Ето защо Андрешко знае как ще постъпи Станое, комуто съдията утре ще трябва да секвестира житото.

„— Ти ми докара тая беля, Андрешко, — ще му каже Станоя, като се научи, и ще го изпсува. После ще се разтъжи, ще го почерпи, ще се напие и ще плаче." И затова Андрешко дълбоко съчувствува на Станоя и го разбира. А това взаимно разбиране и съчувствие е развило у нашия селянин едно дълбоко характерно за него социално чувство— солидарността. Това именно чувство на солидарност ще накара Андрешко да замъкне и изостави съдията в блатото.

Изповедта у селския човек е трогателна и проста. В нея заявяват правата си елементарни човешки потребности и радости. Затова и крайното страдание води неизбежно до естествената реакция на угнетяваните до крайния предел жизнени и духовни сили. Принудителните възли на търпението се късат — човекът изявява своята социална същност чрез протеста и бунта. И това стихийно бунтарство, което е така характерно за нашия селянин, доловено така вярно от Елин Пелин, говори преди всичко за неизтощимата жизненост на нашия народ и за силата на социалния му инстинкт, които не са могли да бъдат сломени и от най-тежките условия на живота. Чуйте Илчовица, чийто страшен глас се издига внезапно из дъното на черквата. Тя иска от обществото да ѝ бъде дадена сметка, кой е виновен за падението на нейната дъщеря, която тя е изпратила да слугува в града, за да не мре от глад. Не напомнят ли въпросите на Илчовица въпросите на Йовковия герой от разказа „Вълкадин говори с бога"? Съвсем напомнят. Но Илчовица не разговаря както Вълкадин сама със себе си и не пита: „Защо?" Тя знае. В нейния безумен вик се съдържа отговора: „Правдата, правдата, изядохте я, ядете я!" И затова в безумната си мъка тя иска възмездие: „Няма правда. . . няма бог! . . . Чувате ли? . . . Царят трябва да се разцари. . . Владиката да се развладичи. . . Попът да се разпопи. . ."

Това остро реагиране към неправдата у героите на Елин Пелин говори за тяхната социална жизненост. Дори когато те изразяват своя стихиен бунт под формата на лично отмъщение това не буди у нас от-

вращение, — толкова голяма е социалната неправда и толкова беззащитен е пред нея малкият човек. Когато Липо научава от баща си за позора на своята сестра, той иска съд за виновния — селския изедник Нено. Но съд за такива няма. Парите в това общество са по-силни от правдата и от честта на бедняка. И Липо убива, убива на часа, срещайки случайно виновника по обратния път за града. Убива сурово и жестоко. Но ние не изпитваме чувство, че е извършено престъпление. Обратно — чувството ни за справедливост е задоволено. Отдадено е социално възмездие. Дали писателят не е искал да постави на изпитание чувството ни за социална справедливост, като е озаглавил разказа си „Престъпление“?

Духовното страдание у героите на Елин Пелин е винаги социален въпрос. То се корени в несъвършенството на живота, в несправедливото устройство на обществото. Писател с остро социално чувство и затова живо заинтересуван за човешката съдба, Елин Пелин търси отговора за духовното страдание на своите герои преди всичко в обществото. Достатъчно е писателят да заговори открито за това, за да не остане никакво съмнение върху социалното положение на неговите герои. Още в един от първите си разкази „Прошението на жителите от село Голяма Неволя до Дяда Господа“ Елин Пелин с поразителна яснота е разкрил картината на общественото устройство и участта на селянина. В отговорите на чорбаджията — кмет, писателят сам дава отговор за социалното положение на селянина:

„— Ще се оплачем. . . — обръщат се селяните към кмета, който е задигнал общинската каса — прошение ще дадем, кмете, не искаме да ни яздиш.

Кметът кипна.

— Е, па кому ще се оплачете? Началника е с мен, окръжния управител е с мен, министеро е с мен. . . Какво ще направите, а? . . .

Чорбаджията изрече мръсна псувня.

Селяните наскачаха.

— На бога ще се оплачем, бе, изеднико.

— И той е с мен, голтаци!“

В тази социална безизходност се коренят и всички страдания на селянина. Но страданието никога не може да бъде белег за духовните стремежи на човека. Страданието е алогично на живота. В разказите на Елин Пелин нежизнесъобразността на страданието винаги ни се открива под формата на едно или друго социално изражение. В разказа „Задушница“ то ни е разкрито в думите на Станчо като дълбок социален недъг: „Защо сме родени, нали да теглим — за друго ли е сиромашта?“ В разказа „Невеста Нена“ страданието не е само вопъл на една обидена душа — то е обида и за човека, който стои безучастен към чуждото бедствие. В разказа „Спасова могила“ то се издига като глас на възмущение срещу едно общество, където големите, невинни очи на Монката, някак страшно отворени за света, напразно търсят радостта и надеждата. Това обяснява защо страданието у Елин Пелин не се характеризира само с размера на личното и социално бедствие. За неговата социална същност не по-малко убедително говори жизненото противодействие на угнетяваните от обществото духовни сили у човека. Страдание, в което е престанало всяко противодействие на силите на живота, е престанало да бъде страдание — то се е превърнало в духовна смърт. Не духовни смъртници са обаче в сполетелите ги социални бедствия ге-

роите на Елин Пелин. Селянинът у Елин Пелин е примитивна сила с неизтощима жизненост, както земята, върху която той се ражда и живее. Той не се примирява със социалните бедствия, колкото и безпомощен да е в личните си страдания и беди. Даже малкият Монка, който крачи като сенчица край дядо си с последните силици на изсъхналото си телце, изисква сякаш неотменно от живота радостта, от която е бил лишен. Тази радост от живота изискват неотменно със своя вик на обида и Илчовица, и невеста Нена, и Дядката, който оплаква себе си и своите подобни в кръчмата. Никой не може да предскаже кога този вик на болка ще запали искрата на бунта в селската душа — тази най-ярка експонация на духовната жизненост на българския селянин. Но Елин Пелин винаги успява да ни внуши големината на социалните бедствия и страданията за селото, като им противопоставя всички противодействуващи сили на народната жизненост.

Темата за духовната жизненост на селянина принадлежи преди всичко на Елин Пелин. Не само затова, че тя намери своята най-ярка разработка в разказите на Елин Пелин. Тя стои, така да се каже, в центъра на неговото творчество и определя жизнения му тон и основно звучене. Тя е залегнала още по-точно в основата на светогледа на писателя и е повод за интимни и съкровени размишления върху човека и света.

Когато четеш Елин Пелин, ти чувствуваш как този духовен витализъм у неговите герои те връща по-близо до земята и до непосредствените радости в изживяването на бита, което ни прави по-човечни и по-дръзки в мечтите за по-добър живот. Да се отминава тази страна от творчеството на Елин Пелин би значило да се пренебрегва част от неговия смисъл и може би най-главния. Прочетете такива разкази като „Ветрената мелница“, „Сиромашка радост“, „Кумови гости“, „Самодива“, „Първи сняг“ и пр. и вас ще ви облъхне горещия дъх на този винаги неспокоен, винаги вътрешно напрегнат живот. И чувството, че сте имали сякаш съприкосновение с тази душевна жизненост у човека никога няма да ви остави.

Дълги години ще минат откак Магдалина и Перун от разказа „Самодивските скали“ са тръгнали към непостижимия връх. Никой не знае дали те са стигнали върха. Но всички приказват за тяхната любов и смелост. Това пълнокръвие на чувството у героите на Елин Пелин не произтича само от неговата интензивност. То се дължи преди всичко на неговата одухотвореност.

„— Безумец! — укоряват старите Перун за неговата постъпка. — Да гине за една жена!

— За една любов! — отговаря момъкът.“

В тази непосредствена сила на чувството, одухотворена от нравствената му възвишеност и чистота, се крие обаянието, което носят героите на Елин Пелин със своето жизнено присъствие.

Веселият и добродушен Лазар Дъбакът винаги гори от трескаво неспокойствие за работа. Ако не прави дарак или тепавица, той строи с Дядо Корчан ветрена мелница. Неговата привързаност към труда не се дължи само на неуморимата сила на ръцете му. Той търси духовна радост от труда. Дядо Корчан, който строи с Дъбака ветрената мелница, като гледа с какво увлечение се е отдал Дъбакът на работата си закачливо му подхвърля:

„— Дъбак, струва ми се, че и тоя труд ще отиде напразно — щом я направим, ще завали!

А Дъбакът, отправяйки към стареца поглед, пълен със сила и надежда, отговаря:

— Чукай, чукай, Дядо Корчан. Да я свършим, па каквото ще да става. . .“

Това жизнено пълнокръвие на чувството у героите на Елин Пелин много често като пълноводна и буйна река прелива бреговете на своето обикновено течение. То преминава в страст. Тогава за него няма прегради. Тогава то може и да руши по пътя си. Но и в тези случаи то не руши безсмислено. И тогава то ни разкрива също нравствената си сила и красота. Кой би могъл да подозира у Пшеничката, у тази дребничка светлокоса селска девойка, такава отмъстителност на любовното чувство. Тя увещава с престорени ласки селския ратай Лукан да запали нощем колибата, когато в нея спи довчерашния ѝ любим. И когато не успява да го склони, тя със собствените си ръце подхвърля огъня на отмъщението. Читателят би се усмихнал, ако по образа на Пшеничката бихме извикали във въображението му образа на Еврипидовата Медея. И въпреки това той знае, че в отмъщението на Пшеничката всичко е напълно правдоподобно, както е естествена и правдоподобна примитивната сила и примитивното изражение на страстта и както горда в нанесената ѝ обида е нараненатa народна душа.

Тези примитивни, но високо отухотворени изражения на страстта в други случаи ни се разкриват и в други човешки съдби. Ивка от разказа „Любов“ ще пронижe с нож гръдта си, защото нейният баща е изгонил от своя дом бедния Добрян, на когото тя е отдала сърцето си. Винаги обаче тези съкровени вълнения и трепети на селското сърце ни побеждават със своята нравствена сила. Колко нравствена красота има в сиромашката радост на Пена и Стоян, които прибират подхвърленото в каручката им дете. Колко жизненопотребна и чиста е любовната радост на Стойчо и Яна от „Кумови гости“, които забравят, че дълъг път ги чака, останали сами сред полето под закачливия поглед на немирните звездици. Както цветната чашка се пълни с лъчи с такава радостна светлина е изпълнено и сърчицето, което бие под овчарската абица, влюбено безкрайно в образа на мъничката Ангелинка.

Пълнокръвието на жизненото чувство у селския човек е най-отличителният белег на неговата душевност. Това пълнокравие на чувството намира изражение в неговите тревоги и вълнения, страсти и съкровени пориви, скърби и радости. То обяснява силата на любовния копнеж, привързаността към труда и земята, непосредствеността на веселието и смеха. То е залегнало изцяло в песента и в играта на селския човек — песните и игрите на нашия народ. Ако песента ни напомня обикновено за тъгите на нашия народ, игрите са неговото веселие. Затова, ако в повечето случаи „кавалът плаче“, то гайдата още с първите си провиквания ни подготвя за шемета на играта. Вижте игрите на нашия народ, за да имате точна представа за неговия дух и темперамент. В картините на нашите художници зрителят не може да получи и бегла представа за това. Известната картина на Мръквичка — „Ръченица“ е етнография. Само в литературата тези изяви на селската душа са могли да намерят сполучливо изображение. Най-добрият им изобразител е Елин Пелин.

Свирнята е изкусна. Под пръстите на гайдаря изкачат така лудешки и весели звуците на ръченицата, че Дъбакът не може да издържи. Още миг и той е в кръга срещу Христина. Надиграването започва. Мълчаливо, леко и чевръсто те се задминават, за да премерят сякаш силите си, и отново се изправят един срещу друг, за да се понесат в шемета на играта. И в тази невиждана игра със спокойни, плавни и леки извивки на тялото, когато краката, понесени от ненадеен вихър, се откъсват от земята, душите отведнъж слети като че ли в едно се понасят в някакъв възторг на сила, красота и ликуване. Сърцето е изтръпнало. В един миг то престава да принадлежи на себе си. Достатъчно е само да се прочетат тези две-три странички, в които Елин Пелин е описал облога между Лазар Дъбака и внучката на Дядо Корчан, за да изпитаме не само духовното, но и физическото опиянение от играта. И с това Елин Пелин още веднъж ни е дал неопровержимо доказателство, че са му познати всички тайни на селската душа.

В изображението на селската душевност Елин Пелин ни рисува и картини на селски идилии. В разкази като „Ветрената мелница", „Кумови гости", „Сиромашка радост", жизнената пълноценност на чувството ни се открива и в такива състояния на душевна хармония, при които простотата и интимността на селския живот започват да звучат с някаква празнична приповдигнатост. Тези, които са свикнали да пристъпват към литературата с каноните на едностранчивото мислене, сигурно ще кажат: „За какви идилии говорите, когато Елин Пелин е реалист и изобличител." Отговаряме: „Става дума за ония реални мигове на преживяно щастие и красота, в които човешките сърца по необходимост се сливат в хармонията на едно чувство, на един стремеж, на една мечта". Разбира се, тези идилии нямат нищо общо с Влайковите идилии, които преукрасяват селската действителност с копнежа по миналото, нито с идилиите на П. Ю. Тодоров, където илюзията е отстранила действителността, за да не пречи на химерите на самотника. При Елин Пелин селската идилия ни разкрива винаги една неподправена истина за живота на селския човек. Това е истината за чувството на взаимност в изживяването на малките радости у трудовия човек. Истина, която ни разкрива превъзходството на колективното нравствено съзнание у народа, което всякога е стояло над личното и егоистично изживяване на радостите от битието. Може в тези селски идилии на Елин Пелин да има и нещо идеализирано. Но идеализацията тук ни е потребна, за да ни убеди още по-настойчиво в реалната възможност на идеала и в необходимостта от пълната взаимност на радостта от растежа на жизнените сили у народа.

*

Преживяванията на селския човек достигат най-голямата си виталност и най-високата си одухотвореност в неговото отношение към труда. В изображението на труда Елин Пелин ни е дал и най-ярката социална картина на селото през 90-те години и началото на века, когато новите икономически отношения, основани на индивидуализма, рушат старите форми на задружния трудов живот и заедно с увеличаването на „ратайството" носят общо разорение и нищета. Няма следователно нищо необикновено в това, че повечето от героите на Елин Пелин, тези мъже със сини като небето очи и с руси коси, са ратаи и че постоянният прицел

на безпощадните изобличения на писателя са капиталистическата държава, бирника, селските чорбаджии и попове.

„Така е тръгнало и така ще върви — ридае душата на стария Герак — няма да стане по-добре. Любовта бяга от човешките сърца, хората не са вече братя.“ Разлагането на старите основи на народния живот е налице. Нахлуването на индивидуализма в душата на селянина, заедно с нахлуването на стоково-паричните отношения в селото рушат и последните остатъци на селската задруга, налагат разделението на „бащинията“, живеението всеки за себе си“. Дошло е неизбежно времето, когато и старият дом на Гераците трябва да се разпадне. Бащината любов и молбите на стария Герак не са в състояние да възстановят отново духовната връзка в рода на Гераците, която животът е разкъсал. Безпътният живот на Павел, у когото градът е убил любовта към земята, страданията на беззащитната Елка, скъперничеството на Божан и лакомията му да купува имоти, кавгата на тримата братя, които се бият пред очите на баща си, са неизбежни спътници на разрушителните сили на капитализма в селото. Няма да закъснее денят, когато от обширния двор на Гераците няма да остане нищо. А големият кичест бор, под сянката на който са расли няколко поколения, ще рухне отсечен в калта.

В „Гераците“ и в „Земя“ Елин Пелин ни показа на преден план разрушителните сили на капитализма. Капитализмът на село руши не само старите основи на народния живот, но и старите устои на народната душевност.

Собствеността върху земята води неизбежно до паразитично отношение към труда — превръща го в обект на заробване и експлоатация. Но собственическият глад за земя опустошава и душата на селянина. Собственикът-господар на земята е зъл и безшумен към труда. У него престава да говори любовта към „благословената майка земя“, която се „къпи в човешка пот“ и над която селянинът извършва с преклонение обрядите на своя труд. Алчността за свой имот и за пари, която е овладяла душата на Божан, постепенно ще убива у него любовта и преклонението към труда и ще развива оня хищнически и паразитен морал, който носи само беди и страдания за околните.

Но в Божан от „Гераците“ и в Еню от „Земя“ Елин Пелин ни показва нещо повече от разрушенията на капитализма в селото. В Божан и в Еню Елин Пелин ни показва патологизма и разрушителните сили на собствената страст у човека. И ако в „Гераците“ писателят ни разкрива бедите, които тя носи за обществото, в „Земя“ той ни сочи гибелните ѝ последици за самите нейни носители — за човека, който е станал нейна жертва. Това единство на замисъла и идеята, обединяващи двете повести, изглежда не искат да видят или не разбират критиците, които обвиняват Елин Пелин в измяна на реализма, задето уж бил подценил социалната тема в повестта „Земя“ с нравствената.

Вгледаме ли се по-внимателно в образа на Еню, ние не можем да не открием, че под този образ писателят е доразвил свои мисли, залегнали в неговата първа повест — „Гераците“. Нищо съществено не би се изменило в повестта „Земя“, ако на мястото на Еню писателят беше поставил Божан. Точно така както и проблемът, залегнал в „Земя“, само поради факта, че писателят е искал да го види откъм нравствената му страна, не е престанал да бъде социален.

Не е трудно да се разбере от всеки, който познава творчеството на Елин Пелин, че не всички Божановци от „Гераците“ имат съдбата на Еня. Знайно е срещу кого Елин Пелин отправя своите изобличения, когато ни рисува горчивата съдба на селския ратай или страдалческия път на дядо Матейко. По-трудно е да се разбере, че тъкмо в индивидуалната драма на Еня, с нейната нравствена развръзка, писателят е успял да ни внуши много по-остро и нагледно разрушителните сили на обществото, които подхранват гибелни и опустошителни за човека страсти. Нека припомним, че Добролюбов не намираше нищо неестествено и „нетипично“ в това, че Шекспировият герой, деспотичният и себелюбив Лир е могъл да се откаже от властта и от кралството си, за да сподели съдбата на обикновените хора. Това не само не попречи на Добролюбов да види в Шекспировия герой „жертва на уродливото развитие“, но и да признае, че пред образа на Лир ние „се изпълваме с негодувание и палеща злоба не вече към него, а за него и за целия свят — към онова диво, нечовешко положение, което може да довежда до такава безпътица дори хора като Лир“. Нужно ли е да припомняме също така, че и Белински съвсем не смяташе за неправдоподобни изблиците на човечността в душата на Макбет, а заключаваше: „Макбет на Шекспир е злодей, но злодей с дълбока и могъща душа, поради което той вместо отвращение възбужда съчувствия: вие виждате у него човека, у когото е имало такава възможност за победа, каквато и за падение, и който при друго направление би могъл да бъде друг човек.“ Привеждането на такива примери из литературата може да ни отнеме много място.

Не обаче за да доведем започнатия паралел до край ще отбележим и това, че думите на Белински за Макбет ни напомнят нещо от съдбата на Елин Пелиновите герои. Вгледаме ли се по-внимателно в образите на Божан и Еню, ние не можем да не признаем, че те наистина при други обществени условия можеха да бъдат и други хора. Спомнете си колко неуморим е Божан на полето. Полската работа е неговата стихия. Тук неговата душа сякаш ликува, загледана към небето с надеждите и с тревогите на плодородната земя. Помислете колко полезен би могъл да бъде Еню за обществото, ако неговата енергия и жизненост бяха отдадени не на лакомията му за земя, а на една по-висока нравствена цел. Та нали Еню, който чувствува как неговата страст го отдалечава неудържимо от хората и човешките сърца, ще каже в миг на моментно разкаяние: „Живот без любов нищо не е. Лула тютюн не струва“.

В Божан и в Еню Елин Пелин изобрази разрушителното действие на ония условия в капиталистическото село, които развихрят в селската душа гибелни страсти. Той показа, че собствената страст е враждебна и чужда на труда, защото го унижава, потиска и заробва. Тя заглушава любовта към труда и превръща земята от „майка хранилница“ в обект за плячка и грабежи, във вечен извор на раздори и човеконамрази. Тя е гибелна и нелечима за селската душа, така както проказата за човешкото тяло. Достатъчно е да се прочете разказът „Сълза Младенова“, за да се почувствува колко жалък и отвратителен е светът, в който собствените сметки и алчността у хората убиват всичко светло и човешко в душата на селянина. В това малко селце, в което учителката Сълза Младенова е мечтала за своя сватбен ден, тя се чувствува неочаквано ограбена и унижена от пресметливостта и цинизма на тези груби селяни, които довчера е смятала за свои близки хора. Нейното обидено и ранено сърце оплаква загубата на едно скъпоценно човешко

чувство, с което са търгували бездушни и алчни селяци. Забележете обаче — никъде Елин Пелин не пожела да изобрази тъмните убежища на тези страсти в душата на ония селски хищници и паразити, които живеят на гърба на селянина и експлоатират неговия труд. За писателя те са загубили всичко човешко. В разказите на Елин Пелин селските изедници и чорбаджии се явяват само с прозвищата си и с омерзителните им имена, с които хората от народа са свикнали да ги назовават. Те са: „Синът на оня вълк дето ни яде. . . Нено е това“, — Според израза на Леповия баща. „Оня. . . безочник. . . богат човек. . .“, — който по думите на Лазаринка ѝ подхвърлял пари и закачал и за когото нейния Дойно лежи в затвора. Те са: „Ако не е Вълкан, то ще е Вълчан. . .“ — както мисли чичо Горан. „Големците и богатите“ — както ги назовава дядо Матейко. За тях именно Пелинко от разказа „Летен ден“ е свикнал да казва: „Не съм нито аз за тях, нито те за мене.“

Фактът, че Елин Пелин, макар и да ни напомня непрекъснато за присъствието на тези герои, не е пожелал в нито един случай да ни въведе в духовния им свят, говори колко чужд и противен за писателя е всеки социален образ, лишен от чертите на човека и човешкото. Никога звероподобното у човека не е привличало четката на художника. То е будило у него само чувство на отвращение и отрицание и затова в своите социални изобличения Елин Пелин винаги запазва необходимата дистанция, която му е била диктувана от моралното превъзходство на народа.

Само когато се касае до съдбата на малките и незначителни хорица от народа, Елин Пелин няма да се поколебае да разкрие до дъното нравственото и духовното обезобразяване на човека от капитализма. Тях Елин Пелин винаги следи отблизо и внимателно.

Нищо чудно, че Елин Пелин, който с реализма и изобличителната сила на своето творчество разголи всички язви на капитализма и показа бедствията, които той носеше за малкия човек със социалното онеправдание на труда, едновременно с това ни върна отново към чистите извори на народната душа, към честния труд и непобедимата жизненост на селянина. Елин Пелин не прикрива нищо от суровостта на селския живот — той ни показа и сиромашията и селското тегло, и духовната нищета и грубостта на селските нрави. Но едновременно с това, той ни накара да видим под суровата обвивка на живота човечността и духовното величие у нашия народ — богатствата на народната душа. Богатства, които нашият селянин успя да опази и през най-безпощадното време на капиталистическата робия.

Излишно е да задавате въпроса откъде са се взели тези прекрасни черти в характера на нашия народ. Елин Пелин ни дава отговор и на този въпрос. Трудът — ето вечният и непресъхващ извор на народната жизненост, в която са могли да намерят съчетание и творческата радост, и любовното чувство, и отдадеността на дълга,и надмогването на страданието, и духовното и физическо здраве, и неизменното чувство за хумор у нашия народ. Наистина капитализмът, като разрушаваше старите форми на задружния труд и колективния живот на селянина, рушеше и устоите на неговата патриархална нравственост и човечност, с което не се примирява старият Герак, припомняйки, че „любовта бяга от човешките сърца“. Но новият морал не беше в състояние да разруши напълно онаследените черти от националния характер на българина. Тези черти, отличаващи българина с неговата човечност и отзивчивост, продължаваха

да се съхраняват в народните низини чрез съзнанието за общата сиромашия и общата участ на народа. Те твърде често намират проявление и в онова чувство на солидарност у селянина, което наблюдаваме у Андрешко. Опазвайки своя характер, нашият народ разви в продължителните години на своя мъченически живот и онази пословична издръжливост в труда, която най-красноречиво говори за неговата изключителна жизненост и за способността му да бъде творец на велики дела.

Трудът това е любимата тема на Елин Пелин, върху която той е създал едни от най-хубавите си разкази.

Когато Елин Пелин изобразява труда на селянина, ние имаме чувството, че писателят ни въвежда в светилището на живота — там, където човек с двете си ръце извършва обрядите на миросътворението. И наистина никой друг в литературата ни не е пристъпвал към труда с такова чувство на преклонение както Елин Пелин. И това е така, защото Елин Пелин е най-верният изразител на отношението на селянина към труда. У Вазов трудът е добродетел. У Йовков — красота. У Елин Пелин — жертвоприношение. При това докато Вазов и Йовков търсят неговите нравствени същности, за Елин Пелин трудът е преди всичко материална сила в живота. Но материална сила, която съдържа в себе си *акта на творчеството* — това, което му предава неговата истинска човешка същност.

Но какво е творчеството, ако не самоотдаване и саможертва — най-висш синтез на мъките на раждането, на любовта и вдъхновението, победа над слепите инстинкти на природата. Ако у Елин Пелин жертвеността в селския труд е получила особено, засилено акцентуване, то се дължи на мъчителните и крайно тежки условия, при които селянинът е принуден да се труди в обществото на капитализма. Но това прави сякаш по-осезателна жизнената необходимост от труда с неотменността на дълга и с жизнения подвиг на селския труженик.

Достатъчно е да пристъпи към изобразяване на селския труд и писателят става по-друг — тържествен и неспокоен. Тогава до нас достига сякаш гласът на Йордан Герака като предвещание за оня дълго-очакван миг, в който ще настъпи единението между човека и земята: „Ех, че време ли се отваря! Пак ще се къпе в човешки пот майката земя!“

Този миг у Елин Пелин е обикновено жътвата — когато земята изисква от човека ново, тежко усилие за прибиране плода на неговия труд през годината. Ето я картината на тази Елин Пелиновска жътва, която ни кара да чувствуваме горещия дъх на родните поля:

„Усилена жътва кипи из равното Софийско поле. От край до край, до къде ти око види, се люлеят златни ниви, и морни работници се мяркат там от тъмни зори. Бог тия дни даде страшна жега. Свило се е синьо небе над земята и сипе огън и жар. Над широкото поле трепери адска мараня. Отпуснати и уморени се синеят далечни гори и планини, и сякаш чакат, кога полето — а-ха ще пламне в пожар. Птичките са забегнали далеч из хладните усои и не им се чуе гласът. Само гугутка се обажда изрядко от сенчеста круша, или грив гълъб усамотено пре-фюфюква с криле към гората.

Тежко и душно.

Слънцето се е спряло огнено и немилостиво в небесата, но жарките му лъчи не пъдят от полето работливите селяци!

Неуморно те жънат там и трупат златни снопи. Пот се сипе от челата, душата без сила остава, няма почивка. Узрялото жито не чака.“

Но под адския пек усилният труд на селяка изтръгва сякаш от дълбоките извори на душата живителната сила на вдъхновението. И това вдъхновение се понася над полето с неочаквано понеслата се дружна моминска песен, волна и млада, шумна като полето, пълна с надежди и желание, света като любовта. И тази песен, бликнала от дълбоките и чисти извори на вдъхновението, ще ехти над златното поле и ще се издига към небесата като ободрителна подкана за селяка: „Нека работим, нека работим!“, за да заглъхне с внезапна вест за нова жертва:

„Пенка примряла от жега!

Боже!

Пак жертва!

Град да бе паднал, не би тъй убил сърцата.

Захвърлиха жетвари остри сърпове и затичаха нататък, плахи и тъжни.

— Боже, дано лъжа бъде!

И булки, и моми, и мъже и жени, и майки се стекоха на Пенкината нива ужасени.

Край златен сноп бе паднала възнак, като с куршум ударена Пенка — — селско дете обичливо. Бяла забрадка небрежно бе паднала над чело, да засени хубавото ѝ лице. Тъмнееха гъсти ресници, мъртвешки склопени. Из полуоткрити уста бе потекла струйка алена кръв и обагрила бялата ѝ гушка. Едната ѝ ръка още държеше острия сърп, другата грижливо стискаше ръкойка класове“.

И в последния жест на Пенка писателят е поискал да види символа на труда като неотменна съдба на селяка. Целият разказ, в отривистия слог на който трепти сякаш маранята над запаленото поле, е една радостно-тъжна песен за жертвения труд на селянина. Тя не разказва, а в един вик на сърцето изтръгва всичко: и вдъхновението, и възторга, и любовта и интимната радост от труда, заедно с покрусата и преклонението пред тежката жертвеност на труда. Така и Елин Пелин завършва разказа:

„Полето празнуваше тъжен празник.

Погребваха Пенка.“

В цялата ни литература само в Яворовите „На нивата“ и „Градушка“ жертвеността на селския труд е показана с такава реалистична простота и сила и с такова вътрешно участие.

Тази тежка жертвеност на селския труд е свързана с непрекъснатите природни и социални бедствия, които го съпътствуват. Сушата е страшен бич за селянина и неговия труд. Елин Пелин е нарисувал такива картини на сушата, в които усещането на физическа болка идва сякаш да направи още по-осезателна и реална мъката на селския човек и бедата от отишлия напразно селски труд. Спомнете си как Елин Пелин е нарисувал в „Напаст божия“ картината на селската суша.

Най-често обаче Елин Пелин рисува селския труд, свързан със страданията от съпътствуващите го социални бедствия. Ето го Боне Крайненецът от разказа „На браздата“ — най-прелестния по своята простота и изразителност разказ, написан досега в нашата литература. Не е ли Боне Крайненецът селянинът, когото ние сме виждали толкова често да размахва копраля и приведен над ралото да пори дрипавите чергила на нивиците, мършав и дребен като своите кравички? Какво свръх-

човешко усилие на волята е потребно и каква издръжливост и жизненост на духа, за да може този селянин, който е прочел в погледа на умиращата Сивушка пълната си безпомощност, да намята върху себе си скъсаното чердже и да лази на четири крака като мечка, за да изправи на крака умиращото животно. Тук мъката на Боне Крайненецът и смъртта на Сивушка, олицетворяваща последната надежда на селяка, крият истинска трагика, човечност и героизъм. В постъпката на Боне Крайненецът е съсредоточена сякаш историята на целия мъченически труд на селянина. Тя показва, че трудът е единствена надежда и упование за селянина, дори когато от него се изискват върховни усилия и жертви. Затова трудът на Боне Крайненецът е израз на високо благородство и човечност. И най-вече — на непобедима жизненост.

Ето я Лазаринка. Нейният труд е двойно по-тежък, защото със своята тежка мъка тя е самичка сред запустялото и погрозняло поле и няма кой да ѝ помогне. Но не, тя не е сама. До синура под трънлива круша виси люлка, от която изведнъж изпищява галена рожба и пронизва като с остър шиш сърцето на майката. Тогава „тя хвърля сърпа и тича, като луда, морна, потна поема на гърди малкото пискунче, залюлява го тихо в прегръдките си и наведена над него, шепне му с любов:

— Мълчи, мама, мълчи, малка щерко, мълчи да пожъна!

И като спря сълзите си, запя му.

То млъкна, обвеси крехки ръце на майчина шия и сякаш се вслуша в тая тъжна песен, която са пели дедите му, която я пее баща му и майка му и която, може би, то ще пее някога все с тоя тъжен глас. Вслушва се, гледа майка си и на сухите страни грейна усмивка."

Целият живот на Лазаринка може да бъде сведен до представите за труда и майчинството. Той е едно героично изпитание, свързано с незаслужено страдание. Не зная дали в друга някоя литература могат да се посочат примери, където майчината грижа и любов да са така неразделно и съдбоносно свързани с грижата и любовта на селянина към земята. Но и да би имало, те сигурно носят други жизнени стойности. Колкото пъти съм препрочитал разказа на Елин Пелин „Закъснялата нива", толкова пъти във въображението ми е изплавал образът на майката от картината на художника Христо Станчев — „На нивата". Това е същият образ на майката, която потна и морна, оставила сърпа или ралото притиска свидна рожба до майчиното си сърце, без да има сякаш сили да поеме дъх с попуканите си устни. Но не, тя ще намери, тя е запазила още сила в майчината си гръд, за да накърми своята рожба. Това е образа на българската майка, даващ живот на всичко — най-виталният образ, създаден в нашата литература. Този свят образ е неразделно свързан с нашите представи за селския труд и с далечните спомени от нашето детство. Този образ — образът на майката, — под който ние сме познали майчинската любов и самопожертвователност, е обогатил нашите представи за земята и труда с образа „на майката земя".

Съзидателната сила на човешкия труд, неговата жизнена необходимост и жертвеност, това е, което създава у селянина преклонението му пред труда и чувството за светостта на хляба. Пияният Дядка тръгва след сина си, който е дошел от нивата да вземе вителя, с който връзват снопите. Но немият Павел отблъсква енергично баща си. „Неще ме, магарето! — обяснява Дядката. — Грехота е да ида пиян на нивата, дето се ражда хляба. . ."

Припомнете си булката на Стоян, застанала до шарената каручка, където спи нейната рожба. Тя яде симит, като чупи с почит залъче по залъче. Чувството за светостта на хляба е живо още в нашия народ и в него няма нито следа от религиозност. За българина хлябът е свят, защото в него е трудът и мъката на селянина.

В обществото на капитализма, където селянинът не може да се отърве от борчове и от царски бирници, той неведнъж е оплаквал своята горчива орис с думите на поета: „До гроба слънце те гори и все ори, ори, ори. . .“ Но и при най-тежките бедствия, които са налитали селянина, трудът не е престaвал да бъде основа на неговия живот, неговата единствена чиста радост, надежда и упование. Бащата на Липо, навлякъл униформата на горски, защото селският чорбаджия му е взел за борчове единствената кравичка, чувствува как проклетия мундир стяга душата му, страда, че не е вече на нивата си: „Прогни ми ралото под стряхата, — оплаква се той на сина си. — И нему червеят яде сърцето му, както и на мене. . .“

Героите на Елин Пелин не са безпогрешни. Но те носят най-светлата добродетел — любовта към земята и труда. Погледнете как морни жътвари на весели групи със смях и песни се завръщат привечер в село, след страшния жътвен ден на жаркото лято, описано от Елин Пелин в „Летен ден“. Те са изпълнили един тежък дълг на полето, прибирайки скъпоценния плод на селския труд и затова радостта, заедно с песента от само себе си е дошла в душата. Има някакъв дълбок и неотменен смисъл в появата на песента, която радва човешките сърца след труда, осигурил храната на народа —хляба. Затова и трудът, колкото и тежък да е той, не може да не буди в душата на селянина онова чисто вдъхновение, което невидимо свързва хората в едно общо вълнение и грижа. Това вдъхновение ни кара да разбираме и да се възхищаваме от работата на Божан, който съблечен по риза се чувствува на полето в своята стихия. Той се хвърля да връзва като скъпоценна плячка снопите. Бързо и неуморно, като че се състезава, той повдига всеки вързан сноп, както скъперникът повдига торба със злато и после ги реди на кръстци със свещенодействие сякаш че гради жертвеници. Това вдъхновение, пробудено от хубавия пролетен ден в душата на Боне Крайненеца, ще го накара, размахвайки копралята да се провикне към Белчо и Сивушка:

„— Де-е, хайде, братя!“

В труда е жизненият подвиг на селянина. Лесно е да се разбере защо трудът е извора на духовната жизненост у селския човек и на онази романтика, в която ни въвеждат разказите на Елин Пелин. Достатъчно е да напомним само за духовната жизненост на селянина, за неговото вдъхновение и непосредствените радости от труда, за неговата любов към земята и самопожертвователността му в неотменната отдаденост на дълга, за начина, по който той е свикнал да общува с животните — неговите помощници в труда, — за да разберем къде се крие тази романтика. Романтиката в разказите на Елин Пелин не е идеализация и тъга по миналото. Напразни са мечтите на Липо, който след тригодишно несретничество си мисли как ще се стегне мъжки, като се върне на село и ще заработи на нивите. Той няма да стигне до село и неговите мечти за новата къща с градина, за хубавото момиче, за което ще се ожени и за новите дрехи на баща му ще рухнат. Собственият му баща ще му разкрие грозната истина за село. Безпомощна е и мъката на стария Герак

колкото и голямо да е съчувствието, което тя буди у нас. Тя не може да върне миналото.

Романтиката не е в метежността на мечтите у селянина. Наистина героите на Елин Пелин в жизненото си съпротивление на неправдите стихийно отричат заобикалящата ги действителност. В тяхното недоволство е заложена и потенциалната енергия на бунта. Но отрицанието и бунтът у тях са още вик на болка. Те намират израз в проклятието и в личното отмъщение, в неверието и в индивидуалното непокорство. Те не са родили още жизнения подвиг на мечтателя, макар и чувството на солидарност да се проявява понякога много силно у селянина.

Реалист по природа, несклонен към празни мечтания, Елин Пелин не е могъл да не види и да не изобрази преди всичко жестокостта и безпощадността на онова време, което през 90-те години и началото на века донесе неизброими бедствия и страдания за селото. Но в същото време самият той селянин, закърмен от съпротивителните сили на селския дух, не можеше да не почувствува романтиката на жизнения подвиг в труда на селянина. Наистина тази романтика у Елин Пелин е сурова, както е сурова правдата на живота. Понякога, когато реализмът в изображението разкрива преди всичко мрачните страни на действителността, ние по-скоро чувствуваме, отколкото виждаме, как тази романтика струи като подводно течение някъде дълбоко в скритите недра на живота. И това е така, защото и в тези случаи оптимизмът и неизменната вяра у писателя ни подсказват къде са заложени съзидателните сили на живота. Винаги обаче, когато Елин Пелин утвърждава направо жизненото и творческо начало на труда, като ни дава да почувствуваме как то преодолява силите, които му противодействуват в обществото, ние съзираме този ярък романтичен лъч в неговите разкази.

В творчеството на Елин Пелин има и такива разкази, в които романтичният строй на чувствата се изгражда върху идеята за победата на някакво нравствено начало у човека. Такива разкази са напр.: „Самодивските скали“, „Косачи“, „Скорецът“ и др. В тях реалистичните моменти се преплитат обикновено с приказно-фантастични елементи и алегории. Тези именно разкази, писани в различни времена, сочат онази характерна склонност към скрит размисъл у писателя, която намира изражение в иносказателния език и чудните легенди, разказвани от отец Сисой в „Под манастирската лоза“.

В ранните разкази на писателя, измежду които е и разказът „Самодивските скали“, се чувствува влияние от романтизма на Горки. Но това влияние, което е свързано с периода на творческото съзряване у младия автор, не е пречка за изявяването на личния почерк у зрелия художник, което скоро ще последва. На Елин Пелин не е присъща експанзивността на мисълта у Горки. За Елин Пелин е отличителна онази изучаваща и сдържана мисъл у българския селянин, зад която винаги е туптяло едно горещо и поривно сърце. Той е художник, комуто е потребно да се пренесе дълбоко в природата на нещата, за да обективира себе си. Не случайно неговите „Черни рози“, където той се опитва да бъде открито сентенциозен и излиятелен, звучат превзето и наивно. Ето защо и романтизмът у Елин Пелин, който е отличителен с преобладаването на изразните средства на реализма, не съдържа далечни предусещания и проекции на живота. Той винаги ни внушава непосредствената реалност на живота и трайните истини за човека. В това се крие и слабостта и силата на Елин Пелин. Слабостта — че писателят не е вещател на утрешния ден. Силата — че неговото твор-

чество само ни говори как трябва да изглежда той. Дори такъв един разказ като „Старият вол“, където под символните изражения на мисълта се крие мечтата за дължимото уважение на труда, ни внушава сякаш непосредствената потребност от това уважение. Някои са свикнали да изказват възхищението си от този разказ на Елин Пелин, като се провикват: „Ето ви селска идилия!“. Но идилията не е романтика. Разказът „Старият вол“ би напомнял такава идилия, ако зад неизбежната идилична украса в него не стоеше постоянното внушение за един сурово и честно изпълнен дълг към земята. Същото романтично чувство от изпълнението на дълга буди срещата между бай Стоян и Белчо в суровата обстановка на войната („Среща“). И това чувство винаги ще ни спохожда, когато в разказите си Елин Пелин ни напомня за „тия хубави, мълчаливи и поетични символи на дълга и труда.

Но не само в изображението на труда Елин Пелин ни напомня за романтиката в селския живот. Природата и нейното одухотворяване у Елин Пелин е също част от тази романтика.

*

Природата — ето друг един свят колкото и необятен, толкова и близък на селянина. На нея той доверява всичко: и жалбите, и радостта си, и съмненията, и страховете си. С нея той споделя и своите любовни копнежи и тревоги, които не смее да повери никому. Цялата красота на природата в родната ни поезия идва от това нейно одухотворяване. Представете си как е изглеждала природата в предисторичните времена, когато е била населявана от чудовищни по своите размери животни, когато върху нея са расли дървета-гиганти, но когато човекът не е съществувал още на земята. В описанията, които днес науката ни дава за нея, тя изглежда внушителна, изпълнена с някакво студено величие. На нея ѝ липсва красотата — човекът не е живял с нея.

Одухотвореността на природата у Елин Пелин е най-характерната отличителност за пейзажа на този най-голям наш живописец в литературата. Но това, което вярно бе забелязано още в миналото от ценителите на пейзажа у Елин Пелин, е най-малкото, което може да се каже за истинското отношение на художника към природата. Най-отличителното у Елин Пелин е, че в изображението на природата той премахва дистанцията, която ни кара да чувствуваме природата вън от нас, чужда на нас — п р а в и я с в о я. Елин Пелин ни кара да чувствуваме, че човекът е победил страха от природата, страх, онаследен от едно примитивно съзнание и чувство. Сам Елин Пелин признава, че като дете се е страхувал от природата. Когато е гледал залеза, обхващало го е ужас. Но детето е треперело и пак е гледало. Така с упорство и в непрекъснато общуване с природата, той е победил страха от нея, направил я своя жизнена потребност.

За това свое дълбоко чувство към природата в разказа си „Самодива“ Елин Пелин пише: „Бях на осемнадесет години. Нямах никакви грижи. Имах пушка и куче и горях от ловджийска страст. Летните селски нощи, напоени с лекия дъх на полски билки, ме люлееха в сладък сън до гърдите на майката природа. Сутрин, когато над сънните гори се вдигаха като бели воали тънки леки пàри и се стопяваха под първия поглед на деня, нарамвах пушката и скитах до вечерта из горските околности, пълни с извори и с дивеч. Дишах планинския въздух, пиех вода от потоците, хранех се с ко-

равия хляб, който носех в чантата си, говорех с птиците и подражавах гласовете им, прегръщах големите мъхнати буки, стройните грани на дъбчетата и играех из гората като някое младо животно“.

Между Елин Пелин и природата има не само духовно, но и физическо сливане. И това духовно и физическо сливане с природата ние долавяме под всяко движение на четката на художниция. Не е ли характерно, че когато Елин Пелин разказва за героите си той е неуловим – винаги е избрал някакво почетно разстояние, за да не пречи на героите си самички да ни се покажат. Но заговори ли за природата, Елин Пелин не може нищо вече да скрие от себе си — той е цял в нея. Той навсякъде ни дава да разберем, че ако чувствуваме как природата живее, то е именно защото той ни е накарал да почувствуваме това, че през неговите очи, през неговите сетива природата изглежда такава. Ето защо и природата у Елин Пелин има като че ли своя душа и своя плът.

За пейзажа у Елин Пелин никога не може да се каже, че той е мрачен, суров или оптимистичен. Не може, защото за природата у Елин Пелин са характерни не състоянията, а нейният трескав живот: тя се смее, лудува, тъгува, люби, заплашва. Реката под моста, на който бай Тодор клисарят загрижено въздиша откъде да намери вино за комка, „играеше като момиче... пъргава и бистра, бълбукаше, плискаше по камъните току-що разбудена от утрото, бързаше надолу и викаше сбогом, сбогом, сбогом.“ Андрешко подвиква на конете и се смълчава замислен върху тежката сиромашка участ на селянина. „Конете склисаха малко и също се замислиха. Господинът повдигна голямата яка на вълчия си кожух, потъна в него и също тъй се замисли. На усамотеното дърво край пътя кацна врана с настръхнала перушина, залюля се на сухия клон, гракна унило и също се замисли. И тъжното зимно време също беше замислено.“ Жегата е изпогорила всичко, тревога е помрачила душата на селянина, защото трудът им ще отиде напразно, и „малката рекичка, от сушата, изглеждаше не че тече, а че плаче“. Събуденото поле, огряно от майското слънце, весело посреща отец Игнатия в ранното неделно утро, в което сърцето на пролетта биеше усилено, бързо и новият живот на земята трескаво се готвеше да използува хубавия ден.“ В прохладната лятна нощ над безкрайното Тракийско поле се спускаше мир и ведрина. Тогава „земята отвори страстните си гърди и замря в наслада“.

Живота на природата, който винаги хармонира с простите душевни преживявани на героите, ние разбираме защото природата у Елин Пелин има свое лице, свой език и своя плът. Затова и нейното присъствие е толкова реално и осезаемо, че ние, без да излъжем, можем да кажем, че сме видели, чули или възприели със собствените си сетива нейния образ, форми, багри и звуци. Това непосредствено въздействие на природата у Елин Пелин, в което е изчезнала всяка митологизация, ни позволява сякаш да я преизобразяваме със силата на собствените си възприятия.

В природата у Елин Пелин има нещо неповторимо — това са именно нейното лице, нейния език и нейната вещественост ,които са намерили сякаш своите единствени и най-точни изражения. Ето как изглежда пролетното утро: „Зад сините планини на изток из едно море от светлина и слава се показваше пламналото лице на майското слънце и събуденото зелено поле широко и весело се къпеше в лъчите му и празнуваше.“ Кажете как другояче би могло то да изглежда? Природата у Елин Пелин има

свой език: „Като заваля дъжд, та цяла неделя! Тихо, кротко, ден и нощ. Вали, вали, вали — напои хубаво майката-земя, па духна тих ветрец, очисти небето и пекна топло есенно слънце. Засъхнаха нивята, оправи се време—само за оране.“ В училищните години учителят по литература често ни е нареждал „разкажете това със свои думи!“ Помъчете се наистина да предадете със свои думи това,което Елин Пелин е разказал с простия и изразителен език на самата природа. Няма да ви се удаде. А ето и обозначения за веществеността на природата: „Земята изпръхнала и се рони като захар“. Или „От прегорелите класове се рони като дъжд изцибрено житно зърно и пада като съчми на острото стърнище“. Ето и нажежената от слънчевия пек земя: „От червените ронливи сипеи се носеше един тежък и прижурлив лъх, като от купища разтопен метал“. Опитайте се при подобни случаи да намерите свое обозначение. Елин Пелин неусетно ви е накарал да ги притежавате.

В изобразяването на родния пейзаж, от който се носи хлебородният дъх на полето с неговото лазурно пролетно небе и жарко лято, Елин Пелин е оставил образци на най-високо изкуство. В родния пейзаж — където Елин Пелин достига най-голямото му живописно богатство, одухотвореност и реалистично въздействие — той няма съперници. И това се дължи, както вече забелязахме, преди всичко на непосредственото отношение на писателя към природата. „У мене — казва Елин Пелин — природата не служи за декорация. А з жи в е я с н е я. Представям хората сред полето в дълбока перспектива. Защото родното ми село е на високо, само една далечна бяла линия загражда хоризонта.“

Вгледаме ли се обаче по-дълбоко в природата у Елин Пелин, ние ще видим в нея отразени като в дълбоко огледало движенията на народната душа. Всичко, което се отнася до възгледа за природата и до нейното възприятие от писателя, е заимствувано от народа и е израз на неговото светоусещане. В изображението на природата у Елин Пелин не е трудно да се види онова наивно-материалистическо светоусещане у народа, в основата на което стоят непосредствено-сетивните представи за нещата. Това наивно-материалистическо схващане за света, което показва според думите на Маркс предметите „в чистата светлина на тяхната природа“, е извора и на неизчерпаемото богатство от сравнения и уподобявания в образната реч на народа. Само непосредственото и интимно вникване в природата е могло да създаде тази ярка и конкретна образност, с която народната ни песен разкрива общността и материалната връзка между природата и човека.

В непосредственото и интимно общуване с природата са могли да се родят и ярките образни уподобявания на природата в мисленото и речта на народа. Не друг, а народът, когато пожелава някому физическо и духовно здраве, пожелава му той да бъде: „Здрав като дрян, весел като здравец, прав като кукуряк.“ Тъкмо тези наивно-материалистически представи за света обясняват защо нашия селянин, който е останал чужд на мистицизма и религията по остроумния израз на Пенчо Славейков, е „притеглил цялото небе, заедно с Дяда Господа към земята“, и защо когато при случая му се е налагало да споходи небето, той разказва за него тъй сякаш „е ходил в някое комшийско село“. Познатото единство между мотивите за природата, труда и любовта в народната ни песен е също израз на народните представи за неизменната връзка между човека и природата — постоянният довереник на човешките скърби и радости.

От народното светоусещане Елин Пелин е възприел и своите ярки стихийни диалектически възрения за природата и човека, които намират подчертан израз в цикъла разкази „Под манастирската лоза“. Тези възгледи, организирани в една монистична система, която търси в материалността на света вечния извор на живота, а в природата на нещата истините за този живот, стоят в основата на самобитното и дълбоко реалистично творчество на Елин Пелин.

Елин Пелин е написал три малки, непретенциозни разкази, откъснати сякаш от ловджийския му бележник: „Наслада“, „Грях“, „Пробуждането на един ден“. Тези разкази са измежду най-изящното, което е написано в нашата литература за природата. Полетът на двете патици през зимното утро е описан с такава реалистична видимост, с толкова дълбока перспектива и с такава чистота на багрите, че читателят сякаш наистина чува през цветната и неуловима паяжина на изгрева крехкия звън на помръзналия въздух. И сред тази чистота и нежност на природата, в която невидимо и непрекъснато се носят тръпките на живота и любовта, гибелта на двете патици не изглежда страшна. Природата и пред смъртта остава все тъй прекрасна, все тъй спокойна и мъдра, защото в нея винаги е така – когато нещо умира, друго се ражда, и защото животът нестихващо блика от предвечните ѝ недра. Такава е природата и в „Започването на един ден“, където пробуждането на живота започва в борбата за живот и където смъртта е също така естествена и неизбежна, както животът, който неотклонно се ражда от вечността.

Но за да разберем напълно природата у Елин Пелин, не е достатъчно да имаме за нея впечатлително око и горещо сърце. Нужно е и чувствително и музикално ухо. Чуйте:

„Глъхне широкото поле под безстрастното августовско небе. Прегазило го е вече жарко лято, и грозна картина е оставил след себе си селяшкия труд. От двете страни на пътя, до къде ти око види, се простират помачкани стърнища, без кръстци и ръкойки, покосени ливади, по които безсмислено се щура напъдена стока. Тъжно шумят узрели кукурузи, а из тях на облаци, на облаци, се вдигат сиви врабци и като градушка падат по прашните пътища. Ниско над покосените ливади прелитат черни косета. Над главата ти безнадеждно гракне врана и отлети, в сърцето ти заседне скръб и те замъчи.

Отдавна е жътва минала.“

Тази отмерена, тържествена стъпка на речта ни въвежда не само сред заглъхналото и тъжно поле. В нея отекват сякаш тежките стъпки на труда, който е преминал оттук като през бойно поле. Затова толкова по-изоставена изглежда мяркащата с в полето самотна жетварка, която с остър сърп в ръка прибира плода на закъснялата нива. Същият тържествен ритъм в разгара на самия труд достига до нас, когато четем описанието на пламналото от лятната жега поле в разказа „По жътва“. Или кой не е чел този единствен и неповторим по жизнения ток на чувството разказ на Елин Пелин, в който пробуждането на пролетта кара да заиграе и у нас кръвта, както играе тя у отец Игнатий и вранното му конче. Някаква жизнерадостна музика, струеща около теб отвсякъде с ритъма на бликналите сили на природата, те кара сякаш да подскачаш под веселите провиквания на отец Игнатий, подрипващ на своето конче: „Хоп-хоп, хайде хоп!“

Струва ми се, че всеки, който иска да почувствува и разбере красотата на българската художествена проза не само откъм нейната жива

образна реч, чиста и лаконична фраза, но и откъм нейното скрито интонационно и ритмично богатство, трябва да свикне да чете на глас Елин Пелин.

Родният пейзаж, който достига своята най-ярка живописна изразителност у Елин Пелин, едновременно с това, с вътрешната оркестрация на речта и своята одухотвореност започва да звучи и с дълбоките вълнения на народната душа. Казват, че пейзажът у Елин Пелин е лиричен и че напомня акварелите на К. Щъркелов. Това определение не отговаря на истината. Ако трябва да се даде някакво определение на пейзажа у Елин Пелин, то първото нещо, което се хвърля на очи е неговата д р а м а т и ч н о с т. Съвършено различен е той и от акварелите на Щъркелов по своята дълбочина, материалност и експресивност. И ако все пак лиричното чувство блика у Елин Пелин, то се дължи на разнообразието в характера на родната природа, което винаги е хармонирало с душевното богатство у родния човек.

Художник, от който не може да отбегне нито едно движение в родния пейзаж, Елин Пелин едновременно с това е и вълшебник на словото, който ни позволява да съзрем всяка жива светлина и да разберем всеки интимен звук на природата. И което е особено важно — природата у Елин Иелин е част от нашата жизненост, мъдрост и духовно здраве. Ето защо тя е, която у Елин Пелин най-често дава означенията и мерките за нашата красота, знание и сила. Това обсебване на природата у Елин Пелин като източник на жизненост и сила за човека е според мен най-съществената черта в отношението на този голям наш художник към родната земя.

Много пъти, когато съм държал в ръцете си разтворени книгите на Елин Пелин, съм си мислил: ето, човек се готви вече да се откъсне от земята и да се втурне в космоса. Няма ли този нов пътешественик в междузвездните пространства да престане да разбира чудния говор на звездите, които ни се усмихват любовно в разказите на Елин Пелин? И няма ли този човек, който ще има очи за невидимите космически орбити и параболи, да ослепее завинаги за цветовете и красотата на добрата стара земя?

Зная, че някои ще възразят: „Та защо трябва да отиваме толкова далече? Известно е, че селото, което ни е описал Елин Пелин със сгушените под върбите воденички, със скърцащите каруци и с жътварските песни над пламналите поля, ще може да се види един ден само в музеите. С какво ще вълнуват тогава разказите на Елин Пелин?“

Отговарям: с всичко, с което те вълнуват днешния човек. Селото, което ни е описал Елин Пелин, ще отиде наистина един ден завинаги в музеите. Но полето, въздухът, реките, планините и цялата онази духовна жизненост, почерпена от непосредствената близост на човешкия труд до майката земя ще принадлежат завинаги на хората и ще бъдат винаги скъпи на човешкото сърце. Земята, такава каквато ни е описана от Елин Пелин, няма никога да остарее. Тя ще бъде вечно млада и вечно хубава за човека, който се е родил на нея, и който със силата, която тя му е дала, ще полети за да побеждава космоса.

☆

ГЕОРГИ ДИМОВ

ЗАХАРИ СТОЯНОВ

ЛИТЕРАТУРНИ ПОЗИЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД

I

С многообразната си дейност личността на Захари Стоянов привлича вниманието както на историографа и литературоведа, така и на социолога и психолога. Трудно е наистина човек да си представи съчетани в един образ неграмотното медвенско овчарче с верния съратник на Бенковски и Волов, правдивият разказвач за национално-освободителните борби, талантливият публицист и защитник на народните правдини с подръжника на антидемократичната политика на буржоазните правителства, на монархията — какъвто Захари Стоянов става през последните няколко години на краткия си — 38 годишен живот. Бързите обрати в жизнена съдба, противоречията в обществена практика и книжовно творчество са били дълго време причина да не бъде определено истинското място на талантливия писател в развитието на националната ни литература, да се подценява значението му за развитието на реализма в художествената ни книжнина. И ако политическата дейност, идейно-мирогледните позиции на Захари Стоянов са сравнително по-добре изучени и осветлени, то литературното му дело досега се е разглеждало главно откъм неговата историко-познавателна страна.

Едва ли е необходимо днес да се доказва, че идейно-политическите позиции, гражданското поведение и литературното творчество на видния историограф и писател са във връзка с характера на многообразната и бързо изменяща се действителност, сред която той е трябвало да живее. Те разкриват съществени страни от края на възрожденската епоха и първото десетилетие след Освобождението. Разбира се, от вниманието ни не трябва да убягват и някои специфични черти на неговата богато надарена личност — способна на силни изживявания, на решителни действия, на смели дръзновения. Няма съмнение, че за да може авторът на „Записките“ да заеме своето достойно място в редицата на онези бележити творци на художествени ценности, които утвърдиха и издигнаха националната ни литература, трябва да се хвърли светлина и върху литературните му позиции, и върху художествения му метод. Тогава ще ни станат по-разбираеми неговите идейно-творчески подбуди, естетическите достойнства и художествената сила на литературното му дело, ще се видят живителните сокове, които са подхранвали това оригинално дарование — плодоносна издънка на вечно жизнените народни низини.

Националната ни литература не брои много имена с подобна житейска и творческа съдба. До 20 годишна възраст — безпросветно детство, овчар из добруджанските степи, изпитва всичката суровост на пълния с материални лишения, духовно невежество и убогост живот на котленските овчари, на абаджийския еснаф от онова време. По-късно дòсегът му с русенското читалище „Зора“, със семейството на легендарната баба Тонка, с книгите и вестниците на революционната емиграция пробужда съзнанието, разкрива хоризонти пред будния и търсещ ум, осмисля живота на младия патриот. Няколкогодишна апостолска дейност — участие в Старозагорския бунт, в организирането на Априлската епопея, свидетел на нейното величие и погром, сетне — неизброими лишения и неволи. Калениият в такива изпитания дух успява да отхвърли много заблуди, проумява някои истини, обогатява се с опита и знанието на националната и световната прогресивна мисъл и литература. След Освобождението, когато буржоазните властници готвят нов хомот за народа, потъпкват възвишените национални, социални, нравствени идеали на възрожденците, твърдата ръка на предания патриот, която някога е държала здраво пушката и сабята, сега взема перото, за да направи достояние на сънародниците си това, което е видял, преживял, изпитал , да възхвалява и клейми, да зове и проклина, да сочи примери на идеен и нравствен подвиг.

Не може да не ни удивлява обстоятелството, че само за едно десетилетие Захари Стоянов се домогва до дълбоко идейни и естетически прозрения, до редки художествени завоевания. Когато пише своите мемоари за българските въстания или разказва за легендарния път и трагичната съдба на четата на Х. Димитър и Ст. Караджа — Захари Стоянов вече е имал определени възгледи за смисъл и значение на литературата, за онези принципи, от които трябва да се ръководи всеки писател, който иска с произведенията си да учи и възпитава поколенията на граждански добродетели, на възвишени национални и общочовешки идеали.

Преди бъдещият писател-историограф да влезе в допир с идеологията на революционното движение, духовният му кръгозор е твърде ограничен. Единствената му духовна храна дотогава са били пълните със суеверия и предразсъдъци книги като „Митарствата на блажена Теодора“, „Камък падна от небето“, „Ревизията на света Богородица в ада“, „Чудесата на света Богородица“ и други подобни, които тровели и объркvали неукрепналото младежко съзнание. Едва в библиотеката на русенското читалище след 1872 г. той има възможност да се запознае с вестниците и книгите на Раковски, Каравелов, Ботев, с отделни съчинения на другите възрожденски писатели, както и с някои произведения на руската и западноевропейската литература.

Известно е, че Захари Стоянов не е имал почти никакво системно школско образование — всичко придобива по пътя на самообразованието и то при най-несгодни условия. Нямал е възможност да се занимава обстойно с въпросите на естетиката, на литературната теория и критика, за да търсим у него стройно изградена система от възгледи. Завоюваното обаче в тази област учудва със своята дълбочина и широта. То разкрива една неизтъквана досега страна от самобитната личност на Захари Стоянов, има значение за правилната оценка на усилията му за развитието на българската литература и култура.

Корените на Захари Стояновите литературно-критически и художествени възгледи несъмнено водят в книжовното и идейно наследство на въз-

рожденците-революционери. Учителите на възрожденските ни писатели, на революционните ни дейци са учители и на Захари Стоянов.

Още с първия си опит за литературна изява Захари Стоянов подема демократичните възрожденски традиции. В статиите и фейлетоните, печатани след Освобождението във вестниците „Работник", „Независимост", „Братство", „Борба" намират естествено продължение най-характерните страни на предосвобожденската революционна публицистика. По идейно съдържание, социален патос, стилно-езикови средства и похвати, емоционалност и образност те ни насочват към публицистиката на Л. Каравелов от „Свобода" и „Независимост". Начеващият писател заема от своя учител надслова на поредицата фейлетони „Знаеш ли кои сме?" дори и псевдонима му. В друг фейлетон, все под същото заглавие като мото са поставени стиховете от Ботевата „Елегия" — „Кажи ми, кажи, бедни народе. . ." Макар и писани при различна обществено-историческа обстановка фейлетоните на Захари Стоянов подобно на тези на Каравелов и Ботев са пропити с патриотичен патос, клеймят и разобличават новите поробители и експлоататори на народа — политици, царедворци, търговци, владици — погаврили се жестоко с вековните народни тежнения за политическа свобода, социална справедливост, културен напредък. Политическите условия в следосвобожденска България подхранват публицистичния талант на възнегодувалия патриот, сродяват го още по-дълбоко с идеологията на българските възрожденци, с разбиранията им за характер, роля и значение на културата, литературата, изкуството.

*

За литературните позиции на Захари Стоянов може да се съди не само от практиката му като писател-белетрист и мемоарист, но и от редицата негови литературно-критически статии, рецензии, отзиви, от множество преки изказвания.

Най-непосредствен и авторитетен „наставник" за Захари Стоянов е безспорно Л. Каравелов. В неговото творчество той намира отговор на собствените си търсения, образец как да се служи на народа със средствата на литературата. Публицистичните и художествените произведения на Каравелов са тези, които първи подхранват и определят литературно-художествените и критически схващания на по-късния белетрист. Захари Стоянов е страстен поклонник на Каравелов: за него той пише статии и книги, редактира съчиненията му, сочи го за образец на гражданин-патриот и писател-реалист. „Ще дойде такова едно време, когато хората ще се ценят по Любена. „Четеш ли Любена? Възхищаваш ли се от него? — ще се пита бъдещото потомство и ще узнава друг другиго" — заявява с пълна увереност Захари Стоянов в книгата си „Чърти из живота и списателската дейност на Любен С. Каравелов". Все по негови думи Каравелов създал цяло направление, което ще съществува най-малко цяло столетие. Очевидно нашият мемоарист вижда новото, което внася Каравелов в националната ни литература, разбира от где идва голямата жизненост на неговите художествени произведения. Правдивото повествование, реалистичните образи на автора на „Българи от старо време" са обайвали Захари Стоянов — оттук и високата, понякога дори пресилена оценка за значението на неговата литературна дейност. Авторът на бележитите „Записки по българските въстания" споделя напълно Каравеловите художествени и литературно-критически принципи, а това значи, че приема

в голяма мяра и литературно-естетическото и критическо кредо на руските писатели-демократи от 60-те години. Че това е така свидетелствуват редица факти. Захари Стоянов познава творчеството на най-изтъкнатите представители на руската художествена и критическа мисъл. Тях той чете и препрочита, препоръчва и на другите. Множеството запазени извадки и бележки от съчинения на Херцен, Белински, Чернишевски и други са особено показателни както за определяне на основната линия в литературните позиции на Захари Стоянов, така и за широтата на неговите културни и художествени интереси. Те са показателни и за усилията на самоукия писател да навлезе по-надълбоко в специфичните черти на художествената литература, в някои формално-художествени страни на литературното произведение.

В някои от преписаните пасажи от съчиненията на Белински се срещат например такива мисли: „Гдето има живот, там има и поезия, но животът е само там гдето има и идея"; „Под „стил" се разбира непосредственото, дадено от природата, умение на писателя да употребява думите с тяхното настоящо значение, да се изразява сбито, а много да казва, да бъде кратък в многословието и плодовит в краткостта, тясно да слива идеята с формата и на всичко да налага оригинален, самобитен печат на своята личност, на своя дух"; писатели, които нямат определени възгледи за живота, ръководни идейни принципи, а „пишат само за това, за да пишат, както пеят птиците за това да пеят само", в които „няма ни любов, ни ненавист, ни съчувствие, ни вражда към обществото, са безцветни и излишни, служат само „като забавници на обществото"; всеки човек, включително и поетът изпитва „над себе си неизбежното влияние на времето и мястото", „поезията е възпроизвеждане на цействителността — тя не измисля нищо, което не съществува в действителност. Всяка друга поезия е празно фантазьорство, глупост, способна да забавлява само ограничените същества. Заради това мярка за достойнството на поетическото произведение е вярност на неговата действителност". Или пък предупреждението към драматурзите и комиците, че изобразяват „накичени кукли", а не живи хора", способни да забавляват само малолетните, „а не съвременното общество", което те не познават, затова и създават характери, които никъде не се срещат и т. н. От подобен характер са цитатите и от другите руски мислители и художници на онова време, пък и от някои западноевропейски писатели — Лесинг, Хайне, Тен, Маколей и др. А това от своя страна още един път говори за особената близост с Каравеловия идеен свят, който, както е известно, търпи влиянието и на западната позитивистка мисъл.

Като пример и школа за младите той непрестанно сочи руската и европейската класика. В отговор на запитване на ученик от Сливенската гимназия, Захари Стоянов с писмо, поместено във в. „Борба", му препоръчва да чете съчиненията на Херцен, Белински, Чернишевски, Гогол, Добролюбов и т. н. Съществуващите разнообразни факти ни дават основание да заключим, че Захари Стоянов търпи въздействието на руската и световната прогресивна мисъл и по пряк път, и чрез публицистиката и художествените произведения на Каравелов и Ботев. Тук обаче трябва да се подчертае, че това влияние върви само по определена линия, не е всеобхватно, поради което авторът на „Записките" не се издига до прозренията на един Ботев за тенденциите на бъдещото социално развитие, до социалистическо-утопическите възрения на руските революционни демократи. А това очевидно не е без значение за по-късния идеен завой на дясно,

когато някогашният апостол на Априлското въстание изменя на демократичните възрожденски традиции.

Подобно на своите учители Захари Стоянов смята, че само такава литература има оправдание, която разкрива определени страни от живота, която съдействува за осъществяването на патриотични, социални и културни идеали. Вярност с жизнената правда, съзвучие със социалните тенденции на времето, отклик на най-актуалните въпроси, които вълнуват хората — ето някои от основните принципи, на които трябва да отговаря всяко художествено произведение. С актуалността на съдържанието, с правдивостта на изображението се обяснява, според Захари Стоянов, големият интерес на читателите отпреди Освобождението към разказите на Л. Каравелов. „Това любопитство и ревност се възбуждаха у нас по тая проста причина, че сюжета беше избран, сцените, които се описваха в тия разкази, бяха съвременни, виждаме ги да се вършеха пред очите ни, изпитвахме ги и ние самите". И ако може да се оспори твърдението, че интересът към тия творби след Освобождението бил вече значително намалял, защото условията били променени, турското робство било премахнато, — то той е напълно прав, като изисква съвременните писатели да създават произведения, в които да показват, че не само турците могли да бъдат тирани и угнетители, защото и „другите народи, без да бъдат под турско робство, са експлоатирани. Трябва да се разправи на народа, че и тираните с кръстове и знамена, неговите собствени братя са правили и следват да правят по-големи злини на своя народ, отколкото турците". Затова именно убеденият враг на всяко робство препоръчва книгата на сръбския радикал-социалист Вася Пелагич, която разказвала за неща, сходни „с днешния ред на работите у нас". Все с оглед на историко-познавателната и социално действена роля, която възлага на литературата, Захари Стоянов съветва българските „списовачи и преводачи наместо да избират за превеждане някои улични сантименталности, романчета и разни приказчици, които са занимание само за празноскитающите се глави, много по-голяма полза би принесли, ако превеждаха нещо положително, което е претърпяло сериозната критика и което е от обща полза за всеки народ" (Ас. Емануилов, Захари Стоянов, Неиздадени съчинения, 1943, стр. 85—86).

В статии, бележки и изказвания Захари Стоянов неоднократно подчертава огромната роля на Л. Каравелов за правилното развитие на българската реалистична литература. Тази роля той дори сравнява с ролята, която изиграва Лесинг в Германия и Белински в Русия. „Както тия последните, така и Л. Каравелов можа да убие множество литературни звезди у нас, които възпяваха „Славейчетата", „Сиви гургулички" и „Летни яребички" (Неизд. съч., стр. 88).

Любен Каравелов правел на пух и прах опитите на отделни предосвобожденски писатели да отклонят литературата от пътя на реализма, от вярното разкриване на противоречията в живота. Подобни принципи се стреми да следва и Захари Стоянов в оценката на литературните произведения.

Разбира се, преклонението пред Каравелов не му пречи да види предимствата на Ботев като поет и художник. „Само едно не притежаваше Каравелов в сравнение със своя ученик Ботев: огъня, възвишените чувства, гения и поетическата дарба на последния. Само едно стихотворение на Ботева, само един негов куплет е в състояние да тури преграда между двамата писатели и съвременници, да докаже, че Любен е даровит пи-

сател, чуден стилист и публицист, но не и поет по вдъхновение. Мисъл и форма превъзходна, лекост неподражаема, сатира и ирония, но навсякъде разумът, техниката и тенденцията вземат връх над поезията“ (Христо Ботев, опит за биография, стр. 438). Самоукият критик правилно съглежда в какво се състои силата на Ботевата поезия.

С идейното съзряване на З. Стоянов и активното му включване в обществения живот след Освобождението се разширяват и литературните му познания, укрепва съзнанието за ролята на литературата в борбата срещу политическото мракобесие. Непрестанните му усилия за по-широк идеен и културен кръгозор, за собствено отношение към заобикалящата го действителност скоро му дават необходимите познания и сигурен критерий да съди за цялостния живот у нас по това време. В първите години след Освобождението у автора на „Записките“ съществува единство между социално-политически мироглед и литературни разбирания, между обществена и литературна практика.

Подобно на възрожденските писатели-революционери Захари Стоянов счита, че и образование, и наука, и литература трябва да имат за първостепенна задача да повдигнат благосъстоянието, умственото и нравствено равнище на хората, да разсейват суеверието и предразсъдъците — „които толкова пречат на всякакъв напредък“. Още през 1881 г. той пише в уводната статия на в. „Работник“ (бр. 23), че по-голямата част от българите, които уж минават за образовани, откак са захвърлили буквара и наустницата подхранват „своя ум или с Бертолдовите хитрости, или с Митарствата на св. Теодора и със Сънят на св. Богородица, или с Камък паднал от небето. . . или от Шишковият Глезен Мирчо, от хилядата и една нощ на Халима и пр. и пр.“ „Към ония що работят в книжовното поле“ българският патриот отправя апел добре да обмислят своите произведения „ако имат присърце ползата и напредъкът на народа си, па и своята собствена полза и прослава“ и нека не му се сърдят за откровената му строгост, „защото нас ни въодушевлява само едно — ползата и напредъкът на народа“ (Неизд. съч., стр. 82). Художествените произведения за Захари Стоянов са форма за познаване и изучаване на реалната действителност, те трябва да принасят полза на хората. Затова и истински велики писатели са само онези, които „биват огнище и възпроизведение на ония идеи, теглила и стремления и благоденствия, които са господствующи в народа и епохата, на които принадлежат и живеят“.

Както най-добрите ни възрожденски писатели и Захари Стоянов осмива и критикува бездарните писатели, всички онези, които пишат за разни сантименталности и приключения, създават произведения без обществено съдържание. От литературата той изисква жизнена правдивост, вярно познаване на живота, идейна целенасоченост.

Захари Стоянов се домогва да разбере и някои от естетическите особености на художествената литература. Художественото произведение, за разлика от науката, не е длъжно да се придържа о изчерпателната хронологичност и фактически подробности на възпроизвежданите събития. С оглед именно на тази особеност на художествената творба Стоянов упреква Вазов загдето, печатайки за първи път повестта си „Немили недраги“ в сп. „Наука“ (1883—1884), сочел източниците на сведенията — станали обект на художествено пресъздаване. За историческата повест не са в сила законите на историческото изследване. Писателят може свободно да борави с историческия материал стига само да не изопачава жизнената правда.

Все с оглед на жизнената правдивост и реалистична образност Захари Стоянов критикува някои страни от комедията „Михалаки чорбаджи". Анализирайки отделните сцени и моменти, критикът намира, че Вазов е изопачил живота у нас през първите години след Освобождението; главните му герои живеели като че ли все още в епохата на турското робство, а образът на Михалаки чорбаджи нямал нищо общо с поведението и психологията на чорбаджиите в следосвобожденска България. Подчертава се и невярната обрисовка на слугата Петко, който с приписаните му качества подхождал да стане по-скоро началник или пристав, отколкото слуга. „Както щете, но героите на г. Вазов в „Михалаки чорбаджи" са сякати същества. Имената им са български и турски, говорят на език понятен, но в същност те са кукли, безчувствени призраци и се привеждат в движение да говорят чрез нишки, които авторът държи в ръцете си". И ако на посредствения вкус на публиката можело да се прости, то нищо не извинявало школувания писател — заключава Захари Стоянов, — „който разбира много добре що ще рече драматическо художество" (Неизд. съч., стр. 112—113). Очевидно Захари Стоянов прекомерно заостря някои по-слаби моменти от Вазовата комедия. Важното в случая е обаче умението на самоукия критик да навлезе по-надълбоко в художествената творба.

По-късно Захари Стоянов излиза със статии и рецензии и за други Вазови творби, но повечето от тях са пристрастно написани, засягат не литературните качества на произведенията, а поведението на Вазов по време на Априлското въстание, продиктувани са най-често от политически съображения, — атакува се русофилството на народния поет. (Виж подробно Димо Минев, Иван Вазов и Захари Стоянов — литературни отношения и влияния, 1958 г.).

От същите реалистични позиции Захари Стоянов осмива и К. Величковата драма „Отечество". И тук строгият критик съглежда жизнена несъобразност, неверни образи, измислени положения. Величковите революционери приличали по-скоро на дипломатически агенти, съдържанието — лишено от всякаква правдивост, отделните сцени — изпълнени с притворна чувствителност, фразьорство, надута възвишеност. „Такава поезия прави хората призраци, като закрива от очите им с мъглява фразеология живата действителност" — заключава Захари Стоянов. Тази преценка съвпада почти с критиката, която Вазов прави по същото време на Величковия опит за драма. И народният поет намира за неестествени разговорите между Тахсин паша и бунтовниците, прекалената приповдигнатост на тона и стремежът към философствуване и ефектност и т. н. (Ив. Вазов, Събрани съч. 1950, т. XXI, стр. 100 и сл.).

Очевидно и в комедията на Вазов, и в драмата на Величков основните им слабости критикът съглежда в изопачено нарисуваните образи на героите, в липсата на типически характери, в невярното отразяване на конкретната историческа действителност. Рецензиите на Захари Стоянов не са обстойни, но подсказват за идейноестетическите качества на произведенията. Те са написани темпераментно и убедително. Издават вкус към литературен анализ. Много от неговите преценки и съждения не са загубили и днес своето значение. Това се дължи на правилното отношение, което има критикът към задачите и характера на литературата.

Захари Стоянов се домогва до правилни прозрения за характера и ролята на литературната критика. Подобно на своите учители, той е дълбоко убеден, че „два реда строга критика могат да принесат по-голяма

полза, отколкото хиляда тона хвалби“. Тези свои разбирания той излага в програмната си статия, онадсловена „Съвременната критика у нас“ (в. „Южна България“, бр. 56, 57, януари 1884). Основните положения, изразени в тази статия, още един път доказват, че Захари Стояновите литературни възгледи се движат в руслото на Каравеловата естетическа система, в руслото на естетическите разбирания на руските класици от Пушкин до Некрасов.

Припомняйки отново литературните разбирания на председателя на БРЦК, Захари Стоянов привежда примери от европейската и руската литература, за да подчертае правотата на Каравеловите възгледи за правдива, социално-действена, реалистична литература. Победата на всяка прогресивна мисъл идва едва след дълга, упорита борба с рутината, с отживялото, залязващото. Гогол и Белински спечелват слава на велики писатели след жесток двубой с многобройните „полицейски списатели, които ронеха сълзи над стария нравствен кодекс, които ахкаха и охкаха из дворянските разкошни салони и които си създаваха герои не от руската земя, а от седмото небе, плод на тяхната бездарна фантазия“ (Неизд. съч. стр. 87 и сл). „Примерът на Белински — продължава страстният защитник на реалистичната литература — трябва да бъде последван и у нас, където „критиката е отпаднала на твърде ниска степен“ и много „книжовни светила“ се стрескат на сън от нейното име, бръщулевят под път и над път, че тя, критиката „не трябва да бъде строга и придирчива, да се незадълбава твърде в чувствителното място“, защото в противен случай щели „да се убият и така малкото ни число книжовни труженици“. Удивлявайки се на подобни схващания, Захари Стоянов остро иронизира техните носители и отново подчертава, че критиката не „трябва да бъде като молитва, с комшийски характер“, защото такава критика не помага на писателите да видят своите недостатъци. От строга критика се плашели само посредствените, а истинските таланти с умение използували правените им бележки, преодолявали всякакви интриги и клевети, нищо не е могло да угаси поривите на художествения им гений (пак там, стр. 90). Строгостта, която предявява Захари Стоянов в оценките си към отделни художествени творби, не идва от някакво негово нихилистично отношение към националната ни литература, а от грижата му за пълноценно творчество, което да догонва достиженията на световната художествена мисъл.

Захари Стоянов следи с внимание развитието на националната ни художествена книжнина. Еднакво се гневи и бунтува срещу търгашеството, посредствеността в обществения живот и в литературата. Той има верен усет не само при оценка на социалната насоченост на литературата, но и за нейните художествени качества. И тук за критерий той взима произведенията на великите руски и европейски писатели и от тези мащаби мери произведенията на нашите писатели. Оттук и острите му критически бележки за редица появили се тогава творби, твърденията му, че все още нямаме много истински художествени произведения.

Когато човек чете неговите критики, статии, рецензии, отзиви, спомня си веднага за вестниците „Свобода“ и „Независимост“. Твърде много общо има между тях и в идейна насоченост и в публицистична страстност, в стила и езика. И ако Каравелов, Нешо Бончев, Ботев положиха основата на истинската литературна критика във възрожденската литература, то може да се каже, че Захари Стоянов съди със същата мяра за литературния живот в първите години след Освобождението. Както те, така и авторът на „Записките“ гледа на литературната си дейност като на патрио-

тично дело, което има за цел идейното възпитание и културното издигане на народа. Това съзнание определя и бойкия полемичен характер на неговите критически статии и рецензии, техния публицистичен патос.

Разбира се, Захари Стоянов пречупва схващанията на своите учители през личното си светоотношение с оглед характера на новата действителност. Би било неправилно да се гледа на Стояновите реалистични литературни позиции като резултат само на чуждо влияние. Такова едно опростено схващане би обеднило тази толкова самобитна и богато надарена личност — способна на дълбоки прозрения и естетически завоевания. И лично дарование, и благотворно въздействие, и обществени предпоставки и закономерности имат своя дял в така оригинално изявената личност на Захари Стоянов.

По времето когато пише „Записките“, „Четите“, множеството си фейлетони, критики и рецензии литературните му позиции носят същия демократичен реалистичен характер, както и обществено-политическите му възгледи. Когато по-късно у него започва идеен прелом, започва и процес на отстъпление от здравите реалистични позиции. Това отстъпление намира израз и в редица критики и рецензии на Вазови произведения. Без да опростяваме проблема за отношението между мироглед и метод, при Захари Стоянов този въпрос не е така сложен, като например у един Вазов. За автора на „Записките“ демократичната му идеология, дълбоките му връзки с най-прогресивната част на тогавашното общество, богатият му жизнен опит се оказват решителни и за литературните му позиции.

II

Разбиранията на Захари Стоянов за характера, смисъла и значението на литературата намират въплъщение в собствените му съчинения. Той е един от малцината български писатели-реалисти, при които идейно политически възгледи, литературни позиции и художествен метод са сравнително в най-пълно единство — поне за най-значителната част от книжовното му дело. С ясно съзнание за голямата социална роля на литературата, запознал се с творчеството на възрожденските ни писатели с руската демократическа художествена и естетическа мисъл, Захари Стоянов създава произведения, които въздействуват и на съзнанието и на сърцето на читателя, обогатяват го със знания, вдъхновяват го да служи на високи национални и общочовешки идеали, да се възхищава от величавото, да мрази и ненавижда дребнавото, мерзкото в живота.

Започнал с обществено-политически статии и фейлетони, Захари Стоянов продължава традициите на възрожденската революционна публицистика. С каравеловски сарказъм, гняв и злъчен хумор, образен език и стилни средства са изпълнени фейлетоните и статиите му от началото на 80-те години. Едни и същи са социално-политическите предпоставки и индивидуално-творческите импулси и когато Захари Стоянов пише бойките си публицистични статии, и когато разказва в биографична, очеркова форма за национално-освободителните борби. Изворът на вдъхновение и на публициста и на мемоариста е един и същ. А това определя може би и жанра, който авторът избира, за да възсъздаде една епоха — наситена с драматизъм и величие. Дълбоките му убеждения, че всяко произведение трябва да принася полза, да дава познания, да вдъхновява за по-възвишени национални и общочовешки идеали обуславят и обсега на неговата тематика, характера на книжовното му дело. Плод на такова съзнание са

книгите му за Левски, Каравелов и Ботев, за четите на Филип Тотю, Хаджи Димитър и Ст. Караджата, тритомните му „Записки по българските въстания“. Ако първите съчинения имат предимно биографически очерков характер, то последните две произведения, макар и да разказват за действителни исторически събития и лица, имат качества на талантливо написани повести. И едните и другите са интересни не само с идейно-тематичната си насоченост, с документално-познавателния си характер, но и с белетристичния начин на изложение, с ярките образи и картини, с правдивата жизнена атмосфера и особено с яркия национален колорит.

Известно е, че мнозина са си опитвали перото да разкажат за живота на възрожденските дейци, за национално-освободителните борби, но с малки изключения произведенията им са отдавна забравени, днес никой не ги търси и чете. А ето „Записките“ на Захари Стоянов, разказите му за живота на Левски, за трагичната съдба на четата на Хаджи Димитър и Караджата продължават да вълнуват, да въздействуват с внушителна сила на читатели и писатели, да будят размисъл и възхищение. И днес всеки, който иска да се пренесе в онази епоха — епоха на големи изпитания и трагизъм — посяга към книгите на Захари Стоянов, особено към „Записки по българските въстания“.

И изпъква веднага въпросът — къде се крие тази тяхна жизненост, неотслабващата им обаятелна сила? Отговорът може да бъде само един — в начина, по който Захари Стоянов разказва за историческите събития, в идейните позиции, от които гледа на национално-освободителното движение, в метода, чрез който отразява живота, рисува цялостната действителност на онази епоха.

Преди всичко — какви са подбудите, какъв е идейният замисъл, които карат самоукия патриот, който толкова години наред е държал овчарската гега и абаджийския напръстник, да вземе перото, за да описва и разказва за лично видено и преживяно, за живота на титаните на националната революция, за нейния най-ярък израз — Априлската епопея?

Захари Стоянов създава своята историческа проза в обстановка на пълно противоречие между неговия възрожденски демократизъм и хуманизъм, от една страна, и политически консерватизъм, еснафския морал на заграбилата властта буржоазия — от друга. Отвратен от непосредното настояще, той се връща към близкото минало, за да изпъкне с още по-голяма грозота съвременният нему обществен ред.

Свидетел на една действителност, диаметрално противоположна на онази, за която са се борили и умрели най-светлите възрожденски умове, той счита за свой патриотичен и човешки дълг да припомни за жертвите, за идейното величие и нравствения героизъм на възрожденските дейци от Раковски до апостолите и мъчениците на Априлското въстание, „които посяха семето за независимост и които или изгниха по тъмниците, или бидоха избесени и удушени, или паднаха храбро на бойното поле за българската свобода, и които тогава пред лицето на тия владици, чорбаджии и високопоставени българи бяха вагабонти, нехранимайковци и чапкъни“. Макар турското иго да е премахнато, свободата, за която са мечтали възрожденците, още не е постигната. „И така, България не е още освободена както трябва; защото тя се освободи от турците, а не от техните ортаци — чорбаджиите. Но натискът на века, естественият ход на работите, течението на времената и знанието, пред които са принудени да отстъпят и непреклонните монарси, и фанатиците папи и патриарси, и въобще всички притеснители на човешкия род и на разума, няма съмнение, че после ня-

колко години у нас и следи даже няма да останат от тези изедници" – пише той във в. „Работник" през 1881 година.

Говорейки за онази героична епоха, живият участник в тези борби чертае контурите на мрачната следосвобожденска действителност, издига глас на бунт, че новите поколения изневеряват на възрожденските завети, че отново чорбаджиите и калугерите властвуват. „Днес, вашата бащина е осквернена — говори Захари Стоянов на гроба на Хаджи Димитър, – днес тя е мърша за гладни заптии и дебели калугери. А всеки, който дигне юнашки врат и погледне към въздихающата тая мърша, той е хайдутин, хаймана и разбойник".

Правилните общо взето идейни позиции, от които Захари Стоянов пристъпва към възсъздаване на национално-революционни борби, имат своето значение за реалистичния му художествен метод. Под художествен метод тук ние ще схващаме не само пряко изявените теоретически принципи на писателя, а главно онези идейно-художествени начала, по които е отразена историческата действителност и които могат да се разкрият при анализа на неговите произведения.

Още в предговора към „Записките" З. Стоянов предупреждава, че между описаните „герои не фигурират твърде начесто ни учени глави, ни тежки търговци, нито пък влиятелни богаташи, а прости и обикновени хорица, все от долна ръка. Не фигурират те именно затова, защото делото, което описвам, е чуждо за тях". И по-нататък: „От чорбаджиите, по-първите търговци, дипломираните учени, Комитетът се вардеше като от турците, защото на тия хора гечинмекът беше добър, следователно малко ги интересуваше тях съдбата на България". Заедно обаче с тези верни заключения авторът допуща и някои исторически несъобразности: тенденция да отрече участието на интелигенцията в национално-освободителните борби, макар че при конкретното повествование да не може да избегне историческите факти, които говорят за огромното значение на демократичната и революционна интелигенция в националната революция; стремеж да се омаловажи ролята на революционната емиграция в Румъния, на БРЦК, както и значението на руско-турските войни за пробуждане на националното съзнание. Тези и някои други по-незначителни слабости не изменят общото възторжено отношение, което има историографът-белетрист към национално-освободителното движение, — намерило в негово лице рядко вдъхновен художник.

Пристъпвайки към осъществяване на грандиозния си план, Захари Стоянов не е мислил да създава художествено произведение, а чисто и просто да изложи в понятна за народа форма онова, което е научил, видял, преживял. „Святата истина ни бе знамето" — заявява той в прочувствено написания предговор към „Записките". Но тази истина не е истината на безстрастния историк-хроникьор, на педантичния учен, а истината на голямото патриотично сърце, на страстния поклонник на възрожденските дейци, който цял запламтява щом се заговори за онази епоха. В процеса на писането той сам се убеждава, че не може да остане само при голите факти, не може да запази „сухата обективност", да не изказва „симпатии и антипатии", да не съобразява „с духа на времето". „Колкото и да се предвардях да бъда само прост тълкувател на факти и верни картини, не можах да се стърпя за да не изпусна на някои места по две-три думи — мои съждения и заключения" — подчертава българският историограф в края на книгата си за Левски. Затова не може да се съгласим със Стоян Заимов, който смята, че Захари Стоянов би постъпил „по-добре", ако

„само разказваше и описваше събитията“, а не да бъде едновременно „и повествовател и съдия на миналото, а прокурор на сегашното“. (Миналото. . . стр. 129). Сам Захари Стоянов изповядва: „Влезте, читателю, в положението на човек, който е имал съприкосновение с борците за българската свобода, който е бил свидетел на техните мъченически страдания и вие ще разберете, че днес е невъзможно да се заговори с благороден език. . .“

Макар авторът на „Записките“ да възнамерява да използува събрания исторически материал и собствения си жизнен опит като биограф и историограф-мемоарист, той създава произведения, които стоят далеч от съчиненията на обикновените изследвачи на миналото, от научните исторически трактати. Той е съзнавал, че историческият материал сам по себе си остава чужд за обикновения човек, ако не се покаже отражението на историческите събития върху живота и съдбата на хората, да се подскаже за онези сложни взаимоотношения между обществен живот и личен свят, които неизбежно характеризират всеки момент от развитието на човешкото общество. Пренесъл се отново в някога виденото и преживяното, той решава да възпроизведе онази епоха не според правилата на историографския кодекс. „Но аз помислих, че не пиша ни рапорт, ни статистически данни. Освен това зная аз вкуса на повечето от нашата публика, че сухите и безцветни фактове, нашарени с дати и цифри, не привличат твърде читателя, а само кабинетни любители, за които аз не пиша“. За да стигне историческата правда по-непосредно до сърцето на читателя, необходимо е конкретният материал да бъде сгрян от огъня на творческата личност, зад събитията да се видят хората, да се разкрие техният живот, богатите им образи. Следва писателят така да се вживее в историческите факти, че да ги изложи обогатени от собствената му идейност, от цялата му дешевност. Дори и непосредните си наблюдения големият творец не ги излага в самороден вид — те получават обагреността на авторовата личност. Или с други думи националните и социални идеи, заложени в историческия материал, трябва да преминат в художествената идейност на литературното произведение. За да се почувствува грандиозността на описаната действителност, тя трябва да бъде дадена далеч по-богата, по-пълна и всеобхватна, по-драматична и вълнуваща, отколкото онази, която историкът установява в научните си издирвания. И наистина вместо сухи биографии и описания на исторически събития Захари Стоянов ни е оставил първокласна историческа белетристика, вълнуващ разказ за една от най-величавите епохи от националното ни развитие. И той заслужено бе наречен от Ал. Балабанов „класик на българската проза“.

Макар цялото повествование да е изградено на документална основа, човек добива впечатление, като че авторът свободно фабулира. И наистина той не се страхува да доразвие онова, което в документа е само загатнато, да допълни нещо, което логиката налага, творческата интуиция подсказва. Непосредствените му живи впечатления за много от разказаните събития, за общия дух на епохата изиграват огромна положителна роля в това отношение.

Произведенията на Захари Стоянов трудно могат да бъдат причислени изцяло към определен литературен жанр. Дори и „Записките“, в които преобладава мемоарният елемент, не са спомени от рода на типичните мемоарни произведения. И биографиите на Левски и Ботев, и книгата за Четите, и „Записките“ носят белезите на различни жанрове, представляват особена документална историческа проза. Оттук и особеният начин на повествование.

Неоспоримите качества на Захари Стоянов като белетрист са изявени най-ярко и релефно в „Записки по българските въстания“. Тук неговият художествен метод се разгръща в най-голяма пълнота, историческият материал е получил в най-значителна мяра печата на авторовата самобитна личност. Ако другите му съчинения грабват читателя с увлекателния разказ за жизнения път и трагична съдба на легендарните герои, то „Записките“ ни обайват и с величието на събитията, и с епичния размах, с който се предава живота на онова време. Като вещ майстор авторът свободно борави с жизнения материал, води разказа в няколко посоки, прави отклонения, без да изпуща основната историческа и идейна насоченост. Пред нас се разкрива епичната картина на живота, дето величавото и дребнавото, епичното и драматичното, високите полети на мисъта и сивото ежедневие, тревогите и вълненията на хората, трагичното и комичното в обществен бит и духовна атмосфера, в лични преживявания и социални течения, исторически значимото и лично индивидуалното — всичко се прелива естествено и плавно, завладява ума и сърцето на читателя. Следвайки винаги жизнената правдивост, авторът така обработва и композира историческия материал, че го прави емоционално действен. А когато историческите факти не достигат, за да се уплътни картината, на помощ идва инвенцията, талантът на белетриста. Верният реалистичен поглед му дава възможност да обгледа нещата от всички страни, да ни подскаже за светлините и сенките, за контрастите и хармоничните съчетания, като с мярка използува и въображението, за да обогати историческия разказ. Самоукият писател, излязъл от най-дълбоките низини на народа, сродил се с неговия бит и душевност, сега разкрива широката гама от чувства, настроения, скърби, неволи и тревоги на своите сънародници.

Подобно на големите писатели и Захари Стоянов, покрай основния предмет ни разказва за още много други неща, дава ни живота в неговото многообразие и всеобхватност. Ние се увличаме от описанията на историческите събития, и от онова неизмеримо разнообразие от човешки съдби и характери, от емоционалния тон на разказа, от свежо нарисуваните природни картини , от богатата авторова личност. Или с други думи съдържанието на произведението е много по-широко от прекия предмет на изобразяването. А това е присъщо на големите дарования — във връзка с конкретни събития да се отразят повече страни на действителността, да се долови в най-широка степен жизненото разнообразие — и новото и старото, и идващото и отживялото, и съдбата на героите и образът на автора.

Повествованието си Захари Стоянов започва отдалеч. С каква сурова правдивост и покоряваща откровеност, с какъв искрен хумор се разказва още в първите страници за живота и бита на котленските овчари в Добруджа, за материалната нищета и духовен мрак, за суровите нрави и затъпяващи суеверия, сред които живеят те. Снизходителният хумор, който съпътствува описанието на бита на овчари и еснафи, преминава в гневен сарказъм щом заговори за разните потисници и експлоататори. Още тук авторът загатва за моралния облик на различните социални прослойки, изразява протеста си срещу съществуващите обществени отношения. Вярното изобразяване е съчетано с произнасяне на тежка присъда над безправната действителност. И тази присъда идва не само от преките публицистични съждения, но и от цялостното светоусещане на автора, от идейните позиции, от които описва и съди, от етичните и философски изводи, до които се домогва, от формата и начина, по които са предадени тези социални явления. Чрез битовата

обстановка се загатва за социалните проблеми на времето, за облика на тогавашните хора. Пред нас изниква цяла галерия от живи характери на овчари и еснафи, които разкриват психологията на тези съсловия от епохата на Възраждането.

Някои изтънчени естети са склонни да търсят натурализъм в тези дълбоко правдиви страници от епичното изложение. Разбира се, Захари Стоянов нито за момент не скрива суровостта на нрави и обичаи, нечовешките условия за живот, но той не копира, а типизира и индивидуализира, разкрива епохата в нейната пълнота.

Неоснователни са, от друга страна, и мненията на онези, които смятат, че цялата първа глава от „Записките“ била откъсната от прекия предмет на изложението — Априлското въстание, и следователно — ненужна. Едва ли е необходимо да се доказва колко проникновено Захари Стоянов е схванал необходимостта да започне своя разказ отдалеч, да ни подскаже за цялата онази обществено-икономическа, духовна атмосфера, която подготви духовете за по-сетнешните величави дела.

Следвайки да разказва за перипетиите на жизнената си съдба, мемоаристът постепенно ни въвежда в друга атмосфера, атмосфера на революционен кипеж, на пробуждане на националното съзнание, на подготовка на великото народно изпитание. В този обновителен процес проглежда и доскорошният абаджийски чирак. Отсега нататък неговата съдба се слива със съдбата на революционното движение. С непрекъснато растящо напрежение читателят следи епическото изложение, дето умело са вплетени историчното с автобиографичното, личните преживявания и съждения с обективното историческо развитие. Авторът така ни разкрива хода на събитията, че ние чувствуваме как постепенно се надига народната мощ, как се усилва тътенът на народното негодувание и устрем за разправа с вековните поробители. Не са пропуснати подробности на случки и събития, които идват да засилят правдивостта на историческия разказ, да внушат по-голяма убедителност и жизнена правдивост. Като че ли присъствуваме на покъртителната сцена при самоубийството на Ангел Кънчев, на драматичните заседания на Гюргевския революционен комитет, като че ли следваме автора при обиколките му из рупчанските села, за да подклажда огъня на бунта. От проницателния поглед на разказвача не са убегнали нито външните черти, нито психологическия свят на онези, с които се е срещал и работил, различието в бит, настроения, постъпки на отделните обществени слоеве. Този контраст в психология и в обществени убеждения се подсказва под различни форми, с голямо жизнено богатство. Доловено е разнообразието от обществени и индивидуални конфликти. С епична широта е разкрит драматизмът на епохата. Сърдечността и откровеността не напущат автора и когато разказва за обикновени неща, и когато предава моменти на напрежение и изпитание. Как правдиво например се говори за боязливостта и малодушието на хората, които е трябвало да участвуват в Старозагорското въстание, за разочарованията и вълненията на малцината бунтовници, за лишенията, които сам изживява из дебрите на Стара планина, за трагичната гибел на братя Жекови; с какво отвращение се разкрива гнусното предателство на руссенския митрополит Григорий!

Реалистичното изобразяване е богато нюансирано, в зависимост от характера на възпроизвеждания момент. Авторът умее да намери съответния стил и тон — ту спокоен и равен, ту романтично-патетичен, ту хумористично обагрен. Така, когато ни разказва за събранието на рево-

люционните комитети в Оборище, за ентусиазма при обявяване на въстанието, за народното въодушевление при посрещане на „Хвърковатата чета“ на Бенковски повествованието е наситено с вълнуваща романтика, с патос, който кара да затрепти всяко патриотично сърце. С романтична прелест е скицирана картината на самото Оборище: тайнствената тържественост на обстановката — вековните букаци, полъхвани от тих ветрец, окачените блестящи като звезди фенери, ромонтът на близката река, кръстосаните оръжия, пристигането на апостолите — всичко подсказва за величието и важността на делото, което трябва да се извърши на това историческо място. Насядалите в кръг делегати — въоръжени и препасани — тихо запяват бунтовна песен. „Тихата нощ, стръмнините непроходими околности на Оборище повтаряха и потретяха ехото на хайдушката песен, която гърмеше и страшно се отражаваше из горите. Три четири чакмаклии шишинета изреваха между депутатите и едно „да живей“ се изтръгна из гърдите на всичките. Иди после това и недей става бунтовник!. . . Никому не идеше сън в тая тържествена минута, в тая независима държава, гдето соколите пишеха закони, гдето нямаше ни турски заптии, ни коварни фанариоти, ни пък изедник чорбаджия“ — продължава авторът все със същия приповдигнат тон. И сред тази романтична обстановка мощната фигура на Бенковски въздействува с по-голяма сила, думите му звучат като безапелационни заповеди, величествената му осанка повелява, всява респект. Картината при полагане на клетвата завладява не само с величието на момента, но и с начина, по който е нарисувана. Бунтовният поп Грую, с препасана сабя и с кръст в ръката, застава посред депутатите „гордо и величествено“. „Бенковски и другите апостоли наведоха саблите си надолу в знак на благоговение. . . Представителите, всичките гологлави, със запалени свещи в ръцете, посред белия ден, стояха неподвижно около свещениците няколко крачки настрана. Гробна тишина настана: само гръмливият глас на свещеник Груя ехтеше ‘из букака“, който вместо обикновеното „верую“ високо произнася „верую во единаго хъша балканскаго, яко той ест твой бог и спасител“ и накрая изпразва двата си арнаутски пищова във въздуха.

Авторът вече е напуснал спокойния епичен тон на повествование, той изцяло се е вживял в онези драматични дни, повишената емоционалност удря печата и върху вътрешното съдържание, и върху формата на разказа. Сега и патетичната реч, и приповдигнатият тон, и романтично-героичните видения, и хиперболичният стил идват съвсем естествено. Революционната романтика се налага от правдивото изобразяване на онази натегната атмосфера. Драматичните моменти, патриотичният патос, обхванал всички, трудно могат да бъдат отразени без формите и средствата на романтичното изобразяване.

Получаването на кървавото писмо изменя хода на събитията, поставя на изпитание апостолите. Жребието е хвърлено. Сълзи блестят от умиление, радостни братски прегръщания. „Трагическа беше минутата! Панагюрските комисари гледаха със страхопочитание на сцената, никой не смееше да шавне; всички мълчаха! За говорене имаше много, но чувствата не позволяваха, те тържествуваха и над благоразумието и над куража“. Как лаконично, образно и внушително се подсказва за онези върховни минути на напрежение. Столетия потисканата народна енергия се отприщва, камбаните бият тържествено, отвсякъде се носят възгласи „бунт“, „на оръжие“, „свобода“, из улиците вече шест-

ват първите бунтовници с развят зелен байрак. Из средногорските долини ехти песента „Ха народ поробен“, с цветя, песни и хоругви посрещат из селата четата на Бенковски. Бунтовният глас на войводата гърми навсякъде: „Отвориха се неговите уста и никак не искаха да млъкнат. Огън и пламък излизаше от него“.

С размаха на вдъхновен художник, с проникновението на дълбок психолог Захари Стоянов описва дните на върховна радост, на патриотично опиянение. Героичната романтика на борбата е предадена със завидно майсторство. В необикновени моменти обикновените хора проявяват необикновени качества, неподозирана борческа енергия. Сам в центъра на въстанието, в съзнанието му са се запечатали картини, които сега той извайва със същия онзи патос, с който народът е посрещнал вестта за идващата свобода. Картината, когато селяните от Лехчево, въоръжени кой с каквото може, запалват домовете си и тръгват със скрибуцащи коли към балкана, когато сред виенето на псетата и мученето на добитъка пламъците обхващат родните им домове, е достойна за четката на всеки голям художник. Сълзи парят очите на всички, плаче и Бенковски. И в този върховен момент той има една мечта: „ — Боже! Дай ми сила и недей ме оставя сам; помогни ми в святото предприятие да избавя тоя народ от железните нокти на тиранина, — казва Бенковски — и сълзите му рукват още по-силно. . .“ С отложени калпаци селяните слушат своя войвода, думите му отекват дълбоко в сърцата. Настъпва пълно сливане между народ и водач, изпъква дълбокият исторически смисъл на подвига на априлци.

Силата на З. Стояновия реалистичен метод се проявява при изобразяване и на масовите сцени. Да си припомним например картината на Оборище, първия ден на въстанието в Панагюрище или пък народните хора на Еледжик. И тук повишената емоционалност, патетичните сцени не са попречили да се видят и обикновените неща, да се рисува жизнено правдиво.

Жизнената суровост на повествованието се разгръща с всичката неумолимост, когато настъпва трагичната развръзка. Обхванатата в пламъци Тракия, чието сияние озарява склоновете на Родопите, на Средногорието, обърква съзнанието, хвърля в смъртна тревога и народ и водачи. С колко жизнена правдивост и психологическо вглъбяване авторът предава онези бързи преходи в съзнанието и душите на хората, изправени пред такива неочаквани поврати. Огън и кръв опустошават въстаналите села. Слънцето се скрива, настъпва студеният мрак на погрома. Мрачната нощ ляга не само над природата, но и в душите. Само планинските усои остават безчувствени на великата трагедия. „По обикновено, студеният балкански ветрец не закъсне да повее откъм долината на бистрата Тополница. Люлееше той зелените букови листи, покланяше му се високата папрат и сърбица, като на нощен бог, но никоя жива душа не беше в състояние да се развесели от неговите пролетни приятности.“ А ако по-преди планинският вятър е пригласял на бунтовната песен, то сега той разнася „по планинските върхове миризмата на разлагащите се вече трупове по долината на Панагюрище“ или „пресипналите гласове на умиращите деца из гората Разлатица или пък грубият глас на турската стража.“ Бунтовното и опиянено Панагюрище сега „гори като запалена борика,. . . само тук-там, когато пламъците избухваха от някое голямо здание, наскоро запалено, върховете им тържествуваха над цялото. Подплашените кучета, които обикаляха като обсадна войска

около селото, виеха и лаеха до сините небеса“. Такав картина наблюдава Бенковски с четата си от връх Лисец.

Тези и много други моменти от мемоарното повествование доказват, че Захари Стоянов умее да изобразява не само епични сцени на социални конфликти или ежедневния бит, да вниква в душите и сърцата на хората, да извайва образи на малки и големи герои, но и да вижда величието на природата, да отразява и оживява природния пейзаж, да рисува с ярка пластичност дивите урви и непристъпни усои на балкана, да вплита в една тъкан и човешки страдания, и природни явления, да предава безпомощността на човека пред неукротимата природна стихия.

Дори и в най-тежките часове, когато рухват най-светлите надежди нашият автор не изгубва способността да се възхищава и любува на природата, да сравнява, да изобразява и изгряващото слънце и настъпващия залез, и бученето на вятъра, и ромона на реката, благоуханието на здравеца и рева на бурята, като не забравя при всички случаи да подскаже и внуши за чувствата и преживяванията, за страданията и бляновете на тръгналите без посока и цел въстаници. С каква динамичност например е предадена нощната буря, която като че ли идва да засили трагизма на разпръснатите и останали без подслон въстаници. „С настъпването на нощния мрак отведнаж притъмне дотолкова много, щото две крачки настрани мъчно можеше да се види човек или друг какъвто и да бъде предмет. И зарева тогава Балкана във всичкия свой ужас и трепет, като че да беше разиграно море, и запе той оная своя песен, пред която трябва да се съкруши всяко сърце, всяка вирната и необуздана глава. Затреще, заплюще наоколо, заскрибуцаха клонищата, опрени един от други, стана страшно, стори ни се, че събарят цели гори, че се отваря небето, че целият свят иска да се разруши, вселената да пропадне!. . .“ Авторът улавя движенията на природата, в рисуването на картините влага свое чувство, изразява душевни състояния. Нарисуваните картини по простота и свежест, по контрастност и романтична внушителност не отстъпват на най-добрите описания, които срещаме за легендарния балкан било в народната песен, било в творчеството на големите писатели.

Захари Стоянов е чужд на самоцелните описания. За него природата е нещо повече от външен декор или фон на събитията. На нея авторът гледа като на страна от живота на народа, на епохата. Когато се прекланя пред величието на природата, когато се възхищава от нейната красота, от нейната необозрима мощ, той не пропуща да отбележи, че изнурените четници оставали слепи и глухи на нейната прелест; пусти остали и бистрите извори, и китните треви, и пеенията на птиците и обаятелния зефир „и всички други прелести, когато няма хляб. . .“ Авторът се гневи на неоснователните натяквания на чужденците, че българите оставали чужди на природните красоти. „Можел ли е българският народ да погледне с усмивка и с нежност към невинните цветенца, когато собствените негови деца са пъшкали под тежки неволи“. Не говори ли всичко това за зрелостта на авторовото светоусещане, за реализма на художествения му метод, за искреното самобитно, непритворно отношение към жизнените и природни явления!

Както при изобразяване на човешките характери и обществените конфликти, така и при описание на природата той използува различни тонове от богатата си художествена палитра. Нарисуваните природни картини са ту величаво романтични, ту сурово реалистични или пък

задушевно лирични. С еднакво майсторство са предадени и едните и другите, нарисувани са с най-разнообразни художествени средства. Винаги обаче те целят да подсилят една или друга страна на обществените явления, на човешките преживявания. Пейзажът подсилва идейното съдържание на историческото повествование, сгъстява атмосферата на епохата.

Разказът на мемоариста протича епично и непринудено. Искреният тон ни грабва и ние следим с притаен дъх перипетиите на лична и обществена трагедия. С какъв драматизъм се разказва например за мъките, изпитанията, лишенията на разпръсналите се въстаници от хвърковатата чета, за гнусното предателство на дядо Въльо, за смъртта на Бенковски, за скитането на самия автор от затвор на затвор: окъсани, измършавели, гладни и боси, помръзнали и мокри те проявяват нечовешки усилия, за да не изгубят сили и съзнание. От тези вълнуващи страници ние узнаваме колко е сложна човешката душа, колко са богати и необозрими преживяванията и чувствата на хората при различните обстоятелства, как и най-великата личност в напрегнати моменти попада в плен на несъзнателни рефлекси. Така дълбоко всичко се е запечатило в душата на мемоариста, че внушителната сила на разказа не отстъпва на силата на някога преживяното.

Характерна страна в метода и стила на Захари Стоянов е, че той не изпада в изкуствен патос, не се старае да украси нещата, разказва без излишен героизъм и афектация, откровено и скромно, без да се крият естествените човешки слабости. Колко откровено например той описва смущението на панагюрци при първите викове „бунт“, „на оръжие!“ Колко сърдечно говори за обхваналия го страх, когато остава сам в балкана, за недостига на сили да сложи край на живота си, за подиграв-ките с човешкото му достойнство из турските затвори и т. н. Склонен да се взира в душевното състояние на околните, той не щади и себе си, безпощадно се самоанализира. От тънката му ирония не убягва и собствената му личност.

Авторът не скрива и слабите страни на въстанието, някои комични положения, в които изпадат бунтовниците, бързото униние и разочарование на народ и на ръководители щом се сблъскват със суровата действителност. Често Захари Стоянов се домогва до философско отношение към живота. Обладан от една неизмерима вяра във величието на делото, способен да се вживява, да реагира при първия допир с нещата, авторът създава страници, пълни с историческа неумолимост и човешка правда, с жив отклик на едно патриотично, хуманно сърце.

Може авторът да е изпуснал някои епизоди, случки и факти, което кара да възнегодува педантичния историк, може някои моменти и герои да са заострени в една или друга насока, може да са пресилени „симпатиите“ към едни, „антипатиите“ към други — това не накърнява историческата картина. Историческата правдивост се постига от дълбочината на мисълта, от значителността на характерите, от плътността на образите. Тук се състои и разликата между обикновения историограф и писателя. Последният пристъпя като творец — чрез подбор на най-характерните факти и черти на героя, чрез типизиране и заостряне той дава вярна картина на епохата.

Колко много лица, колко много образи, какво богатство от характери са вместени в широката канава на историческото повествование. Читателят има възможност да види в пълнота живота на народа в онова

време, да почувствува типичната възрожденска атмосфера, обаятелната романтика на народния устрем за свобода. Дори и в най-напрегнатите моменти, в разгара на въстанието Захари Стоянов намира възможност да ни подскаже и за други страни от живота, които по начина на описанието контрастират на общата героична атмосфера. Да си припомним например случая с момченцето Мацко, което „босо и опърпано", препасано с „ръждив пищовец без кремък, а конят му без седло вързан за врата само с поясът му" — настоява да се включи в хвърковатата чета. И комично и трогателно и толкова показателно за състоянието на духовете, за всенародния ентусиазъм! С голяма колоритност е описан съборът в Панагюрище. Авторът знае да използува отделните черти или факти, за да разкрие някаква съществена страна, да направи обобщаващ извод. Пред читателя непрекъснато се явяват лица от всички обществени среди, от различни националности, от различна възраст, всеки със свое отношение към събитията. Наред с изтъкнатите бунтовници и революционери срещаме и обикновени хора, покрай представителите на народната интелигенция виждаме и селяни, овчари, сред патриотите се промъкват и предателите. С отношението си към народната революция това множество от хора се обособява в два лагера, между които се води непрекъсната борба. Всяко лице е представено с индивидуалните си черти, с особеностите в бит и мисловност, във вътрешен строй и език. Сполучливата типизация на образи и характери спомага да се вникне по-надълбоко в идейната тъкан на творбата. Тук писателят проявява несъмнени качества. Личността е видена и в индивидуално неповторимия ѝ облик и с характерните черти на обществената прослойка, от която изхожда. Авторът постига индивидуализация и във външен портрет и в психичен свят, в бит и език. Обрисуваните герои са живи същества, от плът и кръв. Характерите се скицират главно във връзка с конкретни обществени отношения, конфликти и житейска орис. В единния стремеж към национална свобода авторът е успял да види и разграничи многообразието от характери, индивидуалното у всеки обладан от общия идеал. Чрез индивидуализиране се изразяват различни аспекти на исторически закономерното.

Разбира се, художествената типизация при рисуване на исторически личности е ограничена от данните, получени по научен и бисграфичен път. Тук писателят не може свободно да фабулира, да се носи на крилата на творческото си въображение. Тук творческата работа за създаване на типизирани образи се състои предимно във внимателния подбор на факти и черти, в акцентуването върху същественото, в отхвърляне на незначителното, нехарактерното, в разкриване на социално историческата същност на героя, без, разбира се, да се отминават детайлите, които носи всяка личност. Често авторът ни разказва за случки, които на пръв поглед не са свързани с описаните исторически събития, нямат някакво особено обществено съдържание. Те обаче имат своето художествено оправдание, загатват за духа на епохата, имат естетическо значение.

Читателят за момент не подозира, че авторът на „Записките" е използувал похвати, характерни за другите литературни жанрове, — така органически са сраснали типизираните образи и картини с историческата достоверност на събитията. Постигнато е хармонично съчетание между история и художествена проза. Разказвачът се е вживял в съдбата на своите герои и трудно е да се разграничи где свършват историческите факти и кое е плод на творческата интуиция на писателя. Проявената

художествена мяра и усет предпазва „Записките“ да се превърнат в сборник от исторически сведения и епизоди или пък в неубедителен, недостоверен разказ за миналото.

И ако за художествения талант на един писател се съди от това доколко той е успял да въплъти идейния си замисъл в образи и картини, да изгради жизнени характери, то Захари Стоянов несъмнено следва да бъде причислен към безспорно талантливите български белетристи. Именно чрез жизнената съдба и образите на голямото множество от герои той разкрива историческото съдържание, идейното и нравствено богатство на епохата. Историческите събития са видени и разказани чрез битието и душевния свят на човека, на неговия обществен идеал. И това е именно, което сродява така близко мемоарите на Захари Стоянов с белетристиката. Реализмът на историческото повествование идва от ясния идеен замисъл, от вярното наблюдение, от творческото въображение — способно за обобщение и синтез. Вярно изобразените характери увеличават идейната сила на произведението.

С истинско преклонение се отнася Захари Стоянов към тружениците на народното дело — малки и големи, рисува ги с идейно проникновение, с разнообразни средства, без да скрива проявените слабости в постъпки и характери. Непресекващият хумор в тези случаи е безобиден, докато при характеристиката на отрицателните типове ярко се чувствува изобличителният саркастичен тон на автора. Само с един епитет например се подсказва за благородството на Волов. Макар и стеснителен, той печели уважение чрез духовното си превъзходство, с безкористната си готовност на всякакви жертви в името на делото. В образа му са въплътени черти от възрожденската демократична, хуманистична революционна интелигенция. А ето как лаконично е представен образът на автора на кървавото писмо Т. Каблешков, когото Захари Стоянов вижда за пръв път в Ловчанския затвор: — „с бледно изнурено лице, очи светли, които стреляха решителност и буйност“. И в най-тежките минути той не пада духом, гордо заявява пред турците причините на въстанието. Пред лицето на смъртта Каблешков разказва на другарите си по участ увлекателни анекдоти, оптимизма му не отслабва нито за момент. Описвайки трагичната му смърт, нашият мемоарист заключава: „В това лице, което скоро трябвало да изгние, се мъчили любопитните да открият всичката дълбока тайна и развръзка на трагическия акт на миналото, на тегилата, на борбата. Те гледали в това лице всеобща жертва.“ С подобно преклонение, с обобщаваща размисъл се рисуват и образите — кога по-плътно, кога по-бегло — на Ангел Кънчев, на баба Тонка, на Петлешков, Иван Арабаджията, Кочо, на другите дейци. Ние се възхищаваме от техния патриотизъм, от тяхната душевна красота, от революционния им хуманизъм, от безпримерния им стоицизъм. Начинът на изобразяване величието на тези герои ни напомня за патетично изваяните образи от „Епопея на забравените“. Макар и с различни средства и форми внушителната сила на образите е съизмерима.

И двамата възрожденци рисуват народните герои с жизнена правдивост и героична романтика, с емоционално действена сила. Героичната романтика — така характерна за редица произведения на Захари Стоянов — идва от характера на събитията, които се описват, от духовното величие и патриотически подвиг на хората, от дълбокото сродяване на писателя с патоса на епохата. А всичко това обогатява реализма, художествения метод на повествователя. Макар някога Захари Стоянов да

рисува своите герои с изключителни черти и в изключителна обстановка — това не изменя жизнената правда, не пречи за разкриване на характерни черти на епохата. Разбира се, както Вазов, така и Захари Стоянов не стигат до революционната романтика на Христо Ботев, както не можаха да виникнат по-дълбоко и в социално-революционния смисъл на Априлското въстание, нито пък в процесите на социалното разслоение. Макар понякога да се явяват отделни прозрения за прогресивните сили на бъдещето, основното у автора на „Записките“ е вярата, че осъществяването на възрожденските хуманистични идеи ще осигури социална справедливост. Той не можа да види положителния герой на бъдещото общество — колкото и безпощадна да е критиката му към буржоазните властници.

От всички дейци най-всестранно е характеризиран Бенковски — пламенния ръководител на въстанието. Него авторът на „Записките“ ни го представя от различни страни и при различни обстоятелства — и когато героят е в своя апогей, и когато изживява всенародната покруса, собствената си трагедия. Пред нас се откроява един монолитен характер, с богатство от светлини и сенки, с внушителна изразителност, с ярка неповторима индивидуалност. Пластично нахвърлените контури на физическия му портрет подсказват за душевно и идейно величие. „Той можеше да има възраст приблизително 28—30 години, ръст тънък, висок, гърди изпъкнали напред, глава вирната назад, с дълъг врат, лице прилично, малко сухо, усмивка сдържана и привлекателна, руси мустаци, тънки и доволно дълги, закривени от само себе си към очите, които придаваха особена представителност на лицето му; очи ясни сини, поглед проницателен, коса и вежди руси, както и мустаците му — изобщо човек личен, човек, който беше в състояние да привлече всеки смъртен само с външните си качества. При това като се прибавят още неговите движения, пъргавината му, строгата му реч, разправянето с ръкомахане, обръщенията му с хората, които не оставяше да се почесват и да излагат своите мнения пространно и да го учат на ум, вие ще имате горе-долу повърхностно понятие за портрета на Бенковски“. Сам Захари Стоянов е обаян още при първия досег с величавата фигура на войводата и с трогателна откровеност признава: „И ние сме били апостоли; ако захванеха да бесят тия последните, нашата скромност ще отиде на вересия“.

Бенковски безгранично вярва в силите и възможностите на народа и иска да вярват в него. Как властнически той налага волята си в Оборище, с каква спонтанност накарва всички да го следват! А когато при обявяване на въстанието вижда народното опиянение, той цял заплаmтява, духовната му и физическа енергия избухват със силата на народната стихия, ясно осъзнава историческата си мисия. А само няколко дни след това, при погрома на въстанието Бенковски става неузнаваем. Подсказана е душевната драма, която разкъсва цялото му същество, изпъкват противоречията в тази интересна личност. От сега нататък той се изравнява с останалите обезверени смазани въстаници, не може да прикрие неизмеримата си болка, терзанията си. „Сега той мълчеше, въздишаше, слушаше всекиго, а понякога дори и плачеше. . .“ И ако покрусата на другите е голяма, то на войводата тя е неизмерима. Ние разбираме неговата болка, страдаме заедно с него.

С верен усет за роля и значение на народ и водачи в историческите събития Захари Стоянов заключава: „Бенковски беше велик, когато

беше велика и народната воля и желание. Падна народната воля — трябваше да падне и той.“

И най-добросъвестният историк не е в състояние да ни разкрие тази страна на априлци, да вникне в душата на героите, да разбере чувствата и преживяванията им в различните етапи на епичната борба, да очертае индивидуалното на всеки деец. А това е именно, което предава неизмеримата художествена сила на съчиненията на Захари Стоянов. Тук пламенният патриот — историограф и проникновеният белетрист се взаимно допълват, за да създадат произведение с голяма действена сила.

В идейния образ на Бенковски са намерили въплъщение много черти от идеологията на българските революционни демократи, от героичната романтика на освободителната борба. Той схваща селския характер на въстанието, ненавижда чорбаджиите, привържениците на просветителския еволюционизъм, страстно обича обикновените труженици, простите селяни, заповядва да не тероризират бедното и мирно турско население. „Нашата цел не е да нападаме на сиромасите и угнетените селяни, биле тия българи или турци. Ние сме въстанали не против мусюлманството въобще, но против кръвопийците паши и кадии, които са въобще врагове и на двата народа“, — заявява той на пленените турци. В образа на Бенковски — изграден с рядка релефност и пластична обагреност, с внушителност — е отразен народният устрем за национална и социална свобода. В неговата богата индивидуалност е разкрита дълбоката същност на национално-революционното движение.

За умението на Захари Стоянов да индивидуализира и типизира говори и живописният портрет на поп Грую. Внушителната му осанка, мощен глас и артистични похвати засилват романтичната атмосфера при полагане на клетвата на Оборище, при освещаване на знамето в Панагюрище. С препасана сабя и силяхлък, със затъкнати пищови, с дълга разпусната коса, възседнал на кон и с наметната черковна мантия, той е един от най-оригиналните въстаници, с типични възрожденски черти. Детайлно нарисуваният външен портрет вече говори за важни черти от духовния облик на този възрожденски патриот. Но колко неумолима и неизвестна е човешката съдба. Нищо не е останало по-късно от този обаятелен образ, когато авторът го вижда в пловдивския затвор — смазан и тялом и духом, бунтовният поп Грую е станал неузнаваем. Авторът често използува контраста във външния портрет, за да посочи превъплъщенията на човешката душа, в зависимост от жизнените обстоятелства.

Колоритно и свежо Захари Стоянов рисува редовите хора — съмишленици и противници на делото. Макар духът, тенденциите, идеалите на всяка епоха да се отразяват най-пълно в ярките индивидуалности и обикновените хора подсказват за интересни страни на епохата. Авторът не забравя дълбоките народни низини. Широтата на художественото вижда не обхваща движението на живота. И ние добиваме знание не само за по-видните участници в описаните събития, но и за широките народни слоеве — без които е немислимо правдиво, реалистично историческо повествование. Подобно на един от своите учители — Гогол, Захари Стоянов се стреми да покаже необикновеното у обикновените хора, да види човека и в ежедневния бит и в изключителна обстановка. Писателят-реалист не може да мине без по-бегла или по-пълна характеристика на обикновените труженици. И тук Захари Стоянов проявява завидно умение. Лаконичните съдържателни характеристики улучват типични черти във физическия образ и морално-психическия

облик на героя. С епична широта са предадени и моменти от жизнения им път, доловени са техните преживявания, колебания, тревоги. Да си спомним например как загиват десетките четници от четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа. С каква сурова правдивост и героична романтика са предадени мъките и трагизмът на издъхващите патриоти, покрусени в най-светлите им мечти; с какъв драматизъм е описан разгромът на Бузлуджа — голгота на легендарната хайдушка чета, с какво преклонение авторът се отнася към това историческо място.

„Ех, Бузлуджа, Бузлуджа! Свято и историческо място си ти. Великият оня исполин, който се нарича Стара планина и на който ти имаш чест да бъдеш чедо, няма друго по-свято и по-историческо място от тебе. . . Ти се показа най-много гостолюбива да приемеш в обятието си 26 души светци, ти видя, когато са повали на земята за последен път зеленият байрак, когато полумесецът настъпи на уморения вече лев; ти видя как знае да умира българинът за свобода, как лее той кръвта си за своето отечество. . . Най-после клоновете на твоите дървета бяха най-близки свидетели на трагическия край на оня акт, тие видяха когато бликна алената кръв от гърдите на сливенският герой, когато той изтърва сабята си, когато рухна на земята, заобиколен от храбрите си другари, които лежяха наред с него и скубеха своите коси от смъртоносните болки и рани!. . .“ Картина колкото трагична, толкова и величествена. Сред мъчителните предсмъртни стонове съглеждаме обаятелните образи на героите — вперили очи към мечтаната свобода и щастие.

С разнообразни похвати пристъпва Захари Стоянов към характеристиката на своите герои. Някъде той веднага ни ги представя в тяхната същност, другаде — едва накрая. И автобиографичната характеристика, и портретирането, и косвената обрисовка, и прякото разкриване са използувани най-широко. Авторът умее да подбере художествените средства в зависимост от обекта и момента, който изобразява. Той успява да надзърне в сложната човешка душа, да схване нейните бързи превъплъщения, нейната диалектика. От окото на Захари Стоянов нищо не е убегнало — ни външни белези, ни душевни черти, ни общо поведение, блянове и терзания. Не е необходимо да се привеждат много примери, за да се убедим с каква простота и вглъбеност се загатва за психиката — толкова разнообразна и богата — на онова множество от хора, хора от различни слоеве, с различни интереси и тревоги. Едва ли и най-вглъбеният психолог би могъл да схване широката гама от чувства и преживявания, от радости и терзания, които изпълват душата на хората в онези дни на робски страдания, на борчески устрем и небивал погром.

Повествователят за национално-освободителните борби е чужд на всеки психологизъм. Той ни открехва някое ъгълче от сложната човешка душевност винаги във връзка с конкретни жизнени условия. Понякога дори ни се струва, че твърде малко се вдига завесата, която води към сърцето и душата на героя. Това може би е вярно що се касае до непосредственото разкриване на човешката психика. Най-често обаче авторът ни загатва за нея чрез делата на героите, чрез държанието и поведението им, чрез разговорите.

Следвайки принципа на реалистичното изобразяване, Захари Стоянов не идеализира положителните герои, не вижда само грозното у отрицателните. Дори у тези, към които се отнася с най-голямо преклонение, той не скрива някои проявени от тях слабости — било във външни действия, било в мисли и чувства. Той е чужд на тенденцията на някои

съвременни белетристи да не виждат у положителните герои нито едно черно петно. У героичните личности те не допущат моменти на колебание и страх Захари Стоянов ни представя своите герои в тяхната жизнена противоречивост, в богатството от черти, чувства, настроения. В това отношение той проявява размаха на големия творец, свободно борави с многообразието на човешката личност, умее да представи героите си в техните противоречиви прояви.

Отгръщайки страница след страница, читателят се пренася в атмосферата на историческите събития и чрез размислите, преживяванията на самия мемоарист и чрез поведението, чувствата, жизнената съдба на героите. С непосредната си жизненост и пълнокръвност образите на тези герои извикват в душата ни дълбока размисъл, силни чувства, искрени вълнения.

Авторът широко използува и хумористичното изображение. Да вижда и комичната страна на нещата е в творческата природа на Захари Стоянов. Той умее да запази едно повишено жизнено настроение, способен е да се шегува и в най-трудните обстоятелства. Да си припомним например някои сцени от овчарския и еснафски бит или преживяванията на самия мемоарист — останал сам в Балкана или по-късно когато странствува от затвор на затвор. Един своеобразен хумор струи като непресекващ извор и освежава повествованието. „Защо ми е мене, когато не се подсмея гдето трябва, когато не удостоя поне с един поглед оригиналния обект, смелия поборник, предателя и пр., нещо което не ще може да направи оня, който не е бил очевидец“ — пише Захари Стоянов още в предговора. Късите лаконични реплики и остроумни подмятания, находчивите сравнения, иронично-сатиричните намеци и комични положения — придават по-голяма жизнена правдивост и по-отчетлива идейна насоченост на творбата. Често хумористичното, сатиричното се чувствуват в подтекста на епичното повествование. Дълбоко съдържателният хумор освежава историческия разказ, обогатява реалността. Чрез хумористичното изобразяване се показват съществени страни от индивидуалното богатство на героя, от нравите на хората, открива се път за по-непосредно вникване в душевността на човека. Добродушният хумор на Захари Стоянов често ни насочва към дълбока размисъл. Не ни ли обхваща трепетно чувство, когато четем страниците за овчарския и еснафския бит, не изпитваме ли състрадание към тези онеправдани люде от социалния ред. Тук трагичното и комичното са заложени в самата същност на явленията и на хората.

Дейците на революционното движение ярко контрастират на онези посредствени души, които или бездействуват в тези напрегнати моменти, или стават оръдие на властта. Вярно са разкрити социалната природа, битът и психологията на всяка прослойка. Ето например как е дадена външността на един представител от онази интелигенция, която остава враждебна на революционното дело. „С тесни панталони, които го оприличаваха на дилаф, с малки черни мустачки, на които постоянно стоеше едната му ръка, с малко червено цветенце, забодено на най-горната петелка на палтото му, с една реч той беше прищъпнат и наконтен филибешка мода от Джамбаз тепе. Той миришеше още на ливанто“. И ние вече разбираме вътрешния свят на този герой, останал чужд на патриотичния подем. Захари Стоянов е безпощаден към еснафското благодушие, към буржоазните нрави, към стремежа у някои среди да подражават на външните маниери на европейците. За

някои тези подробности във външното портретиране ще се видят ненужни, те обаче имат естетическо значение за разкриване на душевния облик на героя.

Писателят съпоставя, сравнява миналото с настоящето, за да изпъкне по-ясно пропастта, контрастът между онази героична епоха и дребнавата следосвобожденска действителност. От окото му не убягват народните врагове и в двете епохи. Нерядко този контраст се разкрива със средствата на хумора, на иронията, на изобличителния сарказъм. Интересно е да се отбележи, че авторът, който се отнася с такава злъч и злоба към враговете и предателите, когато се докосне до онези огрубели и затъпели селяни, овчари, говедари, които волно или неволно играят ролята на шпиони и предатели, проявява снизходителност и добродушие, злобата преминава в съжаление.

Мемоаристът рисува героите такива, каквито ги е виждал и срещал. „Не се опитах ни най-малко да облагородявам и да претънчавам тия събития, защото в такъв случай, ако на мястото на Ворча войвода и на Иван Арабаджията турех влюбени скелети, глупави любовници и педанти учени, които да охкат и ахкат и цитират в разговорите си Гьоте и Хайне — книгата ми не щеше да има български отпечатък, при всичко че е написана на нашия език. Зная средствата на това облагородяване, но не исках да се възползувам“. Здравите му реалистични възгледи подсказват кое да вземе и кое да изостави, да обрисува в пълнота живия човек — с положителните му и отрицателни черти, да посочи лични свои слабости, похвални прояви и на противника, да изтъкне някои дребни на пръв поглед подробности. Винаги обаче той е убедителен, защото гледа на събитията и на хората от позициите на възрожденския демократизъм.

В личността на Захари Стоянов публицистът и белетристът, мемоаристът и битописателят са здраво свързани, преливат се естествено. Идейният си замисъл той осъществява както чрез верни обрисовки, на образи и картини, така и с преките си съждения и публицистични отклонения. Последните форми той използува особено, когато иска да изрази отношението си, да произнесе присъдата си над съвременната нему действителност. Преките обръщения, използуването на въпросителната форма на изказ, връщането към временно прекъснатата тема, ироничните сравнения се срещат на всяка страница. Това придава един своеобразен публицистичен колорит на изложението. И суровият реализъм, и възвишената романтика, и изобличителният сарказъм се вплитат в един общ поток, — който дава характера на творческия метод на писателя. Захари Стоянов нашироко използува опита на реалистичната ни литература до Освобождението, като смело отива напред в характеристиката и изобразяването на онази напрегната, изпълнена с противоречия действителност.

Дълбоко сроден с народа той си служи свободно с народната лексика, не прави почти никаква разлика между писмена и говорима реч. „В езика вардех само едно правило: да ме разбират и най-простите що искам да кажа“. Вживял се изцяло в епохата и събитията, които описва, той няма особена грижа за подбора на думите и словореда на фразата, следва естествения ход на мисълта, непринудено редува трагичното с комичното, отдава се на размисъл, вплита анекдоти и шеги, отклонява се и пак се връща, но винаги с едно бодро вдъхновение, необвързано с никакви условности. Личност дълбоко впечатлителна, Захари Стоянов владее богатствата на народния говор, разказва живо и забавно, изпълва

изложението със свежи оригинални езикови форми, с пословици и поговорки, с оригинални обрати, с диалектични форми и някои чуждици — главно турцизми, публицистични разсъждения и лирични отклонения, с обобщения и изводи, които звучат като сентенции. Оригиналните епитети и сравнения, ярките контрасти, смелите хиперболи и антитези, ироничните забележки и патетични извисявания, изненадващите въпросителни и възклицания придават ярка раздвиженост на речта. В това отношение Каравеловото влияние се чувствува особено осезателно. Макар в стилно-езиково отношение да могат да се посочат редица грапавини и граматически несъобразности, те не са в състояние да замъглят мисълта, а напротив говорят за една свежа самобитност, за един творец, който е чужд на огладената напевна реч, който пише с една раздвиженост, характерна за пресъздаваните събития, за личната му съдба. Така авторът се домогва до онова необходимо и мечтано от мнозина единство между жизнено съдържание и художествена форма. Макар и да пише с повишена емоционалност, повествователят за национално-освободителните борби избягва изкуствената ефективност, приключенската занимателност. Разказът грабва читателя със своята жизнена правдивост, с поетическата свежест на изображението.

Един завладяващ патос струи от цялото повествование. Той напира в сърцето и ума на писателя, намира израз и в характеристиката на героите, и в описанието на природата, и при изобразяване на масовите сцени на въстанието. Като буен планински извор този патос освежава историческия разказ, придава му една своеобразна романтика, която пленява и вдъхновява.

Високата художествена идейност на „Записките“ идва както от величието на авторовия замисъл, така и от свежата реалистична образност, от правдивостта на изображението, от яркия национален колорит на цялата творба, от широтата на обобщенията. Множеството сцени и моменти, образи и картини, със своята идейна съдържателност, жизнен драматизъм, пластичност на рисунъка, колоритност на езика, правят от историческите мемоари увлекателен художествен разказ. Интересът на повествованието не спада, а расте и увлича с всяка страница. И тъкмо реалистичното, на места романтично обагрено художествено изображение най-силно внушава историческия смисъл на борбата, сродява ни с патриотическия патос на революционните дейци, с героиката на епохата. В „Записките“ е отразена не само една величава епоха, но и една значителна личност — разтревожена от развитието на обществения живот — взел насока, противоположна на дълбоките му разбирания за идейни и нравствени ценности. С еднакво умение авторът конкретизира и обобщава, изтъква индивидуално неповторимото и исторически закономерното. Решил да разкаже своите спомени „като участник и деятел“ книгата се превръща в обстоен национален летопис за онова героично време, пропита с любовта и омразата, с трепетите и вълненията на едно голямо патриотично сърце. Въпреки трагичния край на възпроизведените събития „Записките“ са една дълбоко оптимистична творба. Вярата, с която априлци са развели знамето на свободата, е въплътена и в тази бележита летопис. Затова именно тя въздействува с такава сила на читателя и писателя, представлява неизчерпаем извор на идейни и нравствени ценности, на патриотично вдъхновение, на материал за по-нататъшни големи художествени обобщения.

Макар реалистичният метод на отразяване да характеризира най-значителната част от творчеството на Захари Стоянов, тогава когато той отстъпва от възрожденските позиции, когато минава на реакционни позиции, в служба на буржоазията, променя се и начинът на виждане, на отразяване. Налице са отклонения от реализма, проявени най-вече в книгата му за Христо Ботев и за Чардафон Велики.

За разлика от другите възрожденски дейци, образът на Ботев е нарисуван в невярна светлина, идейно обеднен. Въпреки че авторът се отнася с преклонение към личността на великия революционер, той не може да разбере същността на неговата идеология. Описанието се плъзга по повърхността, търсят се ефектни занимателни случки, измислят се цяла редица интриги и епизоди, които не само не спомагат за разкриване на жизнената правда, но изопачават действителния образ. Наистина и тук опитният повествовател разказва увлекателно, рисува сцени и картини, но запознатият с живота и идеите на Ботев читател веднага разбира тяхната художествена неубедителност, веднага проличава тенденцията на биографа към приключенско-забавното описание, към търсене на ефекти. Неспособността на Захари Стоянов да вникне в богатата душевност на революционера-поет го довежда до неправилни съждения, до фалшифициране идеологията на Ботев (вж. М. Димитров — Захари Стоянов като биограф на Ботева, Известия на института „Христо Ботев“, кн. I, 1954).

Захари Стоянов се откъсва от народа, от неговите тежнения и стремежи, изневерява на възрожденските завети, на „радикал-социалистическите“ си схващания — по думите на Благоев, което се оказва фатално и за художествения му метод, за цялостното му възприемане и отразяване на историческата и на съвременната нему действителност. Този идеен прелом заслужено предизвиква критиката на прогресивната общественост, възмущението и на народния поет Иван Вазов. Димитър Благоев подлага на строга справедлива критика общественото поведение и идейни позиции на Захари Стоянов след 1886 г. (Нашите апостоли, Захари Стоянов като публицист, революционер, личност и патриот, 1886 г.).

Обстоятелството, че Захари Стоянов не можа да вникне по-дълбоко в идеологията на революционните демократи се оказа фатално в условията на следосвобожденска България. В края на живота си той минава в служба на буржоазията, което безспорно хвърля сянка върху личността и делото на голямия писател-историограф.

*

Като писател-историограф и мемоарист-белетрист Захари Стоянов заема видно място в историята на българската литература. С най-значителния дял от книжовното си дело той продължава демократичната, реалистичната линия, начертана от предосвобожденските ни писатели Чинтулов, Раковски, Славейков, Друмев, Каравелов, Ботев. Неговите произведения вече цели десетилетия въздействуват и очароват и с историческото си съдържание и с идейно-патриотичния си патос, със социално-етичното си звучение, с жизнено правдивото си повествование, с героично-романтичните образи, с реалистичните описания на социални конфликти и човешки съдби. Човек отгръща страница след страница от книгите за Левски, за Каравелов, за хайдушките чети, за Априлската епопея и не знае от кое да се възхищава: от значимостта на историческите събития или от епичната картина на тогавашното ежедневие, от вели-

чието на героите или от богатия духовен свят на обикновените люде, от емоционалния искрен тон на разказвача или от пластичността на пейзажа. Нас ни поразява наблюдателността и проницателността на автора, историческата и психологическа достоверност на изображението, вълненията и чувствата, патосът и хуморът на писателя, дълбочината на мисълта, силата на словото. Исторически събития, жизнена правда, идейност и художественост са в неразривно единство. Затова именно произведенията на Захари Стоянов никога няма да остареят, ще се търсят от всеки, който иска да почувствува духа и патоса на онази величава епоха, да се сроди с тежненията и бляновете на тогавашните хора. Никой писател и поет, който е насочвал художествения си взор към възрожденската епоха, не е могъл и не ще може да мине, без да използува най-широко създаденото от Захари Стоянов. И Иван Вазов, и Пенчо Славейков, и редица съвременни творци черпят знания и опит от книжовното наследство на именития мемоарист. Величавата летопис за национално-революционното движение става школа и за мнозина автори на мемоари за антифашистката партизанска борба. Много са признанията за неизмеримото въздействие на „Записки по българските въстания“ и за разгаряне на патриотичния огън, и за стоическо понасяне на всички изпитания, и като пример за мемоарно-белетристично отразяване на преживяно и изстрадано по време на епичната антифашистка борба. (Този въпрос е подробно разгледан от Кръстьо Генов в книгата „Нашата мемоарна литература за партизанското движение“, 1958, стр. 138 и сл.). Макар и при различни исторически условия личността на Захари Стоянов е обайвала и като патриот-революционер и като писател-мемоарист.

Днес литературната ни наука, освободила се от всяко предубеждение и догматизъм, обективно преценява силните и слаби страни от книжовното наследство на Захари Стоянов, което наследство може и следва да бъде използувано за по-нататъшното развитие на националната ни литература, за сродяване на съвременните ни поколения с героичното минало, за да станат предани строители на настоящето, вдъхновени творци на бъдещето.

☆

ЕРХАРД ЙОН — Лайпциг

ПОНЯТИЕТО РЕАЛИЗЪМ В КОРЕСПОНДЕНЦИЯТА МЕЖДУ ГЬОТЕ И ШИЛЕР*

Както във всички социалистически страни, така и теоретиците и естетиците на ГДР проявиха голям интерес към проблемите, които постави дискусията по въпросите на реализма в литературата, проведена от Института за световна литература „Максим Горки“ в Москва.

В редица публикации[1] се изтъкна, че реализмът и художествената правда не бива да се разглеждат изолирани едно от друго.

Трябва на първо място да се има предвид, че истината е винаги конкретна, че тук се борави с исторически променливи степени в развитието на вярното художествено отражение на действителността. При това всяка степен, независимо от своите качествени особености, притежава нещо общо с останалите етапи в развитието на изкуството: съобразно познавателните възможности на своето време отразява правдиво действителността. Така например Пин застъпва гледището, че не може да се говори за никакъв „антиреализъм“ като самостоятелен метод, а само за различни антиреалистични течения, които външно твърде различни, имали едно общо: да отричат основния принцип на реализма — вярното художествено отражение на действителността. Подобна мисъл развива и В. Хайзе в статията си „По някои основни въпроси на марксистката естетика“ („Deutsche Zeitschrift für Philosphie“, 1/1957). Той подчертава историческия характер на художествената правда. Като разглежда възгледите на Безенбрух, Хайзе пише: „. . .Реализмът съществува, откакто съществува изкуството, негов модел не са обаче изкуството и литературата на XIX век. Той трябва да се разбира исторически, има различен образ и за някои периоди ние отвикнахме да разбираме езика му“ (цит. ст. , S. 52).

Докато при тези схващания ударението пада върху свързването на един исторически развиващ се реализъм (при което вътре в това развитие се появяват нови качества) със също тъй исторически обоснованата и исторически развиваща се степен на художествена правда, в една статия по същата дискусия на берлинската литературоведка Рита Шобер се развива концепция, която в главни черти се възприема и от автора на тези редове, и която той застъпва в свои сказки по радиото, в дискусии по тези въпроси и в своите лекции. Гледището на Шобер може да се характеризира по следния начин: от една страна, има литературно понятие „реализъм“. То обозначава реализма като художествено направление. Това понятие се появява първоначално във Франция през първата половина на XIX век и охарактеризирва определена историческа степен от развитието на литературата, която последва романтиката и се свързва с творчеството на писатели като Дикенс, Балзак, Гогол, Толстой и др. От друга страна, има много по-широко естетическо понятие за реализъм. То служи да охарактеризира общия, исторически развиващ се принцип на правдивото художествено отра-

---

* Статията е написана специално за „Литературна мисъл“.

[1] Напр. на Г. Пин, Лайпциг: „Нормативно или историческо понятие за реализъм“, „Kunst und Literatur“ 1/1957; М. Грабовски, Лайпциг: „За обема на понятието „реализъм“ в изкуството“, „Kunst und Literatur“, 1/1957; В. Хайзе: „По някои основни въпроси на марксистката естетика“, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie“, 1/1957.

жение на действителността. При това от само себе си се разбира, че вътре в историческото развитие на изкуството има качествено различни една от друга степени на развитие, които трябва да бъдат конкретно изследвани и проучени.

Както е известно, Елсберг и неговите привърженици поддържаха на Московската дискусия, че обозначаването на всяко правдиво художествено отражение на действителността като реализъм би превърнало целия исторически развой на изкуството в една неопределена реалистична „каша“ (изразът не е употребен от Елсберг, а се използува от мен като образно сравнение). Очевидно едно такова възражение не е издържано от философска гледна точка, ако се говори за качествено различни степени в развитието на реалистическото изкуство. Дори и тогава, когато от гледна точка на диалектическия материализъм говорим, че в света не съществува нищо, освен движещата се въз основа на обективни закономерности в качествено различни форми по време и пространство материя, то никой, който стои на базата на марксисткия светоглед и комуто е ясна диалектическата категория „качество“ не може да мисли, че чрез това безкрайно многообразния и разновиден свят би се разтворил в една единствена едноообразна материя — „каша“.

Без да навлизам в подробни разсъждения, тук само накратко ще отбележа, че дойдох до изводи, съвпадащи с направеното от Т. Павлов в „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ разграничение между „реалистичния принцип“ на всяко истинско изкуство и „реализмът като конкретно художествено направление“. При това последното разграничение ми се струва по-ясно и научно по-прецизно.

С какво може да се обясни тази решителна защита на връзката между „реализма като естетическа категория“ и художествената правда у редица немски теоретици на изкуството и естетици? С какво да се обясни това, че тези другари (естествено ние намираме преди всичко между литературоведите мнения, че реализъм и художествена правда трябва да се разделят) се придържат о мисълта за един всеобщ основен принцип на изкуството, който те обозначават като реалистично художествено отражение на действителността?

Според мен това може да се обясни със следните обстоятелства: като ценно наследство на нашия класически и последвалия го романтичен литературен период марксическите теоретици на изкуството в ГДР възприемат не само сполучливо създаденото от Гьоте разбиране за световната литература, но те намират и извънредно обширна и богата преводна литература, натъкват се на едно свързано с историческото развитие на Германия влияние (почти прекратено през време на фашизма) на художествените течения на различни народи и различни времена. Оттук по необходимост произтича задачата да не се отминава многообразието, националната, социалната и историческата диференциация на изкуството и да се проучи в какви конкретни форми всеобщият принцип на правдивото художествено отражение на действителността се е наложил при различните народи и през различните времена. Не бива да се премълчава, че в тази област предстои да се прави твърде много, почти всичко; проблемът обаче бе повдигнат още от Хердер и Гьоте и най-малкото в известен смисъл препятствува справедливо критикування от Елсберг недиференциран подход към художествената практика.

Като втора причина трябва да се спомене фактът, че в немската теоретична традиция, по-специално в Хегеловата „Естетика“ съществува гениален, предприет на обективно-идеалистична основа опит, да се обясни развоят на изкуството (респ. на отделните му видове, жанрове и т. н.) и неговите исторически степени с всеобщ единен принцип (различните степени в развитието на изкуството се схващаха като различни степени във връщането на идеята от нейното самоотчуждаване). Противопоставеният на Хегеловия идеализъм основен принцип на марксистката естетика не може да бъде нищо друго, освен принципът на реалистичното художествено отражение на действителността. Конкретното доказване на този основен принцип е важно също така и за да се оборят тъкмо в немската теория на изкуството твърде обширните и предвзети опити (Дил-

тай, Фолкелт, Липс и др.) да се обяснят различните степени в развитието на изкуството и различните художествени форми с измененията в художниковия субект, като себеизраз на който те обявяват изкуството.

Накрая и едно трето обстоятелство играе роля: изследването на теоретичната традиция показва, че макар и не напълно прецизна, употребата на понятието „реализъм" като обща естетическа категория се е появила по-рано от обозначаването на определен исторически етап от развоя на изкуството с това наименование. Доказването на този факт ще отговори и на често чуваното възражение, че двойната употреба на понятията „реалистично", „реализъм" (в по-тесен смисъл — за обозначаване на определено художествено направление и в широк смисъл — за обозначаване на основния принцип на всяко истинско и значително изкуство) по необходимост щяло да доведе до объркване. При това понятието „реализъм" се употребява не само в естетиката (ежедневната употреба на думата тук трябва напълно да се изпусне изпредвид), но и във философията, и то в две напълно противоположни значения.

Както е известно, в средновековната схоластична философия то означаваше противоестоящото на номинализма философско направление, което приписваше на общите понятия (универсалиите) едно предшествуващо отделните материални неща и независимо от тях „реално" духовно съществуване. По своята същност средновековният реализъм бе следователно едно идеалистично направление във философията. По-късно обаче в Германия през XVIII и началото на XIX век понятието „реализъм" във философията започна да означава точно обратното: материалистично, противостоящо на идеализма основно направление, което разглежда действителността като реално съществуваща и като изходна точка на човешкото познание, уповава се на сетивата, вярва в причинната зависимост на всичко съществуващо и т. н. В подобно значение бяха употребявани понятията „идеализъм" и „реализъм" при Шилер и Гьоте. Следователно понятието реализъм се употребява за обозначаване на онзи лагер във философията, който днес назоваваме материализъм. В хода на теоретичните тълкувания, особено на „Вилхелм Майстор" и „Валенщайн", започва да си пробива път известно изменяне на значението. Думата реализъм се употребява вече и като естетическа категория за обозначаване на определен художествен подход към действителността, който се опира именно на една по своята същина материалистическа мирогледна база. Понастоящем се среща нерядко следната тенденция: в оправдания стремеж да се доизработи и подчертае спецификата на художествения метод се подценява и отрича общото между изкуството и философията като отражение на действителността. Интересно е да се установи в противовес на такава тенденция, че употребата на понятието реализъм в теорията на изкуството е била в тясна зависимост с означаването на материалистическата философия като реалистична както от Гьоте, така и от Шилер.

Понастоящем нерядко се среща застъпено и мнението, че прекалено тясното свързване на реализма като естетическа категория с философско-мирогледни въпроси (с основния въпрос на философията и борбата между материализма и идеализма) увреждало развитието на теорията на изкуството и още повече на художествената практика. Изследването на споменатите теоретични дискусии между Гьоте и Шилер не показва обаче никакво накърняване на тяхната художествена творческа сила вследствие на техните теоретични и дори философски размишления. Упоменатите и по-долу по-подробно изложени теоретични анализи вървят ръка за ръка с художествената практика и упражняват извънредно плодотворно въздействие върху нея. През време на тези дискусии и въз основа на постигнатата в тези дискусии теоретична яснота Шилер и Гьоте създават такива шедьоври, като „Валенщайн", „Вилхелм Майстор", Гьоте отново се залавя с първата част на „Фауст" и я завършва. За Шилер, както и за Гьоте, тази дискусия стои в началото на един нов творчески период, а изработените през този период основни прин-

*

ципи представляват теоретичната основа на „класическия“ реализъм от Ваймар — един от най-значителните периоди в нашата национална литература.

*

Гьоте и Шилер се срещат в момент, когато след един повече или по-малко революционно-демократичен младежки период под напора на условията на живот по това време, от една страна, са се примирили с обществената действителност в Германия, като се отказват от непосредствена политическа акция за провеждане на буржоазните интереси, от друга страна, развиват изкуството като оръдие на издигащото се гражданско съсловие в борбата против папското мракобесие, аристократичното своеволие и реакционната ограниченост. Така или иначе — двамата повдигат въпроса в каква степен е възможно без гражданска революция, която те в началото отчасти приветствуват, чиито конкретни форми обаче при господството на якобинците вече не разбират, да се създадат буржоазни отношения в Германия. И двамата възлагат при това положение голяма вяра на изкуството. Такива големи надежди обаче може да изпълни само изкуството на големи творби и с голямо художествено съдържание.

Докато в това отношение между Гьоте и Шилер съществува значителна съгласуваност, от друга страна, между тях все пак има мирогледни, не незначителни различия. По своя философски мироглед Гьоте може да бъде причислен към онази линия на немския пантеизъм, която достигна до него от Лесинг посредством Хердер. Тя възприема съществени елементи от философията на Спиноза. Вследствие на политически и икономически изостаналите отношения в Германия тя е формата, в която се прокарва материалистическото мислене, без да се стигне до един последователен материализъм, напр. от рода на френските просветители.

Основният възглед на Гьотевия мироглед може да се охарактеризира по следния начин: светът, респ. природата, в многообразието на своите явления е манифестация на една единна субстанция, природа-бог в Спинозов смисъл. Тя съществува независимо и извън човешкия индивид, въздействува на сетивата му, възприема се от него със сетивата и мисълта му. Това схващане по-късно ляга в основата на Гьотевата концепция за реализма, на неговото искане художникът да изхожда от реалния свят и да го възприема в неговите отделни, конкретни явления.

Но това влияние на Спиноза е само едната, специално интересуваща ни в настоящата статия, страна на Гьотевия мироглед. Другата страна е възприетото чрез Лесинг и доразвито по-нататък Лайбницово учение за монадите, за диалектиката на отделното и общото. В Гьотевия мироглед това изглежда така: безкрайната субстанция се манифестира в качествено различни едно от друго многообразни явления, вътре в които, въз основа на една система от различни действуващи сили, се осъществява развитие от нисшето към по-висшето. При това всяко отделно явление представлява едновременно определени страни и моменти на общото, което се схваща като реално съществуващо. Тази страна на Гьотевия мироглед играе по-късно голяма роля в дискусията за творческия метод и художественото обобщение.

В буржоазните литературни истории е прието Шилер да се смята, по времето когато се среща с Гьоте, просто за кантианец и интерпретатор на тази философия. При това в някои случаи се позовават на една забележка на Гьоте, който в едно изказване за срещата си с Шилер го нарича оформен кантианец. При разглеждане на нещата по-отблизо се оказва, че Шилеровият мироглед по това време не може направо да се щемпелова с тази преценка. Преди срещата му с Гьоте, след приключване на неговия буржоазно-революционен младежки период, той дълго време се намира под силното влияние на Кантовата философия. Но дори и по това време тя не го е владеела напълно. Отношението си към философията на Кант може би Шилер най-добре сам характеризира със следните думи:

„Две десетилетия ми костуваш ти, десет години загубих,
за да те разбера и десет, за да се освободя от теб.“

В своя революционен младежки период, чиято художествена рожба са „Разбойници“, „Заговорът на Фиеско от Генуа“, „Коварство и любов“, Шилер изпитва въздействието на френските материалисти, на Русо и на обективно-идеалистичната философия на Шафсбъри и поради това не е могъл да премине напълно на позициите на Кантовия субективен идеализъм. Мирогледно-политически той предоставя своето изкуство като оръдие на възхождащото гражданско съсловие в борбата му против старата, прогнила немска феодална действителност.

Характерно за втория период в мирогледното развитие на Шилер, с чийто край съвпада срещата му с Гьоте и особено интересуващия ни спор по въпросите за художественото творчество, е опитът му да търси нови положителни естетически идеали, от една страна, в гръцкото изкуство, а от друга — в Кантовата философия, при все че не може да се нарече кантианец. Съществено различие между неговите схващания и Кантовата философия е обстоятелството, че за Шилер изкуството и областта на естетичното, са форма на познанието. Така например в своето голямо стихотворение „Die Künstler“ в което дава израз на схващанията си за същността на изкуството, той пише:

„Само през дверите на красивото
можеш да навлезеш в страната на познанието“.

Ала какво се познава? Докато според Гьоте — реалната, съществуващата извън художника-субект природа, според Шилер — обективно-идеалното, което ще се изрази сетивно посредством сътвореното от художника произведение.

В дискусията между двамата бележити писатели Гьоте от самото начало застъпва материалистическия възглед за художествения образ като отражение на действителността и с това превъзхожда Шилер. Шилер,от друга страна, със своите „Идеи на разума“ внася в дискусията (разбира се, в идеалистична форма) въпроса за формиране и изразяване на важни обществени идеи с художествени средства и тук в известен смисъл надминава Гьоте, който спрямо обществения живот също така още не може да се домогне до материалистическия възглед.

Като показателни за първоначалното значение на понятията реализъм и идеализъм биха могли да се посочат размишленията в Шилеровия естетичен трактат „Върху наивната и сантименталната поезия“. Според Щилер характерно за наивната поезия, чийто разцвет той съзира в античността, е, че тя взима нещата такива, каквито са, овладява ги художествено и така ги разработва, че природата в своето развитие и в своята закономерна зависимост ни се струва непосредствено отразена. Наивното художествено произведение, заедно със създателя си „е природа“. При това трябва да се има предвид, че понятието природа тук включва и реалния човешки обществен живот. В противовес на това сантименталният поет цени предметите заради идеята, която те изобразяват, и размишлява върху явната бездна между своята идея и действителността.

В това противопоставяне на наивната и сантименталната поезия Шилер очевидно докосва много въпроси, които днес за нас се свързват с понятието за реалистичното изкуство. Самият той, пък и Гьоте в различни взаимозависимости употребяват понятията реалистично и наивно и идеалистично и сантиментално като съответствуващи едно на друго понятия, които обаче не са напълно идентични.

Понятието за реалиста и реализма и понятието за идеалиста и идеализма представляват за Шилер в споменатия трактат методологична изходна точка за обосноваване на наивното и сантименталното художествено творчество като два различни художествени метода. Понятието за идеализъм и реализъм се получава според Шилер, когато наивното и сантименталното се освободят от специфично поетичното или обратно—наивното и сантименталното като форми на художественото творчество

са за Шилер специфично художествени форми на проявлението на един реалистичен или идеалистичен подход към действителността.

Делението на хората на „реалисти“ и „идеалисти“ е за Шилер един „психологичен антагонизъм“, който разделял хората повече, отколкото едно „случайно преплитане на интересите“.

Различието между реалиста и идеалиста Шилер вижда в следното: характерно за реалиста и за неговата поетична форма на проявление — „наивния поет“ — било „трезв дух на наблюдение“, „здраво придържане о вярното предаване на сетивата“.[1] В своята практическа деятелност реалистът се подчинявал на „необходимостта“ на природата и се оставял да бъде ръководен от нея. Той се опитвал само да използува известни природни закони съобразно своите интереси. Грешките на реалиста според Шилер се виждат тогава, когато поиска да достигне от отделния случай до общия закон, тъй като законът е по-обхващащ от всеки отделен случай. Реалистът щял да опита да дойде до познаване на абсолютното чрез опита. Но тъй като това не било възможно, той достигал най-много до „сравнителни“ (според нашата днешна терминология — до относителни) истини. Очевидно Шилер назовава „реалистично“ материалистическия възглед за света. Във възраженията си против това реалистично направление Шилер се опира на обстоятелството, че в тогавашната материалистическа философия и в нейната теория на познанието още не е бил развит въпросът за диалектиката на отделното и общото.

С понятието за реализъм Шилер все пак обозначава не само едно гносеологическо, но и едно морално направление. Това свързване се използува по-късно в изопачена форма, за да се оклевети материализма преди всичко пред философски необразованите, чрез изравняване на философския материализъм с тъй наречения „материализъм“ в морален смисъл и едно съответно изравняване на различните видове употреба на понятието „идеализъм“ (като философско направление и като нравственост — готовност заради благородни идеали да се дават материални жертви). Трябва да се отбележи, че при Шилер, въпреки свързването на гносеологическото с морално-общественото понятие липсва всякакъв опит за охулване на реализма. Етиката на реалиста като характер могла да се установи според Шилер не в отделните дела на същия, а в сбора от неговия живот. От отделни конкретни случаи в живота той черпел правила за своите мисли и дела. При това мъчно би му се промъкнала етична грешка. От друга страна обаче той едва ли можел да достигне по този път до истинско величие и благородство.

Шилер рисува по следния начин образа на идеалиста: в гнесеологично отношение за него е характерен теоретичен спекулативен дух, който проникнал „в безусловното на всички познания“ (там, S. 90). Характерно за него било, че се оставял да бъде ръководен от „необходимостта на разума“ в практическата си дейност, както и в своето познание. От този разум според Шилер идеалистът взима своите познания и мотиви и търси с тяхна помощ „да се добере до истини, които не предпоставят нищо“ (S. 93). Той подчинява (напълно в Кантов смисъл) нещата на човешката мисловна способност и може да прави това (тук Шилер излиза извън Кант), защото „законите на човешкия дух“ били същевременно „световни закони“. В гносеологично отношение според Шилер грешката и слабостта на идеалиста се състояла в това, че той притежавал цялостно и общо познание, но бил неспособен да го употреби при специален случай. Другояче казано: идеалистът в Шилеровата концепция има да се справя с трудността, че общото никога не изчерпва отделния случай напълно, че отделното явление е винаги по-богато и по-многообразно от общото.

Характерното за моралното поведение на идеалиста било (Шилер пак свързва понятието и с моралната характеристика) такова, че той изисквал „морален максимум“. При

---

[1] Schillers Werke, B. 15, S. 20, Gottasche Buchhandlung, 1894. Забел: този цитат и всички следващи са взети от последните 10 страници на споменатия трактат.

това според Шилер било възможно „заради неограничените идеали идеалистът да не догледа отделния случай на приложение“ (пак там, S. 95). Понякога идеалистът можел да презира човека, макар че той смятал човечеството велико в своята цялост.

Шилер дава оценка на идеалиста и реалиста, която не съдържа никаква пристрастност за единия от двамата, а е по-скоро опит за компромис. Характерно за двамата било, че представляват само едната страна, не обаче цялостния образ на човечеството. Идеалистът не могъл да изгради човека като същество на природата и да култивира неговите сетивни сили, макар че това съставлява съществена част от човешкото предназначение и условие за всякакво морално облагородяване. Карикатурен образ на поставящия се над всякакъв опит идеалист е за Шилер „фантастът“, оценка, която той употребява при конкретни художествени анализи, преди всичко за романтичната школа. Образът на цялото, неделимо човечество, който Шилер не намира нито у идеалиста, нито у реалиста, той свързва с изискването за човек, който, от една страна, не напуска областта на опита, но от друга страна, не се отказва от познаването на общото, от нравствените идеи и пр. При тогавашното равнище на философията този проблем не можеше да получи пълен отговор, защото неговото изясняване предполага последователното прилагане диалектиката на единичното и общото, научното обяснение на отношенията между общественото битие и съзнание.

Какви изводи правят Шилер и Гьоте от това противопоставяне в областта на теорията на изкуството?

При опита да отговорим на този въпрос можем да се облегнем на кореспонденцията между Гьоте и Шилер през годините 1796—1800, на изказвания на Шилер в писма до Хумболдт, както и наред със споменатата работа на Шилер, на най-важните съчинения на Гьоте по теория на изкуството, които той разработва по това време (на първо място Колекционерът и близките му“ и „Забележки към опитите на г-н Дидро в живописта“).

В тези работи, макар и още не напълно, окончателно и недвусмислено, се развива интересуващото ни преобразяване на понятието реализъм от мирогледно-философска в естетическа категория, която характеризира също така тясно свързан с материалистическия мироглед художествен принцип.

Характерно при тези изказвания по въпроси от теория на изкуството е, че и Гьоте, и Шилер, от една страна, решително отричат голото, плоско природоподражение в изкуството, а от друга — също така решително отричат изкуството, което се ограничава само с илюстриране на абстрактни идеи. Изкуството, което те си представят, трябва да притежава сетивна конкретност на изображението и същевременно да се отличава с богато и ценно идейно съдържание. Дискусията се води именно за това — по кой път може да се достигне до такова изкуство.

Може би най-характерно за този проблем е едно писмо, което Шилер пише на Гьоте на 17. I. 1795 г. Там Шилер се спира на изпратения му Гьотев роман „Вилхелм Майстор“ и пише: „Не мога да Ви изразя колко мъчително е за мен чувството от една такава творба да надникна във философската същност. Там всичко е така весело, така живо, хармонично разрешено и така човешки правдиво (к.Е J.), тук всичко така строго, сковано и абстрактно и прекалено неестествено, защото цялата природа е само синтеза, а цялата философия само антитеза. Наистина трябва да Ви призная, че в своите спекулации останах така верен на природата, дори повече, отколкото е съвместимо с понятието за анализа, може би съм ѝ останал по-верен, отколкото нашите кантианци считаха за позволено и възможно. И въпреки това аз не чувствувам по-малко остро безкрайното разстояние между живота и разсъждаването — и не мога да се въздържа да не размишлявам в такъв меланхоличен момент върху недостатъка на моята природа, което в часове на ведрост трябва да приема само като естествено свойство на нещата. Впрочем сигурно е, че поетът е единственият истински човек и най-добрият философ е само

карикатура в сравнение с него.“ (Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Deutsche Bibliothek in Berlin, Band 1, S. 47—48).

Явно, в тази себепреценка на Шилер се изразява един съществен момент в художественото му творчество, както и във философските му възгледи, който Гьоте преди това вече охарактеризира и противопостави на своята основна концепция. В съставения от Гьоте предговор към кореспонденцията му с Шилер той пише за резервираното си отношение към Шилер след завръщането си от Италия следното:

„Неговата студия „Грация и достойнство“ беше също така недостатъчно средство да ме сдобри. Той възприе с радост Кантовата философия, която издига толкова високо субекта, като дава вид, че го ограничава; тя разви необикновеното, което природата беше вложила в него, а той, в най-висше чувство на свобода и самоопределяне беше неблагодарен на великата майка, която сигурно не го третираше като мащеха. Вместо да я разглежда като самостоятелна, жива, зараждаща се по определен закон от дълбините към висините, той я възприе откъм страната да няколко емпирични човешки натуралности (к. Е. Ј.). Известни груби места дори изтълкувах като отнасящи се директно до мен. . .“ (пак там, I/VII).

Гьоте упорито защищава материалистична изходна позиция. Той говори за своя „реалистичен вид представи“ (писмо от 4. II. 1796 г.), за които било характерно това, да се интересуват преди всичко от индивидуалните подробности на конкретния живот. Философската позиция, обозначена от него като „реалистична“ се превръща при това в художествено-естетична. За него „реалистичните“ характери са пълни с живот, правдиви човешки характери, в противоположност на метафизичните, забулени в художествена форма идеи. Така в едно писмо от 5. VI. 1797 той възхвалява в Шилеровото стихотворение „Nadowessisches Totenlied“ неговия „реалистичен, хумористичен характер“. Говорейки върху „Вилхелм Майстор“ Гьоте обяснява, че в този роман следвал своя „реалистичен тик“, характерно за който било, че авторът с удоволствие пътувал „инкогнито“, „че избирал по-лошата пред по-добрата дреха“, „предпочитал незначителния предмет или по-маловажния израз“ и т. н. Ако тези изявления на Гьоте се разгледат във връзка с конкретния повод, ще се установи, че с тях той обосновава и оправдава изобразяването на буржоазния живот под формата на граждански роман. Че тук този „реалистичен тик“ той сочи като грешка и иска „да го изгони от своите граници“, може да се разбере във връзка с другите проблеми, до които се докосва тази дискусия: именно във връзка с борбата за голям предмет на изкуството, за изкуство с богато идейно съдържание, каквото при тогавашното ниво на развитие на философията още не можеше да се докаже напълно консеквентно материалистично.

От друга страна е интересно, че Шилер в отговора си на писмото му поощрява Гьоте да остане при своя „реалистичен тик“. Главното според него е едно художествено произведение да съдържа всичко, което е необходимо за неговото изясняване (то да представлява едно завършено цяло), чиито части да са свързани помежду си закономерно — по необходимост. Как става това — било вече работа на поета.

Тази препоръка на Шилер към Гьоте да остане при своя „реалистичен тик“ представлява вече определен етап в изясняването на възгледите по теория на изкуството. Изходната точка на Шилер при това е онази насока на идеалиста, която той вече охарактеризира по познатия ни начин във „Върху наивната и сантименталната поезия“. Докато обаче в този трактат той все още противопоставя идеалиста и реалиста като две страни на човечеството, при анализирането на Гьотевия „Вилхелм Майстор“ той е склонен да удостои реализма с по-голямо внимание (като философско-морална стойност, която същевременно съдържа и определени естетични елементи). За него Вилхелм Майстор е един реалистичен характер. Същевременно обаче той упоменава и това, че Гьоте бил облагородил реализма на своя главен герой, така че този реализъм представлявал „една красива човешка среда“, която еднакво е отдалечена от филистерство и фантазьор-

ство. Характерно за самия процес на образование на Вилхелм Майстер е според Шилер, че той върви от „идеалното към реалното“ , от „неопределения стремеж“ (като израз и характерен белег на идеалното в тази взаимозависимост) към „реалното“, към „активни дела“. И на други места в писмото си от 9. VII. 1796 г. при охарактеризирване образа на Вилхелм Майстор той противопоставя един на друг идеалиста и реалиста, идеално и реално. Във връзката му с Гьоте, в писмената и устна полемика с него през следващите години, преди всичко и под въздействието на художествената практика и на доказаната неплодотворност на Кантовата теория за тази художествена практика въпросът за поведението на реалиста и в художественото творчество започва да играе все по голяма роля, така че най-сетне крачка по крачка понятието „реалист“ и „реалистично“ се употребяват, за да се охарактеризира определен принцип в художественото творчество, определен подход на художника към действителността. Все пак, успоредно с това ние често срещаме употребата на понятието реалист и реалистично като обозначаване на една философско-морална насока. Дори би могло да се каже, че изобщо не се постига ясно разграничаване на употребяваните две форми на тази дума, че философско-моралната и естетична употреба на понятието реализъм вървят успоредно, вплитат се едно в друго, покриват се едно друго.

В едно писмо до Гьоте от 18. IX. 1796 г. Шилер казва за работата си върху „Валенщайн“, че полагал големи усилия, „за да опознае по-отблизо живота и хората“, за да „мога да разбера така чуждия ми предмет, какъвто е за мен живия и особено политическия свят“ (Briefwechsel, I, S. 249). Той пояснява, че си е поставил за цел да не твори сантиментално, т. е. да не размишлява върху предмета, „а да държа материята извън себе си и да дам само предмета“ (писмо от 28. XI. 1796, Briefwechsel, Band I, S. 253).

Един такъв метод, такъв художествен подход към действителността Шилер свързва тясно с въпроса за реалистичното. При това той се позовава на трактата „Върху наивната и сантименталната поезия“. Изхождайки от развитите там мисли, той охарактеризирва Валенщайн като „истински реалистичен характер“. Употребата на понятието реализъм е тясно свързана с моралната характеристика на героя. Постепенно обаче понятието реализъм обгръща и определени съществени черти на художествения метод, на художествения подход към действителността.Шилер обяснява как, въпреки това се надявал, че ще създаде от Валенщайн „по чисто реалистичен път“ (к.Е. Й.) голям драматичен характер, който носи в себе си чист принцип за живота. „Преди него, както в Поза и Карлос, аз се опитах да заместя липсващата правда със света на представите, тук във „Валенщайн“ ще се опитам чрез голата истина да се отплатя за липсващия свят на идеите“ (писмо до Вилхелм фон Хумболдт, 21. III. 1796 г., цитирано по Абуш, S. 230).

Следователно тук Шилер свързва реалистичния път с истината и противопоставя последната на красивия свят на идеите. В следващите редове на същото писмо Шилер отново противопоставя един на друг идеалистичния и реалистичния характер в упоменатия вече смисъл, а понятието реалистично по-късно често използува, от една страна, като естетическа категория, а от друга — успоредно с това — като философска категория. Важно е, че понятието реалистичен път се употребява, за да се обозначи определен метод на художественото овладяване на действителността, по-точно казано: да се обозначи ориентацията на художника към художественото отражение на действителността. В същото писмо Шилер свързва този съзнателно приложен от него във „Валенщайн“ метод с влиянието на Гьоте и с изучаването на античните автори. Той пише дословно: „Удивително е колко много реалистично носят със себе си напредналите години, колко много доразвиха в мен по-продължителната дружба с Гьоте и изучаването на античните автори, които аз опознах едва след Карлос“.

Разбира се, тази изповед за реалистичния подход към предмета на художественото изобразяване не означава още основна задача на Шилеровата идеалистична, силно повлияна от Кант изходна позиция.

Материалистичният мироглед на Гьоте, повлиян значително от Спиноза, дава задоволителна обосновка на реалистичния подход към конкретния предмет на художественото изобразяване. Той обаче не може да даде научно обяснение на закономерностите на обществения живот и на възникването на различните форми на общественото съзнание. Без съмнение Шилер има това предвид, когато казва, че теоретически и практически той се надявал, че заради аргументацията на Гьоте той не трябва да се отказва от своето становище. По този въпрос в същото писмо той пише следното:

„И тъй като все още ми остава нещо, *което е мое и което той никога не ще достигне* (к. Е. J.), то неговото превъзходство не ще навреди нито на мен, нито на моите произведения. . . Ние, както вярвам в най-смелите си часове, ще бъдем тълкувани различно, но нашите видове не ще бъдат подчинени един на друг, а ще бъдат координирани един с друг под едно по-висше идеално понятие за родовете".

Теоретическото колебание спрямо реалистичния принцип, като основен принцип на всяко голямо изкуство, дава отражение в Шилеровите творби „Месинската невеста", „Орлеанската дева". Последните произведения на Шилер „Вилхелм Тел" и за съжаление незавършеният „Деметриус", който несъмнено успоредно с „Валенцайн", а може би и повече от него би бил бисер в нашата драматургия, са по-сетнешен опит да коригира решително тези колебания. Ако успоредно с интересуващата ни кореспонденция се разгледат и най-важните публикации на Гьоте по теория на изкуството от това време „Колекционерът и близките му" и „Забележки към опитите на г-н Дидро в живописта", става явно, че при тези разисквания и при защитата на реалистичния принцип Гьоте играе ръководна роля. Тук Гьоте решително защищава тезата, че предмет на изкуството била природата (под което тогава се разбира и обществения живот на „естествения" човек) както външната (т. е. обективната, естествено-обществена действителност), така и вътрешната природа (т. е. психическият живот на поета и на хората изобщо). В това Гьоте вижда „правия път" на художника, който „внимателно следва един метод" вместо да се отдаде безразсъдно на някой маниер". (Girnus, „Goethe über Kunst und Literatur", 370, 376 u. s. w).

Поетичното изкуство, както и изкуството изобщо изисква според Гьоте от субекта, който се занимава с него, т. е. от художника „. . .сигурна, добродушна, влюбена в реалното съсредоточеност" (Briefwechsel, Band III, S. 174).

Следователно пръв съществен момент на един правилен метод, за който се употребява заетото от „философията" понятие „реализъм", „реалистичен начин на разработка", е, че за предмет на своето изобразяване поетът взима реалната действителност. Този реалистичен принцип, за който говори Гьоте, а под негово влияние и Шилер (и действува в практическото художествено творчество) не преследва изобразяването на абстрактни идеи, а изобразяването на реалната действителност. Прилагането на понятията реалистично и реализъм като естетически категории се движи паралелно с прилагането им като философско-морална категория, може дори да се каже, че по това време още не се е специфизирало напълно.

Споменатият пръв момент на „правилния метод", за който Гьоте и Шилер прилагат заетите от философията понятия „реализъм" , „реалистичен начин на разработка" и т. н. е свързан неделимо с втория момент на реалистичния принцип. Гьоте и Шилер са наясно по въпроса — и тук не съществува никакво различие в мненията им, — че художникът не може да остане при голото подражание на природата, при голото възпроизвеждане на действителното, но че в създадения от него художествен „предмет" като в естетична реалност трябва да се онагледи едно идейно съдържание, благодарение на което художествената творба да се издигне над природния предмет, чиято външна форма то да подражава в много отношения.

Следователно въпросът за „правилния метод“ се свързва с въпроса за художественото обобщение. По въпроса за същността на метода и неговия произход възгледите на Шилер и Гьоте — както вече се спомена — се разделят.

Шилер се опитва да обхване двойствената природа на художественото произведение — именно да бъде,от една страна, реален материален предмет или процес, от друга — носител на идейно съдържание — с понятието за естетично, за „красива привидност“. Специфичното на тази „красива привидност“ се състои според Шилер в това, че изобразява, от една страна, сетивно-конкретното отделно явление, което като такова в реалния живот има формата на подробност и случайност, от друга страна, обаче (като сътворена от художника художествена творба) — да въплъщава всеобщото, закономерното, необходимото. В своето понятие за естетичното, за „красивата привидност“ Шилер следователно се мъчи от обективно идеалистичната изходна точка да овладее и да обясни художественото обобщение, с което той има да се справя в художествената практика.

Изходната позиция на Гьоте е друга: за него закономерното, общото, необходимото не съществува в някакво „царство на разума“, в „някакво царство на идеите“ и т. н., а в действителната реална природа, в закономерната взаимозависимост на нейните отделни конкретни, сетивно доловими явления, в които художникът прониква, избирайки и овладявайки същественото, оставяйки настрана несъщественото. Това той изразява със следните думи:

„Моето отношение към Шилер се базираше на решителната насоченост на двама ни към е д н а цел — нашата обща работа в ъ р х у р а з л и ч и е т о н а с р е д с т в а т а, чрез к о и т о с е с т р е м я х м е да п о с т и г н е м т а з и ц е л (к. Е. J.).

При един лек спор, който възникна веднъж между нас, за който отново ми напомня едно място в неговото писмо, аз се впуснах в следните размишления:

Има голяма разлика дали поетът пристъпя към общото, за да търси отделното, или в отделното съзира общото. От първия начин възниква алегорията, където отделното важи само като пример, като образец на общото; п о с л е д н а т а о б а ч е е в с ъ щ н о с т п р и р о д а т а н а п о е з и я т а (к.Е.J.). Тя изразява нещо отделно, без да държи сметка за общото или да намеква за него. Който успее да овладее живо това отделно, той същевременно получава и общото, без да забележи това или едва по-късно“. (Maximen und Reflexionen. Aus Kunst und Altertum, 1821—26, цитирано по Girnus, S. 374).

Характерно за полемиките между двамата писатели е това, че под въздействието на принципите на Гьоте и на обективната нужда на художественото творчество Шилер теоретически признава превъзходството на Гьотевото становище и в своята художествена практика се стреми да го следва. Като пример може да бъде посочено следното писмено изказване на Шилер (от 18. VI. 1797 г.):

„С колкото повече връзки съм скъсал досега (имат се предвид личните приятелски връзки — авт.), толкова по-голямо влияние имат малкото приятели върху моето състояние, а най-решително е Вашето живо присъствие. Последните четири седмици ми помогнаха отново да сътворя и изградя много в себе си. Вие все повече и повече ме отвиквате от тенденцията (к о я т о е л о ш н а в и к в ъ в в с и ч к о п р а к т и ч е с к о, и о с о б е н о в п о е т и ч н о т о) д а и з х о ж д а м о т о б щ о т о к ъ м и д е й н о т о и м е в о д и т е о б р а т н о о т о т д е л н и т е ф а к т и к ъ м г о л е м и т е з а к о н и“. (к. E.J , цитирано по Briefwechsel, Band II, S. 57).

Действително на това място трябва да се отбележи, че тази промяна във възгледите на Шилер засяга един конкретен въпрос от теория на изкуството и определени страни от неговата художествена практика, но че няма принципно изменение на неговия общ мироглед, няма преминаване към материалистичната позиция на Гьоте с нейните значителни диалектически черти. При тези полемики с Гьоте в своето философско развитие Шилер все повече преодолява възникналите под влиянието на Кант субективно-идеалистични черти на своя мироглед и преминава към обективния идеализъм, който притежава вече определени характерни черти на Хегеловата философия. Току-що упоме-

натото колебание в художествената практика на Шилер („Месинската невеста“) може да се обясни с тази комплицираност на неговия мироглед като цяло, въпреки изработените под влияние на Гьоте реалистични основни тенденции.

Във връзка с поставената задача на настоящата статия интересно за нас е, че Шилер не само съзнава различието между Гьотевата и своята позиция по въпросите на художественото творчество, но го и формулира като различие в „реалистичното и идеалистичното творчество“ (писмо от 14. IX. 1797 г., Briefwechsel, Band II, S. 114). При това в тази зависимост той се опитва да охарактеризира действителната, чистата поезия като „среден път“ между двете и за нея употребява обозначението „естетическо изкуство“.

Характерно за това „естетическо“, „чисто“ изкуство според Шилер е следното:

а) художникът в своето творчество се издига над действителността (в смисъл на непосредствена природна действителност);

б) той обаче все пак остава в границите на сетивното.

На този идеал за изкуството, който нарича естетическо изкуство, Шилер сега противопоставя идеалистичното и реалистичното изкуство приблизително така: характерно за идеалистичното изкуство е това, че художникът напуска не само „действителното“ (т. е. издига се над плоското подражение на природата), но напуска и сетивното. Ако при това липсва и контролът на разсъдъка — упрек, който Шилер прави в други зависимости на романтиците — тогава това реалистично изкуство се изражда във фантазьорство.

Интересно за нас е, че в това писмо той разглежда диференцирано реалистичното изкуство. Веднъж той говори за „реалистично“ в „ограничен смисъл“ на думата. Характерно за него било, че художникът не само остава при сетивното, но и не се издига над действителността (сиреч остава при плоското подражание на природата). Такова ограничено-реалистично изкуство се обозначава от Гьоте в едно писмо от 4. V. 1800 г. като натурализъм.

Неясно остава в това писмо на Шилер какво трябва да се разбира под „реалистично в неограничен смисъл“. Логически от неговата дефиниция за „реалистичното в ограничен смисъл“ следва, че реалистично в „неограничения смисъл“ би трябвало да бъде онова, което той сам обозначава в това писмо като „естетическо изкуство“. Този извод е съвсем ясен; явно е обаче, че Шилер не може да се реши напълно да се откаже от своята схема за естетичното.

По-късно той още по-ясно обяснява какво разбира под реалистично. Така в едно писмо до Гьоте от 5. I. 1798 г. той изтъква, като говори за работата си върху „Валенщайн“, че в момента не искал да избира никакви други, освен „исторически сюжети“, тъй като свободно съчиненните му се стрували „опасност“ да се загуби във фантастичното. Струвало му се по-полезно да идеализира „реалистичното“ (изхождайки от реалната действителност да обобщава художествено), „да одухотворява една определена и ограничена материя, да я стопля, като същевременно я и разширява“ при което „обективната определеност“ на една такава материя „ще обуздава фантазията“ (Briefwechsel, Band II, S. 176).

И в Гьотевите размишления значителна роля играе въпросът за идейното, за сътвореното чрез художествено обобщение и естетична преценка идейно съдържание, благодарение на което художественото произведение, копирайки в известен смисъл външно реалността, се „издига“ над нея. Но за разлика от Шилер този идеен момент при него не лежи в съществуващата преди конкретното овладяване на материята поетична идея, която художникът материализира (Шилер, писмо от 18. III. 1796), а е отражение на съществени и закономерни взаимозависимости вътре в реалния свят, чийто отделни страни художникът изучава в цялото им многообразие, за да проникне в тяхната същност. Този принцип Гьоте поддържа неотклонно през целия си живот. По-късно в разгово-

рите с Екерман той изисква поетът да изхожда винаги от реалното. Естетиката, която до втръсване го подканяла да тръгне от идеалното, го обърквала.

В съгласие с това той изисква от изкуството и науката „обектите да бъдат схващани чисто и да се третират съобразно тяхната природа“ (Maximen und Reflexionen). Същността на своя метод той охарактеризира още на 21. VIII. 1774 г. в едно писмо до Якоби по следния начин: „репродукция на света около мен чрез вътрешния свят (мислите и чувствата на художника — E. J.), който грабва всичко, свързва, твори и отново излага в собствени форми и маниер“.

Следователно не голото натуралистично възпроизвеждане на отразената в изкуството действителност, а подчертаването и оценяването на съществените всеобщи и закономерни страни (художественото обобщение и есгетична оценка) е вторият момент на защитавания от Гьоте и признат от Шилер в съществените му практически страни художествен творчески принцип, който се обозначава както от Гьоте, така и от Шилер с думите „реалистичен вид поезия“, „реализъм“, „реалистичен начин на схващане“. Съзерцаващ, мислещ и чувствуващ, художникът, който следва този метод, „ще вижда нещата в тяхното най-висше достойнство, в тяхното най-жизнено действие, в техните най-чисти отношения“.

При това истинската художествена творба трябва ясно да се разграничи от голото и плоско подражание на природата, което се отрича както от Гьоте, така и от Шилер като „натурализъм“, „плосък емпиризъм“, „обикновено“ предаване на „ограничената природа“.

И най-сетне заетите преди всичко от философията понятия за реализъм, реално, реалистично се употребяват от Гьоте и Шилер в техните размишления по теория на изкуството, за да охарактеризират и една трета съществена страна на художественото творчество. Художествените творби (макар в различните родове изкуство да са различни) имат „формата на реалното, действителното“, т. е. художествените форми са производни от формите на действителността. Шилер отбелязва, че дължи на Гьоте стремежа художествената творба да изобразява „най-характерния случай“, чрез който да се налага „реалността на идеята“.

Шилер и Гьоте са единодушни, че художествените изразни средства не бива да представляват самоцел, а трябва да са подчинени на задачата да осигурят реалност на художественото идейно съдържание, да го обективират в художествено произведение. Иначе казано: Шилер и Гьоте са единодушни, че в художественото творчество съдържанието определя формата. Различията между тях възникват тогава, когато трябва да се определи същността и произхода на художественото съдържание. За Гьоте художественото съдържание е опознатата от художника и овладяна закономерност на действителността. При Шилер положението е друго: макар че той, както вече споменахме, признава изходната точка на Гьоте за художествената практика и по въпроса за художественото обобщение крачка по крачка следва неговия път, Шилер никога не отстъпва от идеалистичната основна позиция в своя мироглед. От друга страна, той защищава и определени дуалистични елементи, възприети от Кантовата позиция, значението на опита за художественото творчество в противовес на спекулативния обективен идеализъм на Шелинг. В едно писмо от 27. III. 1801 г. той се обръща решително против неговата теза, че художествената творба завършвала в безсъзнателното. Той изрично подчертава, че поетът започвал с опита. Той бил щастлив, когато намирал първата тъмна „тотална идея“ на своето произведение, неотслабена в завършената работа. Обективната сила на художествените творби, благодарение на която те се издигат над природата и за чието изразяване служат и художествените средства на оформяне, се крие за Шилер в идейното. Това идейно — тук той се различава от Кант — не е субек-

тивно състояние на възприемане, а нещо обективно съществуващо, защото „съвършеният поет изразява целостта на човечеството“ (Briefwechsel, Band III, S. 171). При това Шилер разглежда процеса на художественото творчество, притежавайки вече предварително определени Хегелови мисли, като процес, в който художникът водел идеята от неосъзнаването и тъмнината към светлината и обективността. Той изрично подчертава, че идеята в изкуството без „действието“ (тук има предвид конкретното художествено творчество — създаването на художествения предмет от художника), „което наистина е ограничено, но реално“, не би могла да стане нищо (Briefwechsel, Band II, S. 172).

Шилер се отличава от Гьоте, за когото идейното в художественото съдържание е отражение на реалната действителност. Той обаче е съгласен с него по отношение на изискването значителният предмет да бъде предпоставка за голяма художествена творба, изкуството да не бъде празна игра с художествени изразни средства. Шилер се съгласява, че употребата на художествени изразни средства е подчинена на задачата художественото съдържание да се реализира в един „предмет“ („вещ“, творба) като в естетична реалност. Гьоте формулира може би най-добре това свое схващане и своите възгледи за същността на художественото съдържание със следните думи: „Едно място от увода на Д'Аламбер в голямата френска енциклопедия, което поради липса на място не можем да преведем тук, беше от голяма важност за нас; то започва на стр. X на четвъртото издание с думите: A l'egard des sciences mathématiques,[1] и завършва на страница XI: étendu son domaine[2]. Краят му, свързан с началото, съдържа голямата истина: ч е всичко в науката се базира на съдържанието, същността на най-напред установения принцип, върху чистотата на намерението. Ние също сме убедени, че това голямо изискване трябва да се осъществява не само в математическите случаи, но и навсякъде в науката, изкуствата, както и в живота.

Непрекъснато трябва да се повтаря: поетът, както и художникът, трябва най-напред да разбере дали предметът, към който се насочва, е от такъв род, че да може от него да се развие многообразна, цялостна и завършена творба. Ако се пропусне това, тогава всички останали усилия ще бъдат съвсем напразни: ненужно ще се разхищават ритми и рими, щрихи на четката и удари на длетото; дори и тогава, когато майсторското изпълнение би могло да прикове вещия наблюдател за няколко мига, то той скоро ще почувствува липсата на душа, от която страда всичко фалшиво. Следователно, както при художествената, естествено-научната и математическата разработка всичко се свежда до основно правдивото, чието изпълнение се оказва не така лесно както в спекулациите, така и в практиката, тъй като тя е пробният камък на възприетото от духа. . . Когато човек, убеден от съдържанието на своите намерения, се обърне навън и поиска не само неговите представи да съответствуват на света, но и сам да се приспособи към него, да се подчини на представите му, да ги реализира — едва тогава той истински съзнава дали се е лъгал в своите намерения или дали неговото време е в невъможност да опознае правдивото“. (Schriften zur Literatur, III, Naturphilosophie (1827), цитирано по Girnus S. 346).

Казано накъсо, съществените черти на „чистия“, застъпван от Гьоте и признат от Шилер художествен метод, за който двамата в различни зависимости употребяват понятието „реалистично“, са: изхождане от реалния свят, овладяване и естетическо претворяване на съществените му страни в художествена творба, чиято външна форма прилича на „реалното“, в което идейното било „реалност“.

Следователно третата черта, третият момент на този „чист“ метод би могъл да се формулира по следния начин: изкуството не е гола игра с художествени образни средства. Средствата служат да се реализира, да се обективира художественото идейно съ-

---

[1] по отношение на математиката.
[2] разпространил своята област.