ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

3

ГОДИНА ТРЕТА 1959 МАЙ—ЮНИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. III

КН. 3

1959

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Развоят на литературната ни история и някои спорни въпроси на наследството 3

Стоян Каролев — Художествената проза на Георги Кирков 45

Деян Павлов — Естетическият ревизионизъм и неговата литературна жетва в Югославия 66

Минко Николов — Пътища и безпътица на модерния роман 88

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА

Христо Йорданов — Среща с писателя Гьончо Белев 110

ПРЕГЛЕД

Борис Делчев — Приливи и отливи на вдъхновението 119

Соня Баева — Книга за живота на П. Р. Славейков 137

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Развитие нашей историко-литературной науки и некоторые спорные вопросы наследства 3

Стоян Каролев — Художественная проза Георгия Киркова 45

Деян Павлов — Эстетический ревизионизм и его литературная жатва в Югославии 66

Минко Николов — Пути и беспутица модерного романа 85

ТВОРЧЕСКАЯ АНКЕТА

Христо Йорданов — Встреча с писателем Гьончо Белевым 110

РЕЦЕНЗИИ

Борис Делчев — Приливы и отливы вдохновения 119

Соня Баева — Книга о жизни П. Р. Славейкова 137

SOMMAIRE

Pantéleï Zarev — L'évolution de l'histoire de la littérature bulgare et certaines questions discutables relatives à l'héritage littéraire 3

Stoyan Karolev — La prose poétique de Ghéorghi Kirkov 45

Deyan Pavlov — Le révisionnisme esthétique et sa moisson littéraire en Yougoslavie 66

Minko Nicolov — Les chemins et le désarroi du roman moderne 85

ENQUÊTE LITTÉRAIRE

Christo Yordanov — Rencontre avec l'écrivain Ghiontcho Bélev 110

REVUE

Boris Deltchev — Flux et reflux de l'inspiration poétique 119

Sonya Baëva — Un livre sur la vie de P. R. Slavéïkov 137

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 № 671 Формат: 72/100/16 Дадена за печат на 10. V. 1959
Тираж 7000 Печатни коли — 8¾

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

РАЗВОЯТ НА ЛИТЕРАТУРНАТА НИ ИСТОРИЯ И НЯКОИ СПОРНИ ВЪПРОСИ НА НАСЛЕДСТВОТО

Някога Пенчо Славейков пишеше с искрено въодушевление за изначалните, дълбоко задушевни копнежи на художника: „Най-хубавият негов сън е сънят за живота му след смъртта“.[1] В „автобиографичния очерк“ за Олаф ван Гелдерн той казва, че сега поетът преминава в друга фаза на своя живот, за която приживе са били красивите му мечти. Жаждата на твореца да живее с хубостта и силата на произведенията си и след смъртта — ето за какво говореше Славейков. В неговите изказвания прозвучава познатата ни нотка на естетизъм, ала запазва се в тях и мъничкото златно зрънце на истината. Художникът се стреми да въздейства не само на читателите от времето, през което живее, а и в бъдещето — през другото време, което ще настъпи.

Едно обстоятелство осигурява неговия траен, по-късен живот — произведенията му. Ала този живот се поддържа системно — когато става дума за големи творци — и от една особена област на литературознанието — историята на литературата. Тази наука не само изнася истината за литературните явления. Тя не само ги обяснява. Тя ни поддържа в онова необикновено, приповдигнато съзерцателно настроение, с което възприемаме творчеството на големите писатели. Тя подхранва у нас живите впечатления от бурния — обществен и личен — живот на творците. Или иначе казано — литературната история изследва грижливо процесите на литературния развой, изяснява ни вълнуващата действеност и красота на произведенията на художника, изключителната му личност, онези закономерни белези на творчество, които изразяват връзката с народа и които са го обезсмъртили.

Литературният историк следователно сам е личност с големи качества. От него се иска неизбежно да познава прецизно литературните факти. Да проучи и долови „по усет“ всички „подробности“ на литературния живот и епохата. Да вникне в света на твореца и да пресъздаде художническото му светоотношение чрез анализа и проникновеността на своята мисъл, с вярната и безпогрешна оценка на своя установен вкус. Тук мярката в никакъв случай не е по-малка, отколкото мярката за голямата личност на критика. При това, ако литературният критик се придържа строго о критерия на съвременността, то литературният историк, като следи как запазват сега естетическа ценност творбите, създадени в миналото, държи сметка за туй на какви потребности те отговарят през своето време. Когато се говори за качествата на литературния историк, мисли се обикно-

[1] Събрани съчинения, 1958 г., т. I, стр. 175.

вено за категоричното познаване на фактите, за изучаването на литературните явления. Ала нека кажем още веднага: знанието на фактите далеч не изчерпва съдържанието на понятието историк на една национална литература.

Да се овладеят фактите — това е още само началната фаза, изразяваща едно старание към литературно-изследователска работа. Мнозина, които се трудят в областта на литературната история, проникват системно и грижливо в света на фактите. Те познават понякога изчерпателно този безкрайно сложен мир. Тяхната неумолимост да изследват праха на архивите и да се домогнат до най-случайното и незначителното, запечатано в някакъв документ, е наистина похвална. Това усилие прераства понякога в една страст, която поглъща изцяло личността.

Ала успяват ли винаги тези грижливи работници да тълкуват едно творчество? Да обясняват как се ражда то закономерно, да разкрият онази жива реалност, която е заключена в документите и чието дихание сякаш живее още? Притежават ли тези люде, отличаващи се с памет, не само една оригинална чувствителност, а и марксическа ерудираност, за да проникнат във фактите и да стигнат равнището на проницателни тълкуватели на една национална литературна история? Още Добролюбов осмиваше такива ревнители на библиографското знание и на фактологичното изследване, които са лишени от собствена концепция и от дарба за проникване. Още по-жалки изглеждат те в наши дни, когато така много е нараснало значението на литературната история за нравствено-духовното, социално-идейното естетическо възпитание на народа ни. Защото макар и да вършат полезна работа, те най-малко могат да допринесат, за да навлезе трайно в съзнанието ни онова от литературата, което е велико, което ни е свидно и близко, свързано с живота на народа, с националната ни съдба, с живите ни човешки трепети.

Но нека преминем към темата. Какви спорни въпроси възникнаха през протеклия петнадесетгодишен период от развоя на литературната ни история? Кои са постиженията ѝ? Какви са определено открояващите се нерешени въпроси? Когато се запитаме настойчиво за доброто и лошото, светлото и тъмното, не може да не мислим за личностите, за отделните имена, за техните индивидуални и общи усилия. В областта на литературната история работеха Тодор Павлов, Георги Цанев, Петър Динеков, Пенчо Данчев, Стоян Каролев и други още не малко работници. И тяхното дело, по-скромно или по-значително, създава облика на литературно-историческата ни наука през тези години.

I. ЗАДАЧИТЕ И РЕЗУЛТАТИТЕ

При първото разлистване на периодичния печат и написаните трудове след 9 септември долавяте, че задачите, които възникват пред литературно-историческата наука в това трудно и напрегнато време, се определят отчасти от състоянието на тази наука в миналото. Необходимо бе да се разчистят предубежденията, които се бяха укрепили здраво в съзнанието на голяма част от нашата интелигенция. Трябваше да се преодолее обаянието на идеалистическата литературна история. Задачите неизбежно нарастваха и се усложняваха, тъй като гибелните цветове на миналото продължаваха своя пъстър, отровен цъфтеж. Имам предвид написаните след Девети „истории“ на българската литература от Малчо Николов и

Иван Радославов[1]. От тях не само се излъчваше тлетворният дъх на книжен прах, обиран от лавиците на библиотеките от хора, откъснати от реалността, а и оживяваха „чувства“ и „размишления“ на „естети“ и „духовни“ „прорицатели“, у които не бе угаснало желанието да ни върнат към миналото. През тези години се появи своеобразно „копнение“ по предишното. В някои специални „изследвания“ се представят в невярна светлина писатели, като се набляга на реакционното и назадналото в мирогледи творчество (книгата на Иван Богданов за Стоян Михайловски; или книгата на Иван Мешеков за Йовков). Задачата на литературно-историческата наука — да изреже отровните класове, да преоцени ценностите, да се придвижи към нови позиции и нови положителни гледища — стана частен момент от общия въпрос за духовния напредък на обществото.

Нашата литературна история в миналото е живяла главно чрез две насоки: буржоазна — официозна или демократична — и марксическа. Това разграничаване е вярно и търпимо, разбира се, само в най-общ план, тъй като автори, които отнасяме към буржоазната литературна история, са с нееднакви позиции, тълкуват и обясняват различно литературно-историческите творби, а някои от тях блестят с големите си качества на изследователи, за които художествената литература е израз на обществения живот (Ив. Д. Шишманов).

Докато марксическата литературно-историческа наука, доколкото съществува в отделни студии и изказвания, търси прогресивните линии в литературния развой, изтъква големите революционни фигури на Възраждането, то буржоазната литературна история, особено с по-късните си представители, тълкува литературните явления и автори в мъждивата светлина на идеалистически, даже профашистки идеи. Тя успяваше да замъгли картината на литературния процес с гледището си за „единния поток“. Поради стеснени субективистични концепции отделни историци дори от по-старата школа — с материалистическа насока на литературноизследователската дейност — недооцениха големи фигури на българската литература. Дълго време бе отричан Вазов, не бе разбран правилно Елин Пелин. Боян Пенев не видя поетичните достойнства в творчеството на крупен художник-реалист като Алеко Константинов. Ето тези „особености“ предопределиха до голяма степен задачите на литературно-историческата ни наука в близкото минало.

Обикновено в основата на литературните изследвания стои един естетически критерий. Няма исторически трудове, които да не се градят върху една естетика като система от принципи, като гледище за характера на изкуството и за естетическата му същност. И днес дълбоко се заблуждават онези, които мислят, че могат да работят сполучливо в областта на литературната история, занимавайки се само с фактите, без по-дълбоко отношение към тях, възникнало на основата на една идейно-естетическа концепция, па макар и със силно подчертан личен оттенък.

По-голяма част от буржоазните литературни историци, и то крупните, имаха свой естетически критерий, възприет от прякото въздействие на немската идеалистическа естетика. Пример за това е тъкмо такъв виден историк с остър поглед като Боян Пенев. У Боян Пенев влиянието на тази естетика премина и през някои домашни фактори — въздействието на П. П. Славейков и д-р Кръстев.

---

[1] Малчо Николов, „История на българската литература“, 1947 г..
Ив. Радославов, „Българска литература“, 1947 г.

От една страна, Пенев изследва грижливо и задълбочено конкретните факти. Той се спира на малко известни, но характерни моменти от живота на твореца, събира зрънце по зрънце и чертичка по чертичка онова, което говори за гражданско и културно дело. Ала когато навлиза в творческия свят на художника, той следва само идеята за „аза“, за изключителната личност на твореца, за нравствената му воля, за темперамента му, за иманентните му душевни сили. И портретът на такъв автор се оказва в несъгласие с историческата обстановка, дори в дълбока дисхармония с нея. Това може да се каже за Пеневата оценка на Ботев, в която е проличало дарованието на изследователя, голямата му култура, от една страна, и от друга — едностранчивостта на неговите дирения. От усилието за пресъздаване вътрешния мир на художника възниква у Б. Пенев естествено стремежът към яснотата и „поетичността“ на израза. Историк, който сухо, неинтересно и еднообразно говори за автори и събития, за литературни явления неизбежно принизява силата и достойнствата на художественото творчество. Главното, според Пенев, на което следва да бъде подчинена задачата, е психологическото проникване, разкриването на нравствения мир на авторите. Следователно ролята на мисълта и въображението тук не са по-малко важни, отколкото при художественото творчество.

Големите изисквания не пречеха да се изявят дълбоките противоречия. Гледището, завещано още от Пенчо Славейков, че нашите поети преди Освобождението са изпълнявали една гражданска мисия, а след Освобождението е настъпила епохата за утвърждаване на личностите, на онези идеални нравствени и естетически ценности, които те носят като изразители на висш духовен свят, Пенев пренесе в методологията на своята литературна история. И то при все че, когато изследва автори от епохата на Възраждането с една учудваща добросъвестност и широта на проучванията взема под внимание всички фактори — социално-исторически, мирогледни, народностни и т. н. Спирам се така подробно на Боян Пенев, тъй като неговото влияние е особено силно и се забелязва у редица епигони по-късно, които тълкуват вече на друга плоскост въпросите — на плоскостта на открито реакционната тенденциозност.

Наистина има и „буржоазни“ литературни историци, които показват стремежа да се придържат по-настойчиво ò „материалистически схващания“. Шишманов бе застъпник отчасти на такива гледища. Литературната история — твърди той — „е наука и даже в по-висока степен от общата история“. Шишманов отхвърля елемента на произвола при изследване на литературните факти и автори. Докато въпросът за ролята на личността в историята е въпрос спорен, абсурдно е за литературната история да се съмнява в участието на великата или малката личност в нейното собствено творение. Автор на Гьотевия „Фауст“ е Гьоте. Лютер обаче не е автор на реформацията, която щеше да се извърши вероятно и без него, ако и не със същия характер, темп, колорит и в същия момент. Тези разсъждения са категорични. И те ни говорят за разбиране, което тълкува литературните факти и в техния естествен, породен от условията процес на възникване, и в тяхната самобитност, „неповторимост“. Шишманов изискваше литературният историк да вникне по-дълбоко и в разнообразните причинни въздействия на социалните фактори, и в индивидуалните качества и възможности на личността, тъй като литературната наука отрича безличното творчество даже в народната поезия. Тези принципи бяха правилни. Ала за съжаление при практическото им прилагане Шиш-

манов не е оставил нещо трайно. Няма творец, оценките му за който да ни служат като изходна точка. Най-крупното дело на Шишманов върху автор от българската литература — неговите проучвания върху живия Вазов — са незавършени. А онова, което е оставил като поглед върху западноевропейската литература, страда от сериозни недостатъци и на първо място от пораженията на социологизма.

Спираме се на крупните фигури — Пенев и Шишманов — като представители на две различни школи в литературната история, макар и с някои допирни точки в отделни случаи (изследванията им върху Възраждането). Ала какво да кажем за онези „по-малки“ автори, обикновено епигони и следовници на Пенев и Шишманов, които не се отличават с дълбока оригиналност, с проникновеност и които бяха под силното въздействие вече на националистически и профашистки идеи? В подчертаването иманентната същност на личността у други „историци“ могат да се открият и гледища на Кант „за нещата в себе си“, и гледища на фидеизма, които дават простор за търсене на „божественото начало“ в личността, и за изоставяне на земния, реалния свят около художника, и формалистично-естетически „открития“, които водят до пресилени твърдения и отричащи реализма преценки. Да не говорим за това, че буржоазната литературна история имаше съвсем неправилно схващане относно етапите на литературния процес — особено що се касае за развоя на литературата ни след Освобождението. Типичен представител на тези „нови школи“ е Малчо Николов. Той или отрича реализма в българската литература като тенденциозност, или представя такъв писател-изобличител като Елин Пелин за наивен изобразител на идилията в селския живот, или направо прибягва към шовинистично и националистическо тълкуване на творчеството на отделни автори. Ако от литературно-изследователското дело на Пенев и Шишманов нашата наука може да се ползува, то „историк“ като Малчо Николов може да служи само за прицел на отричане. Малчо Николов и Иван Радославов в сравнение с Боян Пенев твърде много ни напомнят лилипута на Свифт, изправен край древния Голиат. Но те завършват едно литературно дело, което обръща с главата надолу целия литературен процес, а реалистичните изображения на нашия живот представят като „несъстоятелни усилия“.

Литературната история с посочените си представители е упражнила дълбоко влияние. Това именно предизвика някои изисквания към литературно-историческата наука непосредно след Девети септември — да се противопостави на неправилните гледища, да преоцени редица автори, пренебрегвани и отричани, да даде отпор от позициите на марксизма на една методология здраво вкоренена.

*

След Девети се създаде приветлива обнадеждваща обстановка за марксическата история на литературата. Но това радостно, мамещо напред, усмихнато утро, което настъпи за нея, изискваше тъкмо преоценка на миналите ѝ заслуги. Необходимостта от критичност се наложи и от обстоятелството, че марксисткото литературознание се е развивало противоречиво, че то е вървяло не без грешки.

До втората половина на 30-те години в областта на марксическата литературна история се подвизава темпераментен критик като Георги Бакалов. Заслугите на Тодор Павлов са несъмнени, ала те остават предимно

в областта на естетиката и литературната теория. Критик и теоретик на изкуството като Димитър Благоев не се е занимавал с литературна история, макар че, както става обикновено с делото на голямата критическа личност, той е завещал свои оценки. И за по-късното правилно възприемане на литературните факти има значение онова, което е забелязал на времето си Благоев. По силата на своеобразна, но твърде жива, настойчива диалектика литературно-критическата характеристика на текущите литературни явления преминава по-късно в преценка на историята. Не се ли възприема така например онова класическо разбиране за творчеството на Алеко Константинов, което Благоев е изказал? Не са ли ключ към творчеството на писателите-народници някои от неговите мисли? Оценките му, проникновени и дълбоки, плод на един силен ум — отговарят напълно на истината като идейно-познавателно тълкуване на литературните факти. У Благоев липсва „златното правило“ на Плехановата естетика, което разглежда литературните явления най-напред социологично, а след това естетически. От неговата синтетична формулировка за творчеството на Алеко Константинов оживява многостранно личността на писателя — с гражданското му неспокойствие, с чистата му, сякаш снежнобяла етичност, с насмешливо-дружелюбния му поглед, изразяващ Алековата „горделива“ независимост.

Все пак най-ярко изразена физиономия на историк на литературата ни има Бакалов — вече с конкретните си изследвания. Делото му бе твърде значително. И то тепърва ще се проучва. Но Бакалов бе сякаш и живият, завършен синтез на онези криволици, по които мина естетическата мисъл — и то не само у нас. У него наред с положителните качества пролича едностранчивостта, която дълго смущава. С книгата си „Беседи по изкуството“ Бакалов пое в своите темпераментни ръце — ако можем така да се изразим — палмата на първенството относно тълкуването на изкуството от социологично гледище. И то наред с живи и проникновени догадки, с изследвания на творчеството на отделни автори като Смирненски, които са така дивни, поетични и проникновени. Литературно-критическият и литературно-историческият метод на Бакалов се оказа своеобразно противоречив и раздвоен. Той долавяше вярно, правдиво и точно силата и значимостта на революционните и пролетарски писатели и възторжено и основателно извисяваше в оценките техния литературен подвиг. (Сам Бакалов бе носител на идеята за голямо дело в областта на литературно-критическото подвижничество). Но спънат от идеята на Плеханов, че творчеството на художника е тъждествено с политическите му позиции и със социално-етичните идеали на класата, от която пряко произхожда творецът, Бакалов не бе в състояние да обясни правилно произведения на автори, които не бяха борци-революционери, на художници критически реалисти. И това разбиране за литературните процеси и в по-широк смисъл за изкуството, стана негова съдба, пък съдба в известен смисъл и на българското литературознание за определен период.

И още нещо. Тъкмо този критик с вдъхновено лице, с поглед, от който лъха възторженият пламък на борбата, в чиито статии сякаш чуваме изстрелите на революцията, критикът на голямата страст подценяваше и пренебрегваше анализа на личността на художника. Възприел тезата на Плеханов за „социологичния еквивалент“, Бакалов отъждествява изкуството на критическите реалисти с идейните им позиции. Така той писа за Вазов в статията си „Априлското въстание в поезията на Вазов“, че картината на Априлското въстание, нарисувана от поета, е жива и вярна

в много от „детайлите“, но тази картина била дадена донякъде „с един порочен реализъм, с реализъм ограничен, спънат, недълбок“. Бакалов отрече литературното творчество на Йордан Йовков заради някои слабости в мирогледа на писателя. Той писа дори за романа „Хоро“ на Антон Страшимиров, че бил „един любовен роман върху фона на гражданската война“. Страшимиров, според Бакалов, е „твърде кратковременен и крайно несигурен спътник, който изобразява събитията в криво огледало, за да се предаде на буржоазията“. И преценките от такъв характер, както ще видим, независимо от това дали бяха на Бакалов или на другиго, не останаха без значение и без последователи по-късно — непосредно в годините след Девети. Принципа, че литературата е отражение на живота, Бакалов прилагаше пряко, механистично. Поради това бе крайно принизен интересът у него към специфичния творчески мир на личността.

Необходимо бе следователно не само да се отрече тенденциозното и ограничено тълкуване на наследството от позициите на идеалистическата и субективистична естетика, а и да се преодолее едностранчивостта и социологизма на марксическата литературна критика. Бяха ли разрешени тези задачи в напрегнатите, динамични, усилни години, които настъпиха? Схвана ли се правилно марксическата идея за отношението между пролетарското и голямото допролетарско изкуство, което първото възприема и преодолява, но не го отрича? Ето въпросите, които възникват и чието разрешение, в известен смисъл, не сме постигнали и до днес.

*

Онези критици и литературоведи, които след Девети изследват обширната област на наследството, имат съзнанието, че културната революция не може да се осъществи без онова, което е привличало и съгрявало духа на големите творци; което е било създавано с мъчителни усилия да се разкрият великите трагични и противоречиви страни на миналия живот. Това именно съзнание подтикна патетичното, в някои случаи дори юбилейно утвърждаване на големите ни писатели, към чието творчество се пристъпваше преди с грубите схеми на социологизма. И как смело навлизат в нашия живот със своето очарование и идейна сила автори като Вазов и Елин Пелин, чието признаване в миналото бе така мъчително за Бакалов. Но дълбоката сложност на творчеството им, привличащата красота на образите и на изживяванията в много отношения си остават недокоснати, недостъпни за изследователите. Анализът бе предимно тематичен и поради това елементарен. Не бяха малко случаите, когато предишната едностранчивост при подхода се изразява с грубо тълкуване на икономически и исторически фактори предимно. И в първите години след Девети септември марксическата методология откроi „силните си страни“ главно с подчертаване на социално-икономическата детерминираност на творчеството, а не с анализ и с непосредствен артистичен възторг — от блясъка му, от красотата му, от неговата вълнуваща покоряваща сила. (Имам предвид, разбира се, и свои работи, писани през тези години).

Но и така, както се осъществява, утвърждаването бе успех — с издигането на Вазов и Елин Пелин като крупни творци-реалисти след един продължителен период на признаване под сурдинка. Със здрав енергичен глас заговори литературната ни история за блясъка на тия творци — върхове в общата панорама на литературата ни.

И още нещо. За пръв път сега се очерта в общи линии правилно генералният развой на литературното творчество. Именно във връзка с имената на Вазов, Елин Пелин, Алеко Константинов се заговори за критически реализъм — т. е. за основните и характерни направления. Така се сложи началото за създаване история на литературата ни, изградена на здрава теоретична основа. Боян Пенев виждаше литературния развой изразен в два етапа: възрожденско-граждански и следосвободителен — етап на лично творчество, откриващ ни нравствено-интимния мир на художника. Наред с тази идеалистическа и неправилна концепция, наложена впрочем не само от Б. Пенев, съществува и „хронологичната", „нормативно-стилистична" литературна история. Възприела някои моменти от тезата на Пенев, тя изчерпва своите цели с анализ на частни факти и формално-художествени достойнства и недостатъци. Тя се ограничава при творци като Вазов с разглеждане начина, по който се разкриват характерите, изследва как се разгръща сюжетът, проучва езиковите особености. Този именно нормативно-стилистичен подход е причината тя да поставя редом с малкозначимите и велики исторически дела, тъй като не прониква в същественото (силното надценяване на Н. Лилиев и подценяването на Иван Вазов). Сферата на нейните дирения са външните, частноформални елементи на художественото творчество (Малчо Николов и др.).

Георги Бакалов обикновено с патетично въодушевление и с горещина изтегляше линията от Ботев до Смирненски, макар и да се спираше на реалистичната изобразителност или по-точно изобличителност у Алеко Константинов и Елин Пелин (възторга му главно от „Бай Ганю" и „Гераците").

Така за него литературният ни развой се представя чрез смяната на двама титани на революционната ни поезия и на двама-трима художници-изобличители.

За разлика от тази литературно-историческа схема се появи „теоретическата" литературна история, ако бих могъл да се изразя така, която разглежда закономерната смяна на основни и характерни направления — критически и социалистически реализъм — и се стреми да проникне в техните особености. Вече тази история на литературата проучва по-дълбоките закономерности на литературния процес и заговаря определено за смяната на критическия реализъм със социалистическия. Тя въведе общи, по-основни понятия, които определят живото и сложно движение на литературата. И това бе несъмнено голяма крачка напред в изучаването на закономерностите, на „философията" на литературния процес. Потърси се по-дълбока мотивираност на творчеството на отделния автор. Изследването на общите черти и качества на художествения метод — ето проблема, който нерядко занимава изследователя по-настойчиво, отколкото поетическата хармоничност на образите или искреността и вълнуващата самобитност на твореца. Литературният процес се тълкува като противоречив, тъй като в него се вплитат сложно двете линии, възникващи в развоя на културата при антагонистично общество. Високият интерес към живата връзка на художника с народа е причината тия изследвания да не са съвсем „скучни", написани с „пусто сърце". Ала схемата все пак слага своя отпечатък, езикът е „научен", т. е. твърде много наситен с понятия, но беден откъм ярки, артистични представи.

Необходимостта да се отрекат тезите на идеалистическата литературна история подтикна мнозина да се вдадат в изследвания върху творчеството на противоречиви автори. Целта на тези трудове бе да се из-

Ман един от главните белези на индивидуалния му стил — фината ирония заставането на разстояние от обекта на неговия разказ, критически-изпитателният и скептически поглед към утвърдените норми на мислене, към правилата на „добро поведение“ в официалните среди на обществото. Как занимателно, еластично е движението на неговата гъвкава мисъл, която изплита чувствителна тънка мрежа от остроумни коментари и иронически разсъждения около дадено събитие и действие. В самия начин, по който писателят разказва (разказът се води нерядко в първо лице) е въплътен във висша степен един модерен интелектуалец, с недоверието му към всяка гола, бездоказателствена фраза, с острия му критически ум, който го предпазва от прибързани увлечения и от наивен ентусиазъм. Томас Ман е разказвач, изцяло стъпил върху почвата на нашия двадесети век, с неговите епохални научно-технически открития, с творческия му скептицизъм, с крайната изостреност и изтънченост на интелектуалните „сетива“. Но иронията на Ман, неговото недоверие към вечните истини и авторитети не се разразява във фонтан от самоцелни афоризми и цинично-иронически сентенции, които не отвеждат другаде, освен в опустошената от нихилизъм душа на един автор-жонгльор със словото, фокусник на абсурдите, какъвто е случаят със Самуел Бекет. Иронията на Ман е средство да се разграничи от фалшивите мисли и представи на своите герои, да покаже или да намекне илюзорността на тяхното съзнание, да утвърди действителността като източник и критерий на всяка субективна, духовна проява. Дистанцията, спечелена чрез иронията, артистическата подвижност на неговия интелект са едно фино острие, насочено срещу ирационализма и демонизма, докато иронический и артистически маниер на разказване у модернистите е едно от пипалата на същото това декадентство, срещу което се бори Ман.

Като нарежда Томас Ман в една поредица с формалистите, с авангардистите на самоцелния експеримент, идеалистическото литературознание само разкрива своята негодност да приложи един съдържателен критерий при категоризирането на литературните явления. То изхожда обикновено от формални критерии, от принципа на новаторството в литературната техника, без да анализира всеки елемент на формата (на техниката в по-тесен смисъл) с оглед на неговата функция, смисъл, цел. Преклонението пред голото техническо експериментаторство като пред нещо ново, непознато, интересно, без оглед на главната и частичните концепции на произведението, папагалското подражание пред модното, правят художника беззащитен спрямо изкушенията на естетизма и формализма.

Като кокетират с понятията „авангардно“, „революционно“, „новаторско“, модернистите обявяват с лека ръка своите противници за хора с изостанал, първобитен вкус, за безнадеждни консерватори и провинциалисти в литературните си разбирания. Приблизително преди година в някои западногермански литературни издания започна рекламна кампания в полза на един от най-модните тамошни белетристи, Арно Шмидт, заради романа му „Каменното сърце“. Отново излязоха на сцената известни оракули на модерната критическа мисъл, за да прокобяват раждането на „феномена на немския модерен роман“, който разделя „пътища и духове“ и създава „тайното средище на немската литература“. Въпреки че и автор и критиц говорят за роман, в случая имаме работа с белетристичен хибрид, в който преобладават усилията на автора да блести и позира с оригиналнитеои драстични откровения на своя „авангарден“ дух. Застанал в стойката на месия, който хвърля огнени стрели (във формата на сентен-

ции) на изток и на запад, той не прощава на никоя политическа система, както и на никоя естетическа програма, с изключение разбира се на. . . неговата собствена. Между многото мъдрости, които този феномен изрича, са и съветите му към творците на социалистическото изкуство. Тях той наставлява по следния начин: „В една нова държава всичко трябва да бъде ново! Също и в изкуствата! Вместо това вие провисвате буржоазни салами във вашите художествени галерии; вашите писатели очевидно не знаят (или не бива да знаят), че от Густав Фрайтаг насам нещо в поезията се е изменило“. „С вашия глупашки лозунг срещу формализма вие охулвате всяко пионерско дело“! „Вие трябва да покажете нови изразни методи, опасно-раздвижени, смело-ъгловати: та големите, дремещи сред народа единици, да се разпалят чрез тях“.[1] Благодарни на автора за благородната му разгневеност срещу нашата изостаналост и за желанието му да ни помогне да я преодолеем, ние нетърпеливо разгръщаме страниците на неговия роман, за да се научим на подобни „раздвижени“ , „ъгловати“ и „безумно-смели“ средства и методи. За съжаление новаторството на Арно Шмидт не отива по-далеч от менторското издаване на повърхностни присъди и хвърлянето на анархистически лозунги, от „смелостта“ да разголи скритите тайни на сексуалния живот. Всичко това е поднесено в съответната гарнитура на препинателните знаци: точките, запетаите, тиретата, скобите са в такова изобилие и безпорядък, че те наистина слисват читателя, но не с друго, а с неспособността на писателя да предприеме нещо по-смислено извън скучното танцуване по граматическите конвенционалности.

Противопоставяйки се решително на „революционери“ от типа на Самуел Бекет или на Арно Шмидт, ние не бива да проявяваме някакво предварително недоверие към опитите за обновяване и модернизиране на средствата и техниката на съвременния роман. Самото развитие на реалистичната литература — социалистическа и несоциалистическа, свидетелствува за законните усилия на много значителни съвременни романисти да въведат методи и похвати на художествено изображение, които съответствуват на изискванията на една нова действителност. Революционни и социалистически автори възприеха всичко онова ценно и интересно, което отличаваше отделни модернисти и което не излизаше у тях обикновено извън рамките на формалния експеримент.

Романите на Ана Зегерс например, една от значителните представителки на социалистическия реализъм в немската литература, са изградени в композиционно отношение многопланово, новаторски. Романът „Седмият кръст“, който донесе и литературната слава на писателката, се отличава с оригиналния си строеж. Неговият план е основан върху един динамичен принцип, който позволява бързата, „кинематографска“ смяна на сцени и картини, превключване на действието от една сюжетна линия към друга, без да се използуват традиционните композиционни връзки, имащи за цел да подготвят приемствеността между отделните части, да ни въведат в следващата фаза на сюжета. Резките преходи в романа, кинематографското преминаване от един план на действието в друг допринасят много за напрежението, за динамиката на повествованието. Но като се вгледаме точно, ние ще видим, че нашето удовлетворение на читатели е предизвикано не от самото приложение на подобна „филмова“ техника в композирането, а че тази техника е именно най-целесъобразната с оглед на жизнения материал, който писателката разработва. Разказът за съдбата на седмината беглеци от нацисткия концлагер и проследяването на трагичния

[1] Вж. статията „Dichtung oder hormonales Irrsein?“ in „Weltbühne“, 11. 12. 1957.

край на шестимата от тях, конципиран върху общото разположение на героите в два плана (преследвани и преследвачи) обуславя подобна композиция, в която сюжетните преходи се осъществяват „скоково“, „светкавично“, без предварителна подготовка. Заангажираното внимание на читателя се тласка постоянно от една посока в друга. В използването на тази композиционна техника Ана Зегерс очевидно се е съобразявала с някои явления на експериментаторския роман и по-специално с работата на американския белетрист Джон Дос Пасос.

В една от най-представителните си книги, „Манхатан Трансфер, романът на един град“, Дос Пасос конструира картината на живота в модерния Ню Йорк чрез главоломен монтаж от откъслечни сцени, които регистрират всекидневието на различни социални слоеве от населението и които, „налепени“ върху платното на романа, като внушително модерно фреско, дават представа за бесния ритъм и смазващия човека темп на живота в този модерен Вавилон. Романистът се отказва демонстративно от традиционните композиционни връзки, той не разгъва свързана фабула, не разказва „една история“ в нейната последователност. Той е взел хора, чиито пътища не се кръстосват или са се пресекли случайно, за да се разделят отново и завинаги, хора, чиито индивидуални съдби „протичат“ с кинематографска скорост пред нашия поглед, без да се разгръщат постепенно и плавно, а само във възловите моменти на тяхното развитие. Няколко години или дори десетилетия отделят следващата степен на тяхната биография от предишната, авторът се интересува преди всичко да ни покаже какво е станал даден човек, а не как е станал такъв. Всеки характер е скициран чрез разнищване на неговото социално и индивидуално „ядро“, очистен от допълнителни белези и второстепенни, „оживяващи“ черти. Многобройните самостоятелни епизоди и фигури на романа са обединени структурно от идеята за смазващата студенина и бездушно величие на грамадите на големия град, в чиито лабиринти животът на хората много бързо се изсушава и обезличава. Сякаш една невидима гигантска машина направлява, движи и изстисква човека и това е машината на капиталистическата столица, с нейните едри гешефти и сделки, с нейните крупни административни и политически механизми, с потока на сензациите и криминалните произшествия, с главозамайващия вид на небостъргачите, на рекламите, на нощните заведения, с бясното улично движение и катастрофите, с призрака на кризата и безработицата. Затова и Дос Пасос е нарекъл книгата си „роман на един град“. Романът се следи с напрежение и с чувство на доверие към автора, който проявява точен усет за хора и вещи, за техния релеф и който с безкомпромисен лаконизъм гради своята монтажна белетристическа конструкция. И ако все пак при четенето на такъв безспорно оригинален и талантлив роман ние получаваме двояко впечатление, то иде от известно фетишизиране на монтажната композиционна техника, което ориентира понякога писателя в посока на незначителни епизоди и случайни сцени, отправя погледа му към несъществени обекти. Белетристичната картина е до такава степен накъсана, разпарцалена, че читателят се уморява и започва да губи направляващата критическа нишка в лабиринта от епически ходове[1].

[1] По-нататъшното развитие на Дос Пасос не само задълбочи модернистичните му увлечения, но го отдалечи много от първоначалната му идейна позиция, с която той през 20-те години си спечели голяма популярност и предизвика сериозни надежди (романите му „Тримата войника“ и „42 паралел“). Последната му книга „Велики дни“ (Ню Йорк, 1958 г.) го нарежда между стандартния тип американски писатели—апологети на официалната идеология и на американския начин на живот.

Ръководени от естетско-формалистическата си мярка, меценатите на модерното са готови винаги да изпеят апология на произведение, в което откриват признаци на нова литературна техника. Обвинявайки марксическото литературознание в нормативен схематизъм и догматизъм, те същевременно робуват на една предвзета естетска схема: новаторство (формалистически разбирано) на всяка цена! Експеримент с цената на всичко (т. с. с цената на хуманните и реалистични принципи)! Типичен е случаят с романа на Кьопен „Смъртта в Рим“. Признанието на романа, дитирамбите по негов адрес в западногерманската преса като по правило заобикаляха неговия критически, изобличителен патос и се улавяха от формално-експериментаторските му качества, които по същество не са нито особено оригинални, нито нови и които неведнъж навреждат на критичния му смисъл. На буржоазните издания особено допадна лозунгът, който Кьопен издига на едно място в книгата като своя програма: „Експериментирайте! Експериментирайте с всичко, с целия блясък и с цялата мръсотия на нашия свят, с низостта и с величието и може би ще намерите новите звуци!“ На практика обаче този примамлив лозунг се изрази в мъчително ровене в психиката на садиста и хомосексуалиста, както и в маниерни опити да се разрушава синтаксиса, да се прекъсват изреченията в средата, за да продължат на нов ред или да се повтаря предишното изречение, само че. . . в обратен строй на думите. Това модно фокусничество беше достатъчно, за да се издаде индулгенция на романа като „модерен“ и да се рекламира той сред буржоазната публика, въпреки че острието му е насочено и срещу нея.

Сумирането на тенденциите за съживяване на съвременния роман под знаменателя на самоцелното експериментиране води до своего рода нивелировка на авторите, тъй като те започват да си приличат по своята негодност да кажат нещо съществено и смислено по жизненоважните въпроси на времето, а индивидуалността им се свежда до второстепенни формални белези. Но живият процес на литературното развитие не търпи сковаващите канони на формализма и изтъква напред писателите, които по различен начин и с различни средства се домогват до една обща цел — да бъдат верни на правдата на нашата епоха.

От следвоенното поколение романисти в западногерманската литература се налагат имената на Кьопен и Бьол. Тях ги сближава сериозният стремеж да осъдят честно заблудите на миналото и оттук да извършат проверка на настоящето. Но поради разногласие в мироглед, темперамент, художествени вкусове и склонности, двамата автори вървят по различни пътища към решението на общата в главните си контури задача. Кьопен е неспокоен и индивидуалистически дух, който се мята между протеста срещу западната действителност и бунта срещу „традиционното“ в тесния периметър на формалните експерименти. Хайнрих Бьол е по-умерен и трезвен, той не е склонен да се увлича от формалистически фокуси. Обективен наблюдател и честен изобразител, той не се колебае да изрече горчиви истини за живота в Западна Германия (романа му „Къща без пазач“ и др.), макар и не по такъв рязък, „взривен“ начин, както Кьопен. Без да е „революционер“ спрямо традиционните средства на романа, той безспорно принадлежи към групата на съвременните белетристи, които гледат сериозно на литературната си работа и допринасят с нея за просветлението на своите сънародници в обстановката на нов идеологически поход за замъгляване на немските мозъци.

Колко многообразни могат да бъдат формите и методите на изображение в съвременния реализъм личи от примера с друг млад белетрист в Западна Германия, Герт Лединг. Той сътрудничи активно и в източногерманската преса и дори през последните години се числи към съвсем малкото западногермански писатели, които гравитират все по-наляво като симпатизанти на обявената извън законите комунистическа партия. Лединг обаче е между запалените привърженици на експеримента в романа. В последната си книга, романа „Възмездие“, той съсредоточава своя разказ в пределно къс отрязък от време: цялото действие се извършва в разстояние на 70 минути. Обединяващият мотив на произведението е бомбардировката над едно немско селище, предприета от американската авиация през един ден от последните месеци на войната. Отделните 13 глави са като моментни снимки върху различни обекти от бомбардирания град: авторът прехвърля вниманието ни от обект на обект, от противосамолетното скривалище към един градски дом, от дома към артилерийското гнездо, оттам в американския самолет. Като с прожектор той осветлява различни ъгли, заменяйки моментално една сцена с друга. Като въведение всяка глава е снабдена с биографична „справка“ — портретна характеристика на едно от лицата, които играят известна роля в разказа. В центъра на изображението се намират картини на паника и ужас (разстрелване на военнопленници, изнасилване на момиче, смърт под бомбите). Както в композицията, така и в стила на романа са силно, дори предизвикателно изявени експериментаторските намерения на писателя. Неговият език се състои от къси изречения, които съобщават за фактите точно, сбито, с телеграфски лаконизъм и обективност. В привидно безстрастния обективизъм на този стил е стегнато, но не и задушено съчувствието към жертвите на войната, както и обвинението спрямо виновника за тези страдания, врага, който стои в собствената страна. То напира и в някои прокраднали се тук и там оценъчни изречения, които изневеряват на лаконически-докладния стил. Романът е в състояние да въздейства в хуманен и изобличителен дух, въпреки че Лединг е допуснал известно самоцелно увлечение от формално-техническата страна. Стремежът към експеримент „на всяка цена“ не е задушил в коварната си естетска прегръдка диханието на жизнената правда, а само го е поизстудил.

Означава ли обаче примерът на автори като Лединг, че това е единствено надеждният начин да се търси художествен еквивалент на нашето време и че всяко следване на традицията е обречено на неуспех като нещо отживяло и консервативно? Според критиците-авангардисти само експериментаторските методи и начини на разказване могат да бъдат адекватен израз на „нашето Днес“, а всичко останало, което почива на приемственост и уважение към класическата традиция, е негодно, означава литературно самоубийство за един сериозен писател. Литературната практика обаче доказва цялата несъстоятелност на тази формалистическа теза.

Вземаме наслуки последния роман на Бернхард Келерман, автора на „Ингеборг“ и „Тунелът“, един от видните немски романисти на нашия век. Преживял годините на нацисткото безчовечие в собствената си страна като вътрешен емигрант, в мълчалива опозиционност срещу режима, Келерман след освобождението от фашизма написа романа „Мъртвешки танц“. В него той изобразява събитията в Германия от началото на нацисткото господство до трагичните месеци на катастрофата във Втората световна война. Той също е отделил много страници за въздушните нападения и техните жертви, за ужасните последици от политиката на

национал-социалистите. Но Келерман е романист от старата школа, той си служи с вътрешния монолог по начин, който го сродява повече с класиците, отколкото с модернистите от школата на Джойс. Без да се въодушевява от теориите за смъртта на литературния герой или за взривното разрушаване на епическата форма, Келерман запазва класическата сюжетна рамка, в центъра на която се намира една човешка съдба. Психологическата „тема“ е развита постепенно и вглъбено, а чрез нея е дадена и дълбоко хуманна характеристика на едно безчовечно време. От гледна точка на авангардизма, на формалистичния експеримент капацитетите на модерното не намират абсолютно нищо интересно и заслужаващо внимание в романа, но за сметка на това пък хилядите обикновени, неизкушени от литературната мода читатели, се вълнуват от психологическата проникновеност и епическата пластичност на това изображение. С действителните си художествени качества „Мъртвешки танц“ стои много по-високо от многобройните претенциозни романи за Втората световна война, в които авторите са запалени преди всичко от амбицията да блестят ефектно, с техническо акробатство и модни демонстрации.

В маймунското си възхищение от всеки моден жест и претенциозен експеримент модернистичната критика отминава с мълчание истинските творци, колосите на съвременния роман. Тя не благоволява да нареди между най-значителните съвременни романисти Шолохов, който с „Тихият Дон“ създаде грандиозна епопея на времето на Първата световна война и на социалистическата революция, без, разбира се, да се поддаде и на най-дребния формалистически трик. В противовес на ограничените естети милиони читатели по целия свят живеят с образите на романа и той продължава да бъде за тях едно от най-скъпите, незабравими преживявания на изкуството. Интересът към новото филмиране на романа, проявен и на Запад, засвидетелствува още веднъж нагледно, че „модерният човек“ знае по-добре къде е изворът на голямото изкуство от онези, които са се упълномощили да говорят от негово име. Може ли тогава да се изключи Шолохов от понятието за „световно ниво“ на съвременния роман и не изпадат ли в положение на действително изостанали хора критиците и теоретиците на авангардизма, за които все едно че не съществува такава книга? Освен с Шолохов, съветският роман днес се представлява още с имена като К. Федин, Л. Леонов, Ал. Фадеев, И. Еренбург, В. Некрасов, В. Панова и други, някои от които (например Еренбург и Панова) са твърде чувствителни и към нововъведенията в литературната техника, но които никога не слизат до папагалско подражание на модата.

Днес, когато се чуват все по-често гласове за намиране брод от безпътицата, за откриване изход от кризата, в която е изпаднал романът като жанр, посоката е вече дадена в практиката на романисти като Шолохов и Федин, братята Хайнрих и Томас Ман, Лион Фойхтвангер и Ана Зегерс Халдор Лакснес и Луи Арагон.[1] Различни по национален образ, по социални и индивидуални черти, по култура и художествени вкусове, тези писатели са единни в усилията си да служат на голямата правда на нашата епоха, да вървят в крак с авангарда на общественото развитие, което ги прави в най-хубавия смисъл на думата съвременни. Защото има ли нещо

---

[1] Новият роман на Арагон „Страстната седмица“ (1958), оценен дори и от дясната критика като голямо събитие във френската литература, още веднъж демонстрира предимствата на марксическото историческо мислене, на социалистическата перспектива за писателя.

по-съвременно от борбата за предотвратяване на тоталното изтребление при една атомна война, от разкриването на социалистическа перспектива пред човечеството?

Наред с писателите, възприели социализма или близки до него, широк обществен отзвук намират днес и книгите на ония романисти, които поради ред обективни и субективни задръжки не приемат и не разбират социалистическото светоотношение, но които талантливо следват линията на един модерен критически реализъм, макар и с много зигзаги и лутания, колебания и противоречия. Тези писатели (Хемингуей, Колдуел, Стайнбек, Алб. Малц в Америка, Ремарк в Швейцария, Леонард Франк в Западна Германия, Веркор, Мерл, Гаскар, Мориак във Франция, Дж. Олдридж, Грехем Грийн, Съмърсет-Моам в Англия, А. Моравиа, К. Касона в Италия — да назовем само няколко имена) поддържат, в една или друга степен, „свещения огън“ на съвременния роман като форум на протестиращата и хуманната мисъл, дават сложния образ на една още по-сложна, устремена към своя утрешен ден действителност.

7. НЯКОИ ИЗВОДИ

От далеч непълния анализ на някои тенденции и явления в съвременния западен роман се налагат неизбежно известни заключения за практиката на социалистическата литература и естетическата мисъл. Дори проучването на един отделен жанр като романа ни кара да почувствуваме с необоримия език на конкретното и фактичното двете главни опасности, които придружават развитието на изкуството на социалистическия реализъм и които на различни етапи се проявяват с различна сила и трайност.

Едната стана особено агресивна във връзка с неправилното разбиране на принципите за мирно съвместно съществувание между двете обществени системи, за увеличаване на всестранните контакти между държавите, което някои изтълкуваха като линия на идеологическите компромиси и отстъпления, като безкритично възприемане на модното от литературата на буржоазния Запад, като знак за прибързано отрицание на „остарялата традиция“. В това направление се направиха концесии на формализма, на упадъчните художествени вкусове, един противонароден естетски снобѝзъм претендираше да дава критериите за новаторство, за революционни завоевания в изкуството. В името на търсенето, на експеримента, на новите методи, средства и форми за художествено усвояване на новата действителност се открѐхваше вратичката на капитулантството пред западната мода, която е неприемлива не защото е западна, а защото е в същността си продукт на империалистическото гниене.

Отрицателните последствия от идеологическите компромиси днес могат да се проследят в работата на значителни части от художествената интелигенция в страни като Полша и Югославия. В държави като ГДР, поради географското местоположение, поради художествения „климат“, въздействието на модернистичните течения беше също облагоприятствувано, но то срещна сериозната и аргументирана съпротива на едно изпитано ядро революционни писатели. Лайпцигският професор Ханс Майер, безспорно ерудиран литературен историк с тънък вкус, разви възгледа, че главната причина за изоставането на съвременната литература в ГДР е недостатъчното ѝ сътрудничество с другите западни литератури, слабия интерес към формалния експеримент, към работата на модерни романисти

като Джойс и Кафка. В дискусията по този повод опонентите на Майер изтъкнаха, че каквито и заслуги да имат отделни експериментатори и обновители на литературната техника, тяхното творчество е все пак лебедова песен (понякога чудно хубава) на един отживял вече свят. Докато Джойс, както сполучливо се изрази критикът Антковиак, е нещо като самотен екзотичен остров в литературата, Шолохов или Халдор Лекснес са, напротив, съвременните литературни континенти.

В страни като България, където литературното развитие се е осъществявало в най-тясна приобщеност към проблемите на обществения живот, модните течения са намирали много по-ограничен терен за проявление. Това не означава, разбира се, че са избегнати възможностите за формалистически рецидиви, още повече, че самата природа на художествената дейност крие потенцията за едностранно раздуване и абсолютизиране на едни или други нейни страни в ущърб на значителното художествено съдържание. Коренчетата на формалистичните увлечения са твърде дълбоки и жилави и те имат способността за мимикрия, за приемане на образ и форма, под която са трудно различими. Формалистическите отклонения обаче не бива да ни правят слепи за устойчивостта на другата опасност, която сковава и задържа художественото развитие: предварителното недоверие към новаторските опити, дребнавото подозрение „да не се сбърка“ в стремежа за обновяване на художествените средства и форми. Нима трябва да ни се струва еретическа мисълта, че богатото съдържание на нашата действителност не може да се ограничи или изчерпи в традиционната епическа форма на класиците, на Вазов и Елин Пелин, че през последните десетилетия отделните литературни жанрове са преживели значителна еволюция в сравнение с положението им през „класическия“ XIX век? Като оставаме поклонници на благородството и хуманизма, на художественото съвършенство на класиката, като реагираме основателно срещу всеки нихилистически опит да се принизи нейното значение, ние в същото време ще се окажем пленници на антидиалектическото мислене, ако се страхуваме да прекрачим прага на „класическото“ и да стъпим върху плоскостта на едно ново време с неговите нови проблеми и художествени търсения.

Значителен път извървя марксистката литературна мисъл през последните няколко години. Все по-гъвкав и детайлиран става и нейният подход към литературните явления в буржоазния Запад, все по-аргументирана борбата срещу декадентството в съвременните му прояви. Методът на безапелационната и често пъти невежествена критика, когато с едно махване на ръката всичко по-сложно и противоречиво в западното изкуство се зачисляваше във враждебния лагер, като му се лепкаха етикетите „вредно“, „упадъчно“, „реакционно“, този псевдомарксистки метод все повече изживява времето си. Днес, както в много други области на идеологията, и тук се възстановяват правата на истински научното отношение, което няма нищо общо с голите декларации и етикети и което изисква точен, конкретен и убедителен анализ.

Изучаването на литературния процес на Запада във всичките му разновидности има и своето положително значение за нашите литератури. Като отделим здравото от болното, експеримента от фокуса, ние ще вникнем по-добре в ония безспорни нововъведения, с които обогати литературата съвременният критически реализъм. На дискусията върху реализма в Москва преди две години се утвърди гледището, че критическият реали-

зъм на XX век, отстъпвайки в много отношения на класическите образци, същевременно е открил нови сфери от живота, инструментите на психологическия анализ са станали по-изтънчени и разнообразни. По думите на Тамара Мотильова, за западния критически реализъм е трудно да създаде произведения с голямо „епическо дихание“, но в областта на „безкрайно малките величини“ на психологическия анализ той е направил и прави много (напр. Хеймингуей и Ремарк). Голям интерес предизвикват и търсенията на писателите, свързани с течението на „неореализма“ в италианската литература, които откриват нови сюжетни възможности за епическите жанрове.

Да сметнем обаче новаторството за запазен периметър на модерните критически реалисти, значи да не разбираме и (волно или неволно) да осакатяваме новаторската същност на социалистическия реализъм. Именно на социалистическата литература е присъщо най-осмисленото и задълбочено търсене. Именно тя съхранява най-благородните традиции на класиката, брани ги от сквернословието на упадъчниците и същевременно не замръзва върху тези традиции, а ги развива творчески. Един от големите примери за оня неуморим откривателски дух, който живее в нея, е творчеството на Бертолт Брехт.

В цялата си новаторска дейност Брехт се ръководи от разбирането за нашата епоха като „научна епоха“, от отношението към читателя и зрителя като рожби на тази епоха. Оттук той приписва на изкуството подчертано просветителски функции, подчинява го на необходимостта да издига интелекта, активизира самостоятелната мисъл у „консуматора“ на това изкуство. Не само Брехт, но и кресливите претенденти за модерно светоусещане мотивират своите експерименти с коренно изменената душевност на съвременния човек. Към един и същ предмет обаче те пристъпват от две съвсем противоположни, полюсни гледища. Затова и резултатите са непримирими. Докато модернистите абсолютизират и естетизират безизходицата на империалистическия свят, кризата в нравствените и духовни ценности като състояние на света и на модерната цивилизация изобщо, за да се отдадат на формалистически ексцеси и на безсрамни разголвания на „упадъчната душа“, Брехт показва картината на буржоазното общество не като вечно, а като исторически-преходно и преодолимо състояние. Той учи своя читател и зрител именно като интелектуално-развит, просветен и критически-мислещ ум да прокарва всяка фраза и всяка стара истина през тънкия филтър на диалектическото съмнение, той демонстрира практическия опит като противоядие на всички книжни, идеалистически и „идеални“ отлитания от реалността, той прави от сцената съдебна зала, за да издаде безапелационна присъда над обществената лъжа и съзнателната заблуда. Средствата на неговия епически театър, тъй наречените „ефекти на отчуждаването“, нямат нищо общо с формалистическия експеримент (независимо че на практика те могат да се доведат до неприемливи и драстични крайности). Те са въведени, за да държат изострен критичния поглед на зрителя, да не му позволяват да се захласва, а постоянно да търси и открива решението на конфликтите, изхода от ситуациите, които са му продемонстрирани на сцената. Няма нищо по-чуждо и ненавистно на Брехт от безидейния формализъм, от самоцелното техническо човъркане, но няма и нищо по-увлекателно за него от експеримента, от съдържателния, смисления, творчески експеримент! Случаят с Брехт, както преди него с Маяковски, говори за неизчерпаемите (и за съжаление все още много малко използувани) откривателски възможности на социалистическото

изкуство във всички сфери на художествеността, включително и до подробностите на литературната техника.

Разбира се, будното внимание към всички по-значителни прояви на съвременната литература няма нищо общо с повърхностното и безкритично копиране на чужди образци, създадени при съвършено други условия и отговорили на потребностите на една друга действителност. Външното подражателство може да внесе само объркване и нови недоразумения — на мястото на старите заблуди. Твърде наивно някои младежи си въобразяват, че е достатъчно да имитират лиричния, протичащ в дълбочина стил на Хемингуей от известната му новела „Старецът и морето“, или пък да пренесат направо композиционните принципи на италианския неореализъм — за да излязат на примамливия бряг на новаторството. Те приличат на ония млади поети и актьори в Германия, които копират облеклото и прическата на Брехт, без да се замислят сериозно върху същността на експериментите му.

Социалистическата литература не може да се развива в изолация от трайните художествени придобивки на нашето време в световен мащаб. Тя ще поддържа творчески контакт с тях, без да се поддава на лъжливите изкушения на литературната мода. Навлизайки в нови и по-съвършени стадии на развитие, социалистическото общество ще повишава и изискванията към художниците, тъй като комунизмът е немислим без талантливо, разнообразно и блестящо по форма изкуство, което ще стои наравно със своя век.

тъкне вредното влияние на нездрави мирогледни схващания върху облика и творчеството на художника. Имам предвид статиите за Антон Страшимиров и Стоян Михайловски на Стоян Каролев, за Пенчо Славейков на Пенчо Данчев и др. Тези статии говорят и за сериозното участие в битката, и за някои слабости на нашата методология през разглеждания период. И Каролев и Данчев представляват в годините след Девети септември онова „ново поколение“ литературни работници, което носи в гърдите си стремежа за преустрояване на литературната ни наука на марксическа основа, насочва се към преценки, които отговарят на задачите на времето. При това още в началото на 50-те години те изживяват свое „вътрешно развитие“ и за тях следва да съдим днес по-иначе, отколкото бихме съдили имайки предвид работите им от миналото. В посочените статии те се спират не на онова, което ни е мило, с което сме заживяли — необикновеното, великото и красивото в делото на писателя, отразило поетично времето, — а онова, което възниква от мирогледното светоотношение на твореца. Вниманието е приковано дори не върху художествено-етичните черти на мирогледа, а предимно върху неговите философско-политически черти.

Отбягваните от буржоазната литературно-историческа наука въпроси — как художникът е преживявал големите политически събития, какви са били идейните въздействия на века върху него — застават в центъра на вниманието. Преодоляно е напълно равнодушието към отрицателното във философско-политическите възгледи на писателя. Но затова пък жизнената пълноценност на творчеството, произтичаща от реалистичната дълбина и непосредност на образите, остава някакси недостъпна за изследователя. В своята наистина полемична по начало статия „Краят на идейния път на Стоян Михайловски“, засягаща предимно „втория“, реакционния период от живота и творчеството на художника, Каролев, споредки с Иван Богданов, правилно подчертава, че идейността на Михайловски изживява своя век, че неговата философия се сблъсква с новите явления, че художникът реагира на живота с вълнение и омраза, ала не е в състояние да долови новото, настъпващото. Но авторът-изследовател малко се докосва до реалистичните и сатирико-изобличителни творби на писателя. В статията си за Антон Страшимиров Каролев се движи предимно по гребена на идейните дирения и лутания на Страшимиров. И сега онова, което е значимото, реалистично-свежото в творчеството на художника, е пренебрегнато. Подход като посочения, който днес ни изглежда така необичаен, но който имаше, както ще видим, известно значение за времето, забелязваме и в студията на Данчев „Индивидуализъм в българската литература“. Данчев писа: „Индивидуализмът е типично упадъчно буржоазно-философско направление. Той е естествено породил се светоглед на обезверената буржоазна интелигенция. Такъв е „идеалът“ и на нашия Славейков — „не на ума, а на сърцето рожба“ („Индивидуализъм в българската литература“, стр. 107). И още : „Тук му е мястото да се спомене, че на Пенчо Славейков се падна незавидната участ да внесе пръв известни антихуманистични черти (к. а.) в нашата литература, така характерни за буржоазната литература от епохата на империализма“ (пак там). Това бяха явно пресилени обобщения.

Дори такъв по-стар литератор като Георги Цанев не остава настрани от общото увлечение да се тълкува и изяснява не толкова творчеството, колкото светогледа на художника. Опитният литератор, който бе посветил някога специална книжка в сп. „Изкуство и критика“ на Йовков и бе

☆

СРЕЩА С ПИСАТЕЛЯ ГЬОНЧО БЕЛЕВ*

У всеки истински майстор на художественото слово зрее голямата надежда, че оставя някаква диря в историята на литературата и го спохожда хубавото чувство, че мястото, което са му определили съвременниците, е осигурено завинаги. Ала колко е превратна творческата участ на художника! Колко бързо настъпват изненади. . . Случва се, че завидната и шумна слава на някои признати имена увяхва и заглъхва някак съвсем незабелязано, а споменът за тях събужда скептичното и пренебрежително равнодушие на бъдните поколения. Времето казва своята дума и развенчава едни, за да утвърди трайната сила на значителното у други автори, подценявани или пренебрегвани приживе. Бъдещето понякога открива неподозирани естетически ценности у някои автори, към които съвременниците по една или друга причина са останали безразлични и незаслужено са ги онеправдали.

Нима в миналото у нас не са се оспорвали художествените достойнства на произведения, които сега са в основата на националната ни литература? Често пъти ограничеността на доктринерските класови подбуди, себичността на критиката, вкусовщината, партизанството или жилото на злободневието са слагали досаден печат върху творчеството на отделен художник. И чак след време неговите книги, изровени като златни зърна, блясват с неповторимите си естетически качества. Затова понякога се крие известен риск в оценката на съвременника, макар тя да е продиктувана и от най-чисти подбуди. . .

С такива мисли в съзнанието прекрачих дома на писателя Гьончо Белев. Някои от неговите книги, например сборниците разкази „Тайно страдание“, „Филм и каменни въглища“ или повестта „Бентът трещи“, както и романът „Животът си тече“ — в две части, „След игото“ и „Пукнатини“ бях чел още като ученик. С пътеписите „За маслинено клонче в Париж“, „Какво видях в Америка“, „Пътуване из демократична Германия“ и „Картини из Румъния“, както и с малкото томче разкази „Другият мир“, се запознах много по-късно. За нашия разговор прегледах всичко писано за белетриста и препрочетох четирите излезли книги от серията романи „Случки из живота на Минко Минин“ — „Иглата се счупи“, „Нови хора“, „Червена заря“ и „Действие първо“.

Тревожеше ме мисълта: дали ще успея да предразположа към откровен разговор писателя, дали ще довери и разкрие „тайните“ на своето творчество? Стори ми се, че всички бариери паднаха, когато зад писалищната маса застана сърдечният и разговорлив събеседник.

В разговора ни се „вмесваше“ твърде настойчиво неуморният Минко Минин. Та нали през неговите очи се възкресява за читателите една епоха, наситена с романтика и с толкова интересни „случки“ и събития.

За нас, младите, следосвобожденската епоха е просто “минало“, но за един писател като Гьончо Белев, това време е било негово „настояще“, свързано с най-крехката му младост.

— Задълбочаването в тази епоха е заело доста време от моя творчески живот — споделя Гьончо Белев. — В романите си съм се стремил да създам последователно

---

* По повод 70-годишнината на писателя.

образите на български хора от моето съвремие. За сега до началото на Европейската война. Старал съм се да пресъздам вълненията и тревогите на епохата така, че днешният и бъдещ читател да узнае какъв е бил тогава животът. Това време беше доста интересно, богато със събития и големи творчески личности. Не изброявам имена, защото не обичам помениците. . .

Свикнали сме да говорим, че Освобождението е изиграло ролята на социален преврат в българския живот, Днес, разбира се, това никой не оспорва. Но колко пъти сме си задавали въпросите как и какво е мислил българският човек по онова време, как и какво е чувствувал и преживявал той, какви са били духовните му потребности. Отговор на възникналите въпроси можем да открием в серията романи на Гьончо Белев.

— Животът се мени, а с него и интересите, злободневните въпроси, политическите разбирания, естетическите схащания и т. н. Говореше се за Диоген, Наполеон, Едисон или Дарвин, за англо-бурската война и „коварния“ Албион. Но никога не се забравяше признателността към Дядо Ивана. Затова и посрещането на граф Игнатиев се превърна в истински празник. По градовете, па и по селата тръгнаха първите пътуващи театрални трупи. Грамофонът се смяташе за чудо. Възхищавахме се от първите наивни български песни, записани на грамофонни плочи — „Аз съм мома англичанка, измамена от любов“. Цареше взаимно доверие. Жаждата за наука беше всеобща. Побогатите младежи заминаваха студенти в Русия, Франция или Швейцария („Иглата се счупи“).

И темпераментният автор скача от спомен на спомен. . . Но постепенно животът се изменя. Пропада еснафът, създават се капиталисти, а с тях и онеправдани работници. И малкото провинциално градче не остава пощадено. Колко загадъчно чуден е изглеждал идеализмът на „новите хора“ личи от начина, по който ги е характеризирал Гьончо Белев в една от своите книги. В образите на Лука Ванев, Павел Гълъбов или Тако Пеев се чувствува силата и красотата на оная светла вяра, на оня чист огън, „червената заря“ на който е блестяла с такава мощ, че е озарявала контурите на бъдния ден. . .

Селските кръчмари и лихвари като Орце Солунчето загубват „кумова срама“ и не дават пукната пара за еснафското целомъдрие. Патриархалният морал претърпява пълен крах („Нови хора“).

— В годините на моята младост — сподели писателят — капиталът разнищи из основи еснафството и то попадаше неминуемо в лапите на лихварите. . . Кръчмарите обираха селянина, надписваха в тефтерите и после с помощта на съда ограбваха имотите на бедняците. Така пропадна и моят баща, жертва на капитализма и лихварството. . . Беше кожухар.

И Гьончо Белев зарови в един протрит портфейл, за да покаже своеобразния бащин подпис върху запазените полици за поръчителство. . . В това време сякаш оживяха в съзнанието ми заключителните думи от „Иглата се счупи“:

„Сега, когато обгръщам мислено живота на баща си, струва ми се, че го виждам да ходи като акробат по дългото въже на живота, с кожухарската игла в ръка, вместо прът за равновесие. Но тя не беше в състояние да го задържи, счупи се и той падна...“

Гьончо Белев расте и се формира в една атмосфера на обществена дислокация, на несигурност и тревога, на недоимък и лишения. Въпреки затрудненията, в семейството на бъдещия писател цари култ към порядъчния и честен живот. Острото чувство за справедливост е подтиквало сръчния кожухар в дните на материално благополучие да разпраща тайно пред празник децата си по домовете на бедните вдовици, за да им отнесат брашно, месо, гас. . . Родителите му не са били религиозни хора. Не от религиозно състрадание са вършели добро. Това се е считало в реда на нещата, като задължение към нуждаещите се и изпаднали в беда хора.

— Баща ми беше твърд, строг и упорит човек, но обичаше хората, — си спомня Гьончо Белев — вярваше им и им съчувствуваше в минути на страдание. Той беше съвестта на еснафсаката чаршия. Баща ми не можеше да излъже и това знаеха всички занаятчии. Умееше да създаде атмосфера на почтеност, приличие и благородство. Той непрекъснато работеше. Характерът му е оставил дълбоки бразди в душата ми. Може би от там се е породило у мен съзнанието, че съм длъжен да пиша така, че с книгите си да правя живота по-съвършен, а хората — по-човечни. . .

Аз станах социалист и комунист не по теоретичен, а по чисто хуманистичен път. От там и ненавистта ми към капиталистическия гнет и войната.

— А с какво живее в съзнанието Ви образът на Вашата майка?

— Майка ми ли? — Тя беше мама. Докато баща ми беше неграмотен, тя знаеше да чете макар и само църковнославянски; на пясък се е учила. Нейна „настолна“ книга беше един учебник по „Закон божи“ на сестра ми. За отмора тя четеше от него и то гласно. Баща ми, макар да не разбираше църковнославянски, обичаше да я слуша. Може би в това време той си мислеше за друго нещо и само нейният глас му действуваше успокоително със своята топлота, със своята задушевност. . .

Семейната среда, трудовото домашно всекидневие са помагали да се изгради у детето още от ранна възраст чувството на уважение към човека и към труда. Сам Гьончо Белев още като дете е помагал в бащиния си занаят, чиракуал е в кафенето, работил е в общината, в читалището, в съда на родния си град Ихтиман. По-късно той чиновничествува в банкови учреждения, в столични вестници като коректор, репортьор, преводач. . . Работил е и другаде — Новоселци, Рахманларе, Белово и пр. Обиколил е почти цяла България „без творчески командировки“, както се изрази самият той. И навсякъде се е срещал с хиляди хора от народа, разговарял е с тях, наблюдавал ги е, сблъсквал се е с упоритостта на волите им. Вглеждал се е в тяхната участ, изучавал е тежкия им живот. А и сам по нищо не се е различавал в живота си от трудовите хора. И набраните непосредствени впечатления са послужили по-късно на писателя като неизчерпаем резерв за творчески обобщения. Като служител в банката не един път се е взирал в хлътналите в орбитите, помътени от глад очи на измъчени сиромаси, заложили и схлупения си дом, за да осигурят залъка на рожбите си. Не един път е слушал плача на опропастени люде, жертви на алчни кожодери. И въпреки всичко в изцъклените очи на немощните бъдещият писател е съзирал искриците на някаква надежда. Тези искри на упование се разгаряли от идеите, проповядвани от „новите хора“.

Спомням си как един от героите на Гьончо Белев негодува:

„— Ще се преобрази и трябва да се преобрази животът! Защото не може така да се продължава! С какво се занимават сега хората? Едни ядат, пият и спят като животни, а други — гладуват пак като животни. Това ли е най-висшето творение на природата — човекът!“

Суров, твърде суров е бил животът и на писателя. По същия начин се е бунтувала и съвестта на бъдещия творец.

Той не е завършил специално образование. Заверката на семестрите на Гьончо Белевите „университети“ е ставала в непрекъснатия контакт с живота на народа. Той се е учил от живия живот на хората.

— Аз не съм следвал — споделя Гьончо Белев. — Самоук писател съм. Сам съм се борил за слово, за култура. Сам съм търсил своя път в живота. Като младеж на 16-17 — годишна възраст бях библиотекар в ихтиманското читалище и живях изключително сред книгите. Тук за първи път се срещнах с пъстрия свят на романите, за първи път се запознах с някои наши и руски писатели. В библиотеката се получаваше руското списание „Нива“ и като приложение към него тогава излизаха съчиненията на руските класици — Толстой, Тургенев, Достоевски, Гончаров, Короленко. . . Те бяха мои първи учители. Тъй като не разбирах добре руски език, сам си допълвах образите. . .

Чрез руската преводна литература аз влязох в допир и със западните автори — френски, английски и специално норвежки.

Писателят заразказва за своето увлечение по модернистите.

По-късно е слушал лекциите на професор Шишманов за английския поет Томас Чатертон и Даниел Дефо. . . Освен това се е запознал с книгата на Ницше „Така каза Заратустра“. Чел е Метерлинк, Станислав Пшибишевски, Казимир Тетмайер, Едгар По, Бодлер, Верлен, Рембо.

— Кое ме е накарало да пиша? — Интересно! — обмисля внимателно въпроса Гьончо Белев. — Аз никога не съм си задавал този въпрос. Той всъщност не е стоял пред мен.

— Аз бях добър разказвач. В компаниите ме слушаха с интерес. Умеех да измислям хумористични епизоди, които се харесваха. Навярно самата дарба да разказвам и обстоятелството, че хората са ме слушали, ме е накарало да хвана перото. . . И аз, като повечето млади хора, когато се влюбих прописах стихове. Първата ми „литературна творба“ беше стихотворение, разбира се, в „елегичен стил“.

След като помълча, писателят допълни:

— Вътрешният подтик произлиза може би от самия талант, който търси изява. . . Някое дете например има наклонност към рисуване и то рисува навсякъде. . . Така е и с другите изкуства.

Между другото Гьончо Белев се е увличал и в рисуване.

— Много обичах да рисувам — каза писателят. — Понеже виждах образите от романите като живи пред себе си, например стария Карамазов, аз мечтаех да мога да ги изобразя такива, каквито си ги представях. Но не станах художник, значи нещо не ми е достигало. . .

Хванах писалката със самочувствието на творец късно, едва след войните, макар да направих първите си опити около 1910 година.

Промених много професии. . . Станах банков чиновник в Розовец. Пребиваването си в него съм описал в романа „Червена заря“ и там се говори за Гюл-кьой, само че аз го заселвам с други хора, които съм срещал на други места. Аз мога да срещна хора в София, а да ги поставя в произведенията си на друго място.

В писателските среди ме въведе Димчо Дебелянов, с когото дружехме още от юношеските години. Тогава ни свързваше любовта към природата. През цялото време на нашата дружба ние сме скитали с него из горите. По-късно се прибавиха и общите литературни интереси.

Писателят говори с голяма любов към чистия човек и неговото творчество.

— Димчо беше високо етична натура. Не можеше да спи, ако обиди някого.

Гьончо Белев впери поглед към стената. Там в средна, обикновена рамка, беше окачена фотографията на двамата неразделни приятели. Навярно се редяха и други епизоди в съзнанието му за младия им живот по онова време в София.

— Аз притежавах четири тома световна антология на поезията — „Четец-декламатор“ — заразказва отново писателят. Непрекъснато четях от тях. Заучавах наизуст. Обичах стиховете на Верлен, Балмонт, Брюсов, Блок и др. Впрочем и досега обичам лириката. Тя облагородява, събужда възвишени чувства. Разсъдъчната поезия, поезията на мозъка, ми е чужда. Според мене във всяка поезия трябва да пулсира сърцето, а не да се маниерничи.

— По времето, когато дойдох в столицата, — продължи Гьончо Белев — с най-голям авторитет се ползуваше Яворов. Включително и „Хайдушки копнения“. На времето си много се интересувах от македонското революционно движение. Вълнуваше ме кървавият терор в Македония и участта на бежанците, които непрекъснато прииждаха от там. Баща ми беше жалостив човек и веднъж прибра у дома цяло многочислено семейство. Какво да се прави? — братя. . .

Отново се върнахме на литературна тема.

— Под влияние на Казимир Тетмайер аз написах стихотворението в проза — „Иммортели“ — импресия, в която надделява лиричното.

— Навярно влиянието на модернизма дълго ви е опиянявало?

— Да! Освобождението от него съвсем не беше лесно. Едва след войните изчезна романтиката на тези години. Аз не съжалявам, че съм чел символистите. Първата ми книга „Тайно страдание“, излязла през 1923 г., е написана под тяхно влияние. След бурните събития от онова време у мен се промъкна, а после и здраво настани реализмът. С „Филм и каменни въглища“ и „Бентът трещи“ навлязох в правилния път. Сетне потърсих нови хоризонти.

У мене винаги е съществувала неутолима жажда да пътувам, да преживявам, да чувствувам, да търся все нови и непознати неща, да опознавам хората и живота.

През 1938 г. Гьончо Белев се озовава в Париж, на конгреса на прогресивните писатели в защита на мира. Там той се запознава с Теодор Драйзер, Луи Арагон, Мартин Андерсен -Нексьо и др. Своите непосредни впечатления от конгреса в Париж писателят е споделил с читателите си в пътеписа „За маслинено клонче в Париж“. Оставам с впечатлението, че Гьончо Белев има твърде свежа памет и ме учудват редицата подробности, които си спомня той, различните събития, станали по време на конгреса.

— За мене пътеписът е пълноценна белетристика — заяви писателят. Аз много го обичам. Чрез него може да се провери умението на писателя да наблюдава, да открива. Някои превръщат пътеписа в репортаж, а аз правя от него белетристика, търся преживяното, човека с неговите настроения и тревоги.

Освен във Франция Гьончо Белев е пътувал в Италия, Швейцария, Югославия, Австрия, Германия, Унгария, Чехословакия, Румъния, Турция, Съединените американски щати и други страни. Той има какво да каже за всяка посетена страна. Но „примамките“ непрекъснато биха ни отклонявали.

Подхващам отново прекъснатия разговор за творческото изграждане на писателя. Той въздъхва и продължава да говори бързо и енергично.

— Аз бях чел вече и много български книги. Обичах Вазов. Бях прочел „Под игото“, „Чичовци“, „Нова земя“, „Казаларската царица“. По-късно аз „скъсах“ с Вазов и започнах да чета Пенчо Славейков. Силно впечатление ми направи неговият „Бойко“ от „Епически песни“. Развълнува ме, може би, донякъде и защото една моя братовчедка изживя подобна история. У мен четенето върви редом с преживяното. За мен книгите никога не са били нещо измислено, а действително.

Вазов по-късно загуби в моите очи заради своите патриотарски настроения. Аз бях много разочарован от „министъра“, от „политика“ Вазов. „Нашата“ интелигенция се държеше отрицателно към него. Пенчо Славейко ни допадаше с голямата си култура. Вазов минаваше за „прост“, той нямаше обаянието на Пенчо. И все пак, по-късно, след изживяването на тия настроения, разбрах колко Вазов е близък до народното виждане, как умее да казва всичко простичко, точно, с леснина, без предвзетости. В зрелите си години почувствувах майсторството на Вазов — писателя-класик.

Изказвам становището, че някои от писателите са имали прототипове от живота за по-значителните си художествени образи, макар да не е изключено изграждането и на съвсем „измислени“ герои. Стори ми се, че моите реплики някак особено се възприеха от Гьончо Белев. Предполагам, че той си спомни за някои упреци от страна на отделни критици, че образът на Минко Минин се слива с личността на автора или че романите му носят чисто мемоарен, автобиографичен характер. Въпреки всичко той спокойно възрази:

— Като изключим някои исторически личности, които споменавам със собствените имена (Коларов, Димитров и др.), аз обикновено не си служа с прототип в примитивния смисъл на думата. Разбира се, някои лица, които са ми направили впечатление със свои характерни особености, могат да ме наведат на мисълта да създам образ, като

използувам една особеност на характера на това лице, а всичко останало към образа прибавям от себе си, за да се формира един цялостен литературен тип, който в много отношения може да бъде дори пълна противоположност на „прототипа“. Понякога такива характерни за отделен човек черти могат да живеят дълго в подсъзнанието на писателя, преди да намерят своето въплъщение. В живота няма да срещнем готови литературни образи, които ние само да „фотографираме“ или копираме. Типовете се създават от писателя. Да вземем за пример моя герой Орце Солунчето. Той не е съществувал в живота такъв, какъвто съм го дал, но аз съм наблюдавал живота на подобни еснафи, които бързо разбогатяха и се забравиха. И от всекиго съм взел по нещо и съм изградил един събирателен образ. Наблюдавал съм и други еснафи, които обратно — пропадат. Случаят с баща ми и с много други е ясен.

Аз никога не съм могъл да предам една случка точно тъй, както е станала в живота, т. е. да предам сухия факт. Фантазията ми винаги се е намесвала повече или по-малко. По същата причина не мога да предам два пъти един разказ по един и същ начин, макар и в разговорна форма. Ако би трябвало да се явя като свидетел в съда, ще ме обвинят в противоречие.

Преди да започна да пиша, аз дълго обмислям и оформям образа. След като застана зад пишущата машина, аз навлизам в света на моите герои и за подробностите оставям те да ме водят. Понякога те със своята вече изразена индивидуалност ме извеждат там, където не съм предвиждал. Има моменти, когато аз като че ли влизам в спор с героите си. И това е твърде естествено, животът е толкова сложен.

Трябва да призная, че настроението играе голяма роля при моята работа. Сигурно сте виждали как прехранени деца извръщат глави, когато майките се мъчат да пъхнат в устата им лъжички с ядене. Подобно на такива деца и аз понякога, като седна пред пишущата машина, извръщам глава в страни. Не ми се работи. И трябва с усилие на волята да си послужа, за да почна да пиша. От начало върви мъчно, но постепенно се увличам и колата тръгва. . .

Но това се отнася само до процеса на писането. Иначе творческата работа се извършва почти непрекъснато, дори когато чета нещо друго. Умът работи и сетивата действуват. Всичко набрано чрез тях отива в подсъзнанието: там то се трупа, за да се използува, когато потрябва. Особено силни са у мен зрителните впечатления. Те ми доставят най-богатия материал. Така натрупаният материал може да лежи почти забравен много години. Но когато се окаже необходим, той, тъй да се каже, се събужда, израства като гъба и влиза в строя на работата. Така например разказите, които съм чул от баща си, баба си или други по-възрастни хора за апостолите, за Априлската епопея, за Баташките клането и за Освобождението, аз живо си спомних, когато описвах своите македонски революционери. Тези разкази естествено ми помогнаха да си представя по-ясно тяхната дейност.

Гьончо Белев си спомня как дори от приказките на своята баба се е възползувал при портретизацията на някои свои герои. И приказното, и историчното, и жизнените факти могат да послужат и да се втъкат в повествованието. За Гьончо Белев е важно да открие мярката — доколко и как ще прерасне жизнената правда в художествена. И винаги проличава изтънченият усет на художника да повествува и претворява духа, аромата и особения патос на епохата, която той описва. Той се стреми към простота, не иска да смайва читателя с езикови ефекти. Чувствува се умението му да подчертае обективно-историческия смисъл на образа, от една страна, и от друга — да го предаде живо, с неповторима индивидуалност.

С усета на художник Гьончо Белев отсява през творческия си филтър незначителното от обществено-значимото, прави подбор на материала и „открива“ най-характерното за епохата.

Естетическото усвояване и опредметяване на действителността у нашия автор не е безстрастно, обективистично отражение в огледалото на мемоариста-битописател,

нито пряка фотографическа снимка, както са склонни някои да мислят. Безспорно, Гьончо Белев рисува, както и много други автори, с най-голям успех и със сравнително по-голяма леснина, ако може изобщо да се говори за леснина в писането, когато има натрупани непосредствени впечатления от обекта на своя разказ. Пък и сам той признава:

— Аз най-добре пиша за неща, които лично съм изживял.

И все във връзка с правдивия портрет на епохата питам:

— Как успявате да организирате материала, свързан с духа и колорита на епохата?

— За това се иска труд, доста труд. Аз правя много, обстойни проучвания, за да използувам понякога само едно зрънце.

У мен репликата играе огромна роля. Чрез нея определям физиономията на даден герой. У мен всеки герой има свой език и говори със свой маниер. Обърнете внимание например как говори един банкер —английски възпитаник като Карапанчев от „Червена заря“ или един Рале Божков от „Действие първо“. Тъй като напоследък много от моите образи са взети предимно из средата на интелигенцията, по това как говорят, какви думи вмъкват в репликите си, може да се установи кой е ницшеанец, кой е широканец или тесен социалист, кой е „санинист“ (привърженик на проповедите на един от героите на Арцибашев за разгулност и развратност), кой е толстоист, радославист или народняк. . . Личи кой е жертва на „мировата скръб“ и кой обикновен човек от народа.

— Аз цял живот съм бил на страната на народа. Живял съм с борбите му, носил съм в сърцето си неговите мъки и неволи. И смятам, че писането за народа, за широките трудещи се маси, както се казва, съвсем не означава, нито задължава писателя да падне до равнището на най-некултурния читател. Трябва да имаме по-голямо доверие в естествения, в природния ум и вкус на човека от народа и с писанията си да му помогнем в стремежа към още по-големи изисквания, към по-висока култура. Читателят ще ни бъде само благодарен за нашето доверие и добро желание да му помогнем. Стремежът на някои писатели да утвърдят като изходно начало „конфекционната“ литература, трябва да бъде пресечено.

И с едно твърдо убеждение наблегна:

— Нека не се страхуваме, че ще останем неразбрани! Такава опасност няма. Ако днес някои не те разбере, утре ще може да те разбере. Аз обичам културния читател. Той трябва да умее да мисли, да продължи за себе си даденото от писателя. Но и писателят трябва да му даде теми за размисъл. Затова изкуството трябва да бъде реалистично, идейно, не само жонгльорство с умението.

— Може да имаш блискав стил, прекрасен език — продължи писателят, но щом едно произведение е лишено от същина, от дълбок идеен замисъл, от богато съдържание, то не може да бъде трайно.

Започнахме да разискваме въпроси, свързани с художественото майсторство на писателя.

— Аз работя много върху своите произведения — сподели Гьончо Белев. — Отначало „нахвърлям“, скицирвам — къде по-подробно, къде по на едро. Ръцете едва успяват да запишат мислите. При „нахвърлянето“ моите наброски са още твърде сурови. Естествено в този етап на работа не се интересувам особено за езика. Мога да употребя например няколко пъти една и съща дума в един и същи абзац.

Гьончо Белев не подценява „черната“ работа в изкуството. Той няколкократно преработва и преписва своите романи.

— След като „напиша“ по тоя начин целия роман — продължи след кратка пауза писателят — аз го оставям настрана, за да „втаса“. И почвам друга работа. След известно време отново се връщам към написаните на машина страници. Те представляват за мен суров материал. Сега започвам вече истинското разработване. Този начин на писане чувствувам по-„близък“, по непосредствен. Ръката сякаш създава по-тясна

връзка между хартията и човека — неговата мисъл, неговите емоции. Писането на машина чувствувам като нещо механично, което използувам за по-бързото фиксиране на хрумванията ми. Затова често пъти се случва, че от първия машинописен вариант не остава почти нищо. След като си довърша на ръка разработката, отново се връщам и нанасям поправки и така идвам до третата редакция, която отново преписвам на машина.

Сега вече могат да се нанесат последните поправки. Моята другарка ми чете гласно, аз пък слушам активно и поправяме „грапавините". Тогава най-често настъпва голямата моя трагедия: аз не винаги съм доволен от това, което съм написал. Много от онова, което в творческото възбуждение ми се е виждало хубаво, сега при слуховото възприемане звучи другояче. И необходимите поправки се оказват съвсем не толкова дребни, колкото съм предполагал.

Писателят, ако е такъв по призвание — не може да се радва на живота заради самия живот. Той от всичко „прави" литература: когато гледам например едно дете, че плаче или нещо подобно, аз мисля не само за това как да го утеша, а премислям и най-различни варианти за неговата съдба. То може да бъде на разведени родители, да е подхвърлено дете, да е загубено и пр. и пр. и мислено съчинявам цял разказ, който може никога да не бъде написан. Това обмисляне и подреждане на сюжета ми прави голямо удоволствие.

Аз обичам да давам в книгите си съществено и се старая да го дам в по-сбита форма, защото уважавам читателя, имам доверие в неговия ум и фантазия, искам да му дам възможност да диша — сам да довърши и доразвие дадено събитие, образ, характер и т. н. Затова при поправките на всяка редакция аз винаги отивам към съкращаване и почти никога, освен в редки изключения, към разширяване. Смятам това за правилно. Може някои да са на друго мнение. Но това е моят стил. . .

За мен е важно едно: да се запази националният колорит на епохата, нейната неповторимост и идейно-емоционален патос. Аз се стремя да изтъквам живо, образно обществените сблъкновения, хората да са представени не иконописно-студени, а да имат душа. Обичам в романа ми да има пейзаж и хумор. Да постигна хумора — това е много съществено за мен. А що се отнася до пейзажа, той е помощно средство за доизясняване душевното състояние на образа. Той е въздух, озон. Затова пейзажът трябва да бъде конкретен, а не общ. Той внася ведрина, бодрост.

Когато бях задал вече въпросите за самия процес и техника на писането, твърде много ме изненадаха повече или по-малко завършените ескизни рисунки на писателя, които той ми показа. Сам той е скицирвал физическите образи на редица хора от живота и това го е улеснявало в работата.

За всеки по-основен образ той си има, тъй да се каже, досие. В тези досиета са отбелязани най-характерните черти от развитието на даден образ с по няколко думи, белезите на неговата душевност, индивидуалните му физически особености. . . И когато пише своята творба, писателят се справя често с тия досиета, за да не забрави някоя особеност или постави нещо противоречиво.

У Гьончо Белев се забелязва истински култ към най-причудливите багри на родния планински пейзаж. И за да може да назове с истинските им имена всички възможни нюанси на палитрата, един художник-партизанин от Пирдоп му е изработил едно „табло", където под всяка багра личи и точното ѝ название.

Като заговорихме за художници, стана дума и за Илия Бешков.

— Бешков! Това е българският Домие, голям самобитен художник, художник с мащаби — каза писателят.

Разговорът навлезе в една деликатна област — за самобитността и влиянието в литературата.

— В своето истинско творчество аз не съм се влиял непосредствено от някой автор — сподели Гьончо Белев. Специална литературна школовка нямам. Обогатявах

душевния си мир по твърде противоречив път. Чел съм различни писатели, от различни направления и школи. И от всеки автор съм възприемал онова, което е имало връзка с моя духовен строеж. Моят стремеж е бил: да търся своя форма на изказ и да предам верния облик на една епоха. В творчеството си искам да приличам само на себе си, на Гьончо Белев, да имам своя физиономия, отговаряща на темперамента ми.

И наистина Гьончо Белев е писател със свое виждане, със свой стил.

— Аз си имам специфичен подстъп към действителността. (Вярно е, може да съм грешил, но от нищо не се срамувам, нито се отказвам. И втори живот да започна, по същия начин бих желал да мина). Придържам се към правдивия, конденсиран рисунък, за да съм винаги в руслото на собствения си стил. Не ме примамва външно ефектното, а жизнено достоверното. Типичното за мене е онова, което е в унисон с общия патос на една епоха, оново, в което прозира бъдещето. Моите „нови хора“ — социалистите например са само като капка в морето на фона на възхождащия капитализъм. Но за мене и Лука Ванев, и Павел Гълъбов, и Тако Пеев са типични герои, защото прозряха „зарята“ на съвременния ден. Чрез тях аз говоря на съвременния читател за оная чиста, колосална вяра в пролетарските идеи на тези първи ластовици на социализма.

С някаква особена радост, дори гордост Гьончо Белев заяви:

— Аз имам слабост например да изобразявам живота на учителките и учителите. За мене и те бяха нещо като „апостоли“ на социализма по онова време. Хубави хора, предани, идеалисти. Затова аз нямам роман без учителки и учители.

Растежът на Гьончо Белев преминава зигзагите на едно сложно развитие. То най-лесно може да се забележи, когато се проследи къде писателят е сътрудничел. По различно време в много несходни по характер вестници и списания личи неговото име: „Пряпорец“, „Съвременна мисъл“, „Мисъл“, „Листопад“, „Народни права“, „Вестник на жената“, „Литературен глас“, „Новини“, „Хиперион“, „Мисъл и воля“, „Свят“, „Щит“, „Литературен преглед“, „Кормило“, „Брод“, „Победа“, „Нова камбана“, „Заря“, „Глобус“, „Пробив“, „Час“, „Младо село“ и в почти всички литературни вестници и списания след народната победа. Неговото име може да се срещне и в периодичния печат. Сътрудничел е с разкази, очерци, репортажи, статии и пр. Отзовавал се е по различни поводи за творчеството на Пушкин, Шевченко, Верхарн, Ромен Ролан, Август Стриндберг, Т. Г. Масарик, Теодор Драйзер, Ернст Толер, Луи Арагон, Йоханес Бехер, Луначарски и други. Писал е и за наши писатели — за Ботев, Вазов, Церковски, Георги Бакалов, Хрелков, Смирненски, Румянцев, Златаров и др. Много и сърдечни спомени е написал за Димчо Дебелянов. Превеждал е творби от Джек Лондон, А. П. Чехов, Валѐри Брюсов, Иля Еренбург, Михаил Пришвин, Шалом Алейхем и други. Творби на Гьончо Белев са превеждани на руски език, полски, чешки, индийски и пр.

За творческите висини, до които е достигнал един писател, най-добре може да се съди безспорно от неговите книги, не от онова, което е пръснато по вестници и списания. А книгите му не са малко.

В края на разговора ни засегнахме въпроса и за съвременната тема в литературата и Гьончо Белев изтъкна значителността ѝ за разцвета на сегашната наша литература. Заговорихме за международната обстановка.

— Моята писателска съвест — подхвана писателят — се е възмущавала най-много от несправедливите войни, които е водил народа ни в миналото.

Какви страдания, болести, холера, колко жертви, колко хора бяха изпочукани пред очите ми, на фронтовете. Ужас!. . .

Един особен блясък грееше в очите на писателя. Той непринудено сподели:

— Трябва да се обича животът и да се скъпи човекът — златото на живота!...

ХРИСТО ЙОРДАНОВ

☆

ПРИЛИВИ И ОТЛИВИ НА ВДЪХНОВЕНИЕТО

Едва ли е необходимо да прибягваме към данни, за да доказваме очевидната истина, че в историята на нашата литература никога не е имало повече читатели на поезия от сега. И въпреки това, както показват фактите, преиздаването на една стихосбирка, за разлика от преиздаването на белетристични творби, е все още много рядко явление. Без да е така изненадващо, както във времето на П. К. Яворов, обикновено то се приема като литературно събитие, което мълчаливо включва и едно признание, по-силно понякога от положителната оценка на критиката—признанието на читателите. С такова признание навлезе в нашата литература и младият поет Георги Джагаров: неговата първа книга „Моите песни“ за две последователни години (1954—1955) претърпя две издания — нещо, на което биха завидели дори и творци със затвърдени имена. Така тя се наложи като положително литературно явление едва ли не преди да бяха смогнали да си кажат думата онези, които и по дълг и по призвание са се наели да направляват общественото мнение. Разбира се, всичко това беше заслужена, но същевременно и изненадваща литературна победа, която редом с безспорните си предимства носеше в себе си и някои опасности: както всяка бързо постигната цел, тя можеше да създаде илюзии и да демобилизира един колеблив дух , в който литературната суета взема превес над творческите вълнения. За щастие, общо взето, Георги Джагаров не се поддаде на такава слабост. Макар някои от последвалите му творби и литературни изказвания да говорят за прекомерно нараснало самочувствие, което не се оправдава достатъчно от литературното му дело, той не се задоволи с постигнатото. Потвърждение на това са неговите следващи стихосбирки — „Лирика“ (1956) и „В минути на мълчание“ (1958). Каквито и да са нашите уговорки за тях, не подлежи на съмнение, че с тези стихосбирки поетът прави усилия да разшири тематичния обсег на своето творчество, като го обогати с ново съвременно съдържание и с нови емоции, без да слиза под своето средно равнище. А това е вече указател за укрепващо творческо съзнание и за стремеж да се върви напред: такъв автор допуска сравнително по-малко изненади и на него обикновено се гледа с по-голямо доверие.

1

Известно е, че цяло десетилетие преди да се появи първата стихосбирка на Георги Джагаров, в българската литература вземаше превес лирическата поезия. Като даваше емоционален израз на една велика епоха, много често тя черпеше вдъхновение от героизма на съпротивата. Близките и по-далечни революционни събития, които подготвиха победата на нашия народ и му откриха пътя към бъдещето, придобиха необикновено очарование и се оказаха магнетическа привлекателна сила за творците. В продължение на доста години те останаха един от основните емоционални източници за повечето от тях — разбира се, преди всичко за тези, които взеха пряко или косвено участие в съпротивата и бяха направили от нея своя лична съдба, но същевременно и за такива, които бяха останали настрана от нейните сурови изпитания. Така, след като в продължение на десет години една от най-важните теми на нашето изкуство занимàва умовете и сърцата на мнозина от най-добрите ни поети и оплоди творчеството им с не малко вълнуващи творби, тя прозвуча като общо място в стиховете на други от тях. Ето защо, когато първото опиянение от победата остана назад и изискванията към художниците на словото нараснаха, съпротивата стана по-лесна, но същевременно и много по-мъчна за поетическо пресъздаване: лесна за онези, които се задоволяваха с постигането на настроение чрез преповтаряне на вариации върху една опоетизирана тема (защото имаха вече образци), и мъчна за всеки, който искаше да каже нещо ново, без да се ползува от чужди мисли, чужди образи и интонации. Тъкмо в този момент се появи и първата стихосбирка на Георги Джагаров — „Моите песни“. Напълно в духа на времето, тя подемаше мотивите на съпротивата, които

живял непосредно с вълненията и радостите, които доставя творчеството на този виден, ала противоречив наш художник, написа във в. „Литературен фронт“ една статия, която носи белега на характерни за времето увлечения (бр. 13 от 1947 г.). В нея между другото четем: „Чужд на всякакви нови веяния, Йовков живее с онова, което е проповядвано години от официални места. Не търси нови идеали, нито нови пътища за постигане на стари въжделения. Той не си позволява отклонение от установените идеали на държавата, каквато тя беше през негово време, нито дори особени разбирания. У него не ще срещнете нито едно смело протестно чувство, нито една непозволена мисъл.

Йовков не може да преодолее официалния патриотизъм и да се издигне до най-широки обществени хоризонти. У него няма да намерим нито една от чертите, които срещаме у Барбюс („Огънят“), у един Ремарк („На западния фронт нищо ново“), у един Лудвиг Рен („Война“). За него войната е също така зло, но той е чужд на мисълта, че това зло не бива да се допуска, или че може да се допусне само в известни случаи, че има завоевателни и освободителни войни. Собствено мисли като тия — дали може или не без война и каква е войната, която се води, кому служи тя — не занимава нито него, нито героите му. В целите на войната той не допуска никакво съмнение“. Така писа за Йовков критикът Цанев, който е имал всякога отношение към индивидуалното у художника, чиито преценки са се отличавали винаги с емоционална подплата. Казаното от Цанев за някои страни от мирогледа на Йовков може отчасти да е вярно. Ала покрива ли се то с поетическия натюрел на Йовков-хуманиста, с неговото творчество? Не е ли то, творчеството на писателя, в немалко случаи един протест срещу войната? Как да разберем творби като „Последна радост“ или „Земляци“, в които звучи като прекъсната струна болката за съдбата на човека? Нима „Белите рози“ и „Песента на Солвейг“, отличаващи се със сложна психологичност и дивна задушевност на тона, роден от болката по жертвите на войната, не ни напомнят големи произведения на световната литература, в които войната е осъдена? Наистина буржоазната литературна критика се стремеше да внуши мисълта за пасивното възприемане на войната от Йовков, без да вникне в съчувственото му отношение към жертвите, а следователно и в оня хуманистичен протест, който долавяме в творчеството му. Това „качество“ на Йовков може би Цанев се постара да критикува. Но казаното не бе цялостна преценка за Йовков. По-късно вече Цанев изяви своето друго, своето истинско отношение към писателя. Сега, без да е равнодушен към слабостите му, той видя и разкри много по-пълно светлите страни на творчеството му, случайното дори съприкосновение с което оставя светла диря в душата. Но за нас е важно да отбележим общото ни настъпление срещу литературата от миналото и то като се изследва предимно мирогледът на художника или по-точно някои страни на неговия мироглед. Това настъпление имаше някои положителни страни. След като години наред мисълта на хората е била обработвана и замразявана в пределите на идеалистическата философия, на идеалистическото световъзприемане, като за тази цел е използувана и литературата, нетърпимостта на литературната история към реакционните прояви, случайни или не, бе оправдана. И тя заговори дръзко, гордо, смело. От името на нови изисквания и принципи. Ала наред със своята основателна невъздържаност, тя прояви и методологическата си непълноценност.

все още продължаваха да занимават въображението на нашите поети, и човек, който не беше следил литературния ни печат, можеше да допусне, че ще намери в нея повторение на отдавна известни неща. Това опасение обаче не се оправда: достатъчно е да я зачете човек, за да усети, че тя не отстъпва пред леснината, независимо от някои много сериозни увлечения и несполуки. Поетът разработва в нея познати теми, но при сполука съумява да ги види по свой начин и да открие в тях ново образно и емоционално съдържание. Така, макар да ни въвежда в един свят, който на пръв поглед не крие никакви тайни, той съумява да ни внуши някои вълнения, каквито други не са ни разкривали. Това осмисля неговата книга, придава ѝ индивидуален оттенък и я отделя от потока на литературните еднодневки.

Оттук и неизбежният въпрос: в какво се проявява творческото своеобразие, което осигури на стихосбирката „Моите песни“ благосклонен прием сред българските читатели?

Прочетете внимателно някои от характерните и сполучливи стихотворения в нея, каквито са „След разпита“, „Посвещение“, „Най-силният от нас“, „Буря“ и особено „Към родината“ и направете усилие да вникнете по-отблизо в тяхната образна, емоционална и мисловна същност. Още при първи досег с тези стихотворения ще ви направи впечатление, че авторът възпява героичното минало, в подчертано хуманитарен план: като отправя поглед преди всичко към човека, към неговата саможертва и неговия подвиг — към онова, което осмисля неговото поведение и му придава морална стойност. Но понеже не е наблюдавал събитията отдалече, той не говори нито просто като негов почитател, който изразява своето отношение със средствата на стихотворната възхвала, нито като съчувственик, който скърби за скъпата жертва, нито още по-малко като летописец на епохата, който създава поетически илюстрации на станалото. Напротив, за него съпротивата е героично изпитание, неразделно от собствената му съдба, от собствената му гражданска биография: в най-добрите му ранни стихотворения нейната правда се разкрива чрез подчертана морална заинтересованост, инак казано — чрез силно субективно изживяване, чрез саморазкриване. Поетът е взел участие в нея с ясното съзнание за принадлежност към великото войнство, което се бори за бъдещето, с непреклонната увереност в тържеството на освободителния социалистически идеал. Затова в своите поетически виждания той се е изявил едновременно и като мечтател, и като трибун. Оттам и една особеност на неговите вълнения: те са едновременно и задушевни, и поривни. В тях изповедната топлина е неотделима от полемичната страст, съкровеността — от външната изява, непосредственото настроение — от мисловните търсения. Всичко това води към сблъсък на противоречиви чувства, към драматично напрежение на лирическия тон и към някакво подчертано своеобразие на виждането — особености, които обуславят поетическата свежест на най-добрите стихотворения от книгата „Моите песни“. Благодарение на тези стихотворения авторът ни показа героизма на съпротивата в по-нова светлина и така успя да се изяви като поет, който се стреми към свое творческо виждане.

2

Стихосбирката „Моите песни“ обаче не само утвърди едно младо дарование — тя приключи заедно с това и един етап от неговото развитие.

Колкото и да е привлекателна борческата романтика на миналото, колкото и да е плодотворна за вдъхновението, тя не може да запълни изцяло творческия свят на един добър отзивчив поет. Идва момент, когато някога изживяното, макар да е станало негова съкровена същност, се отдалечава значително и, без да губи нищо от своята поетическа прелест, постепенно отстъпва място на нови мисли и нови вълнения. Тогава такъв творец, който остава верен на себе си и не желае да се изхабява в преповтаряне на казаното, по силата на една вътрешна повеля все по-често и по-настойчиво започва да отправя поглед към съвременността, за да потърси в нея един недостатъчно използуван източник на вдъхновение. Тъкмо такава обновителна промяна стана и с Георги Джагаров. След като се освободи от напора на някога преживяното, той пристъпи към нови идейни и тематични задачи. За разлика обаче от други, у него тази промяна се извърши по един начин, който изненадва и външно едва ли не изглежда необясним. По всяка вероятност това е забелязал всеки, който е имал случай да следи отблизо развитието на поета.

Знае се, че един от сигурните белези за творческо дарование е умението на художника да търси, да се обновява, да се домогва непрестанно до онова, което не е открил и не е изрекъл. Такова умение, както показаха първите му литературни сполуки, обладава и Георги Джагаров. Затова когато четем втората му книга — „Лирика“, ние не се учудваме и приемаме като естествен стремежа му да разшири тематичния обсег на своята поезия, да обогати нейния емоционален регистър и така да я направи по-пълноценна. Странно е обаче, че това преминаване към нови про-

блеми се извършва внезапно, без видима подготовка и — бих казал — с нарочно усилие да се накърни творческата приемственост. Такова впечатление ще добие всеки читател, който си направи труд да сравни стихосбирката „Лирика“ с предишните му творби. И действително, като изключим от нея цикъла „Сърце зад решетките“, който съдържа най-доброто от „Моите песни“, и нито едно последващо стихотворение, ние забелязваме не без изненада, че тя не се връща нито един единствен път към суровия патос на съпротивата. Изоставила миналото, тя ни отправя в друга посока: разкрива ни някои остри и характерни проблеми на съвременността (с цикъла „Птици срещу вятъра“), споделя с нас първите бащински чувства на поета (с цикъла „За да се роди човекът“), поверява ни любовните трепети на младия съпруг (с цикъла „Часове за обич“). И въпреки направения тематичен поврат, който открива нов етап в развитието на поета, ако вникнем отблизо, ще видим че между тези стихотворения и стихотворенията от книгата „Моите песни“ има нещо, което ги сродява. Това нещо е както тяхната емоционална и изобразителна особеност, която се определя пряко от личността на твореца, тъй и тяхната вътрешна същност — онази хуманитарна осмисленост, родена от близост с живота и хората, която обединява обществено значимите прояви и най-съкровените, най-личните изживявания на твореца.

За никого не е тайна, че революционните освободителни борби бяха и продължават да бъдат един от най-богатите тематични източници на изкуството от ново време. Те са подклаждали въображението на прогресивните художници и са ги оплодили с произведения, които не само ни увличат с героичната непреклонност на епохата, но заедно с това са затвърдили у нас и увереността, че усилията да се разруши един потиснически и користен свят съдържат повече романтически устрем, повече страст и повече поетическа прелест от всекидневния стремеж да се постигне щастие за всички. Затова ако се осланяме единствено на формалните съпоставки, почерпени от литературните факти на миналото, и се доверим изцяло на навика, трябва да предположим, че преминаването на Георги Джагаров от съпротивата — най-ярката проява на революционната освободителна борба в нашата страна — към проблемите на съвременността, означава преминаване от контрастно-драматични към улегнали вълнения, инак казано — от по-високо към по-ниско морално и емоционално напрежение. Стихосбирката „Лирика“ обаче не само не оправдава, а с най-добрите си творби опровергава такова предположение. И причината за това трябва да се търси не само в своеобразието на нашата действителност, която с мирни средства разширява завоеванията на една революция, а и в подстъпа на твореца към живота и хората — в отношението му към проблемите, които го вълнуват.

3

Като поет Георги Джагаров е връстник на нашата победа и заедно с най-добрите ни съвременни художници на словото е свързан на живот и смърт със света на социализма. За него той е мечтал като младеж, за него се е борил и него утвърждава със своята поезия. Но той гледа на този свят с очите на диалектик и го утвърждава не само такъв, какъвто са го създали нашите днешни условия, а и такъв, какъвто може да бъде и ще бъде утре.

Този свят —
и прекрасен,
и грозен —
е мой.
Той е капка от мойто сърце.
Аз съм влизал за него в най-лютия бой
с отмъстителни тежки ръце.

(Р о д и н а)

Нека не ви плаши резкостта на израза: този свят е „прекрасен“ — за него заслужава да се живее и да се мре, защото отбелязва гигантска крачка към щастието на човека, но той все още е и „грозен“, защото не е имал достатъчно време да се освободи от наносите на миналото. Ще рече: величието на подвига, който отхвърли старото, не е попречило на поета да вижда идеала и заедно с това трудностите, които преграждат пътя към него. И понеже този идеал му е не по-малко скъп от постигнатата победа, той не се оттегля в обоза на събитията, а предпочита да вземе дейно участие в по-нататъшната борба за завоюване на бъдещето. Затова неговите стихове от втората му книга, поместени в цикъла „Птици срещу вятъра“, които го поставят в досег със съвременността, противно на очакванията, се налагат със своя динамизъм, своя устрем и своето борческо напрежение — с всичко онова, което е израз на мъчително утвърждаване. Те са изпълнени с увереност в тържеството на идеала и тъкмо поради това са чужди на онзи лекомислен оптимизъм, който се подхранва от лъжливата надежда, че нашият път напред е осеян само с рози. Те не ни обещават спокойствие и леки победи, постигнати по магически начин, а ни разкриват суровата жизнена правда — онази правда, която често пъти носи тревога, но е и по-човечна, и по-понятна, и по-мощна като духовна сила.

Предполагам, че един практически ум, който свежда нашия обществен идеал

единствено до повика „хляб за всички“, ще изпита известно недоумение пред стихотворения като „Тревога“, „Дъжд“, „На приятеля ми“ и особено като „Гора“. Привикнал да се движи в границите на всекидневното, той не ще разбере как е възможно тъкмо когато гладните години се отдалечават, в съзнанието на един революционен поет да се срещнат възторгът от постигнатата победа и безпокойството, тържеството на освободения човек и проявите на смутена съвест. И ако в недоумението си прескочи следващето стихотворение „Отговор“, което е реплика срещу прибързаните изводи, или не му обърне достатъчно внимание, по всяка вероятност той ще отдаде това противоречие на неустойчивост: нали в интелигента живеят две души? Но инак ще оцени тези стихове, ако пристъпи към тях с онази широта на възгледа, която не отделя практическите задачи на момента от далечните цели, борбата за хляб от социалистическия идеал — ако си спомни, че поезията е немислима без една морална оценка на живота. Тогава ние ще видим, че онова, което в тези стихотворения изглежда несъвместимо, е израз на едно съществуващо противоречие между постигнатото и желаното — противоречие, което се разразява в драматическо сблъкновение на противоположни чувства: ликуване и същевременно съзнание за отговорностите, които тежат върху нас. Тогава ще зазвучат по друг начин и отгласите на смущение, които долавяме в тях: не като колебливост, като ридание на слаб човек, забравил своя дълг пред трудностите, а като присъда над нашите слабости и грешки — присъда, която държи будна нашата морална бдителност и ни прави по-устойчиви в защитата на социалистическия хуманизъм.

Стихотворенията от цикъла „Птици срещу вятъра“ — първите, с които Георги Джагаров проправя пътина към най-близката съвременност, утвърждават нашата действителност без колебание и без никакви уговорки, но я тълкуват в светлината на идеала и затова ни издигат над нея. Те воюват за свободния горд човек — за днешния и утрешния герой на епохата, който не пада на колене

. . . пред подлеците
на не важни и важни служби,
пред лъжците по дълг,
пред глупците
с благородни
изгодни дружби

и воюва срещу враговете, прикрити и явни („Тревога“), защото знае, че „Не е свършила още борбата“ („На приятеля ми“). Оттам онова своеобразно единство на реалистична мъдрост и поривност, на порицание и романтически полет, което създава емоционално направление и придава неповторима индивидуална багра на някои от най-добрите от стихотворенията на поета.

4

Следващите два цикъла от книгата „Лирика“ — „За да се роди човекът“ и „Часове за обич“, както подсказват и заглавията им, ни насочват към една по-друга област на вълнения. С изключение на някои отделни стихотворения от тях, като „Завръщане“ и „Есен“, които не се свързват пряко със съответния обединителен признак („Часове за обич“), те ни въвеждат в най-съкровения душевен свят на поета и ни поверяват тайни, които външно стоят на страна от обществено значимото. И все пак, когато ги четете, вие сте далече от себичността на онази идейно непълноценна поезия, която някои ценители не много убедително определят като интимна.

Казано по-точно, стихотворенията от поменатите два цикъла са вдъхнати от обичта към рожбата, от любовта към избраницата на сърцето и от привързаността към семейното огнище. Както се вижда, те споделят с нас такива чувства, които са свързани най-непосредствено с първичната стихийна същност на човека — с неговата лична съдба и лична изява. Ще рече, те разкриват една сфера на вълнения, на пръв поглед автономна, която поради своето естество предлага много широки възможности за създаване на значителни и трайни поетически обобщения, но заедно с това тласка и към изкушенията на самозатварянето и камерността. Като поет с живо обществено чувство обаче, Георги Джагаров се е възползувал от възможностите, без да се поддаде на слабост. Той е изживял своите съкровени чувства и ги е изявил не като епикуреец-индивидуалист, не като сладкогласен еснаф, за когото наслаждението е единственото оправдание на живота, а като ревнител на щастие за всички. Той ни говори за своята сърдечна привързаност към най-близките, които го заобикалят, но не казва с користна надменност: ето моят свят, единственият, който има стойност за мене — ето моето убежище сред световните бури. Той не живее като къртица и не вижда своето щастие във вън от обществените стремежи на епохата — не си го представя независимо от тях и още по-малко противопоставено на тях. Тъкмо напротив, дори най-първичното чувство — обичта към рожбата, което се изявява на пръв поглед като обикновен биологически рефлекс, е неделимо от високите стремежи — от „устрема на моя път нагорен“, от „песента, която в мен звучи“ („Посвещение“). И той говори с

нескривана ирония за безидейното всекидневно животуване, което някои бедни духом въздигат във върховна цел на своя живот:

Това ли е било —
да пия всяка сутрин липов чай,
да бягам подир първия трамвай,
да работя превит над масата,
два пъти в месеца да ходя в касата
и цял живот така — без край. . .

Това делнично съществуване, което авторът не отрича, но и не въздига в добродетел, не го удовлетворява, и с чувство на измамен човек той пита на подбив:

Ах, тихо щастие семейно,
ти идваш, но защо не си отиваш?

(Семейно щастие)

Вместо ограничения еснафски идеал, който не отива оттатък грижата за всекидневието, поетът утвърждава голямото щастие — онова щастие, което не отрича практическите цели на живота, но ги осмисля чрез един хуманитарен копнеж по бъдещето и чрез борбата за неговото осъществяване. На него той е посветил някои от своите най-задушевни песни. Струва ми се обаче, че тази страна на неговите вълнения е намерила най-характерен израз в стихотворението „Мигове“, което със своя напрегнат лиризъм, със своя колорит и главно с интонацията на последните стихове напомня дотам някои известни места от Лермонтов; съпоставката се налага дотам, че тези последни стихове едва ли не остават впечатление на заемка! Четете и ще се убедите сами:

Ще бъде дълъг пътя ни. И труден.
Към щастието няма лесен път.
Тревогите с нас утрин ще се будят
и вечер ще си лягат с нас да спят.

Но стига тия мигове да има.
Те струват и живота ни дори.
Очакваните мигове, любима,
когато младата душа гори,
когато ни зове една далечност,
едно желание, един копнеж,
когато аз ти давам цяла вечност
и чакам цял свят ти да ми дадеш.

Ела по-близко! Все така — до мене!
Виж: плуват облаци, усмихва се денят
и весели от влага, и зелени,
дърветата се свеждат и шумят. . .

5

И тъй, без да губи от съкровеността на своето чувство, дори в тематично най-личните си творби Георги Джагаров не се поддава лесно на онова разнежване, от което се ражда повърхностната поезия. Всеотдаен в своето изживяване, той е чужд на егоистичното заслепение, което създава измамно блаженство, за да доведе рано или късно, ако не до пълно разочарование, то поне до равнодушие към някога обичания. Устремен и трезвен едновременно, той нито търси опиянение в забравата, нито се теши със споделената делнична привързаност. Неговата любов не е празно обещание, не е покана за пир, а призив за борба с трудностите на живота — призив за борба и в името на един идеал (онази „далечност“, за която говори поетът), и в името на личното щастие.

И в отношенията си към детето, както и в отношенията си към любимата („Мигове“), Георги Джагаров остава верен на себе си: той е и задушевен, и суров — задушевен, защото обича, и суров, защото чувството му е неотделимо от съзнанието за правда и дълг. И това никъде не личи така ярко, както в стихотворението „На тебе, сине“. Вместо сърдечните излияния на родителя, които много често са изпълнени с пусти надежди и стават понякога общо място в поезията на тази тема, поетът чертае бъдещето на своя син с трезва предупредителност:

Защото ще видиш наверно
реки без вода и гори без листа,
небе равнодушно и черно;
слепец ще те води по правия друм
и може би тъй ще се случи,
че някой глупак ще те учи на ум,
клеветник на чест ще те учи.

И веднага след тези стихове, които на пръв поглед звучат като мрачна заплаха за младия човек и изглеждат в противоречие със съкровения тон на заглавието, следва бащинската поръка, която е пропита и от мъжествена обич, и от гордо внушение да се живее честно, и от непреклонна увереност в утрешния ден въпреки изпитанията:

Ти плюй на това и напред отмини,
загледан в балканите снажни,
в мечтите си горди, в щастливите дни,
труди се — знай, то е по-важно!
. . . . . .
Сред този жесток и нерадостен век
бъди едновременно воин
и верен приятел, и нежен човек!

Тогава ще бъда спокоен.

Оттам героичното звучене на тези стихове, в които, въпреки очевидната сухота в израза, личното вълнение става общозначима човешка проява, а реалистичното

виждане не потушава порива, а го прави по-осмислен и по-стремителен.

Както се вижда, в стихотворенията на Георги Джагаров, поместени в циклите „За да се роди човекът“ и „Часове за обич“, действително изповедността е неотделима от обществената изява, копнежът по щастие — от политическия идеал, усилията за издигане над повседневието — от мъчителното съзнание за трудностите. По този начин и в тях се редуват чувства и мисли, които водят до сблъсък на настроения и създават онова особено драматично състояние, така характерно за неговата поезия. Тази конфликтност е толкова присъща на поета, че до известна степен е сложила отпечатък дори и върху такива стихотворения като „Спомен“, „Разсъмване“, „Трепети“, „Среща“ и някои други, които стоят настрана от потока на големите страсти и не носят тревогата на мъчителното утвърждаване. В тях обаче тя се определя не пряко от замисъла и от обективното жизнено съдържание на творбата, колкото от подхода към материала — от склонността за контрастно виждане и контрастно изобразяване. Както и да е, но дори и тези толкова уравновесени стихотворения не предразполагат към спокойно съзерцание — дори и те по свой начин увличат с онази емоционална напрегнатост, която намираме в открито политическата лирика на поета.

6

Читателят, който е доловил изтъкнатото своеобразие в поезията на Георги Джагаров, сигурно до известна степен е бил озадачен от досега с третата му стихосбирка — „В минути на мълчание“. Взел повод от камерността на заглавието, което по силата на едно неписано правило трябва да се определя от съдържанието на художественото произведение, той неволно ще си е задал въпроса: дали авторът този път не е потърсил творческа изява в една по друга насока, различна от следваната до тогава — да съзерцава живота в мълчание, вместо със средствата на художественото слово да участвува дейно в неговото преустройство. Прочел стихосбирката обаче, той ще се е убедил, че нищо в нея не говори за такъв обрат: и тук, въпреки някои промени, неизбежни за всеки развой, той го намира по същество такъв, какъвто е и в предишните си работи. И въпреки това заглавието „В минути на мълчание“ не ми изглежда съвсем произволно, както може да се стори на пръв поглед. Според мене, без да се определя пряко от текста на книгата, от съдържанието ѝ като цяло, то не ще да е съвсем чуждо на известни страни от емоционалния подтекст на някои от поместените в нея стихотворения.

Когато четете стихосбирката „В минути на мълчание“ и особено първия цикъл — „Нека пеят птиците“, който е едновременно и нейно средище и нейна сполука, добивате впечатление, че слушате познат глас. В нея намирате същото отношение към съвременността, същото морално и емоционално напрежение, същото сливане на личното и общественото, което е главният отличителен белег на най-хубавото от „Моите песни“ и „Лирика“. И все пак тази стихосбирка не повтаря предишните, но, разбира се, и не им се противопоставя, не скъсва с тях. Тя ги продължава и доразвива, така че едновременно е и вътрешно сродна с тях и различна от тях: сродството се определя от социалистическата идейност, от общото емоционално звучене, от еднаквия начин на виждане и изобразяване, а различието — от засилване на някои характерни особености, които тук се открояват по-ярко и дават друга отсенка на мисълта и настроението, без да ги изменят по същество. Тази промяна се проявява главно в две отношения: веднъж като засилване на изобличителната поетическа струя, друг път като стремеж да се постигне по-голяма философска обобщеност на мисълта — обобщеност, която води едновременно и до по-голяма дълбочина, и до по-голяма душевна тревога.

Георги Джагаров изобщо е далече от безобидните чуруликания, които служат за стихотворна залъгалка на сантименталното лекомислие. Още с първите си стъпки в литературата той ни поднесе творби, в които утвърждаването на новото е неотделимо от порицанието, непосредственото изживяване — от трайното и значително съдържание. Инак казано, той е поет, на когото изобщо не липсва нито сатирично жило, нито дълбочина на мисълта. И все пак, без да ни разкрива нещо неочаквано, стихосбирката „В минути на мълчание“ представя по друг начин тези две страни на неговото творчество. И това лесно ще забележи всеки, който вникне по-отблизо в нея.

Прочетете още веднъж първия цикъл от тази стихосбирка — „Нека пеят птиците“ и спрете вашето внимание по-специално върху „Жажда“, „Елегия“ и „Реплика през масата“. Още в първия момент те ви правят впечатление със своя изобличителен тон и неволно ви напомнят някои предишни работи на поета от книгата „Лирика“, като „Тревога“, „На приятеля ми“ и „На тебе, сине“. Но ако прочетете едните и другите още веднъж и направите по-внимателно сравнение между тях, ще видите, че те не само си приличат, а и значително се различават едни от други. Така докато в „Тревога“, „На приятеля ми“ и „На тебе, сине“ изобличителният елемент е схватка от настъпателното движение и по същина

представлява героична разпра със злото, в другите три стихотворения той е и това, но същевременно и нещо друго.

Вземете за пример „Реплика през масата“ — навеяна по замисъл, както показва и мотото към нея, от Леонид Мартинов (виж „След“—на български „Следа“ „А ты? Входя в дома любые. . .“). По своята язвителност тази „реплика“ напомня посочените стихотворения от „Лирика“ с тази разлика, че е изградена изцяло върху сатирична основа. В нея намираме същата душевна сила и същата решимост в разкриване на порока — в разкриване по-точно на онова нагло бездушие и приспособленчество, което крие зад привидности враждата си към нашия идеал:

Ти, който спиш в постели меки,
живееш дни спокойни, леки
. . . . . .
ти, който си човекът верен,
но се гнусиш от хляба черен
и гледаш днешния ни ден
от пиедестала си студен;
ти, който произнасяш речи,
прозираш толкоз надалече,
отваряш всякакви врати,
постигаш всякакви мечти —
поспри за малко своя ритъм
и позволи да те попитам:
в действителност
.какво си ти?

Не може обаче да се каже същото за „Жажда“, „Елегия“ и някои други стихотворения от книгата „В минути на мълчание“. В тях изобличителният момент засяга не отделни отрицателни прояви на нашето общество, каквито е имало и още ще има, а такива страни от поведението на човека, които са по-трайни и по-универсални. Затова навярно в него сатиричният порив е отстъпил място на иронията и е прозвучал елегично — нещо, което не може да се намери в предишните стихосбирки. Тук поетът е наранен от злото по друг начин: и много по-непосредствено, и много по-дълбоко. Той се съпротивлява срещу него, но не тържествува — гледа уверено в бъдещето, но неговата непреклонност понякога изглежда необичайно разколебана и в очите му напират сълзи:

. . . извадих тетрадка
и молив
и заплаках
над белия лист. . .

(Е л е г и я)

Или спрете се на стихотворенията „Питам те“, „Разговор с моя син в деня на неговата първа годишнина“ и пак на „Жажда“, но погледнете откъм друга страна. Независимо от това как ще ги възприемете и как ще ги оцените в художествено отношение, на пръв поглед в тях не ще откриете нищо изненадващо — нищо, което да ги отдалечава от предишните творби на поета. И все пак внимателният читател ще долови в тях една много характерна промяна, която личи еднакво и в съдържанието им, и в общото им емоционално звучене.

И в тези, както и в предишните си стихотворения, Георги Джагаров се изявява като мислещ поет — така е и вероятно не може да бъде инак. За разлика от порано обаче тук неговите обобщения са се отдалечили малко от актуалността и са придобили и по-общ, но и по-подчертан хуманитарен смисъл. Така в последните две — „Разговор с моя син в деня на неговата първа годишнина“ и „Жажда“ — поетът се е докоснал за миг до въпроса за живота и смъртта и е потърсил оптимистично решение в мисълта за вечния кръговрат — една мисъл, която е занимала и ще занимава милиони хора. На тази мисъл той се старае да придаде свое звучение и своя емоционална багра:

Ще духнат пролетните ветрове
и с крачките на времето епично
ще идват,
ще изчезват светове,
но всичко ще ми бъде безразлично.
О, няма ли да тръсна аз глава,
о, няма ли в пръстта да се обърна
и като стрък поне,
като трева
при хората
отново да се върна! . . .

В „Питам те“, напротив, авторът външно се приближава до актуалността. Всъщност обаче той само взема повод от нея, за да постави друг хуманитарен въпрос с широк обхват. Като се обръща с чувство на възторг към техническия гений на епохата (назовава го „приятелю“), който осъществява дързновенията на много поколения, за да достигне

и звездите,
и тайните на вечността примамна,

той се обръща към него с вълнение:

но питам те:
ще стигнеш ли сърцето,
което те зове от памтивека
като дръвче забравено край пътя,
да спреш до него и да го помилваш,
за да разцъфне радостно и светло
с най-хубавите свои цветове?

Така той отдава дължимото на усилията да се проникне в макрокосмоса, но ги

осмисля чрез изтъкването на друга голяма задача — проникването в макрокосмоса на човешката душа. А това е поетически израз на великата истина, че нашите знания и нашата сила придобиват морална стойност само тогава, когато са поставени в служба на човешкото щастие. Характерно е обаче, че тук мисълта на поета, за разлика от предишните му стихотворения,е не само по-широко обоснована и по универсална, а е и по-малко уверена пред бъдещето — възбужда повече тревожни въпроси. И естествено, тя подклажда повече нашата мечтателност, нашия копнеж и по-малко нашата воля и нашата решимост за действие.

Как да обясним тези нови отсенки в мисловния и емоционален свят на Георги Джагаров?

Каквото и да казваме, не може да се оспори, че когато стане на трийсет години, човек е по-въздържан в своите съждения и по-трезвен в отношенията си с хората. Без да е променил своите възгледи и без да е спрял насред път към идеала, от опит той се е научил, че някои неща не са така лесно постижими, както му се струвало на младини. Затова не би ни учудило много, ако в неговите творби забележим засилване на склонността към критицизъм в ущърб на възторга и устрема. Готов съм дори да отида по-нататък и да допусна, че в резултат на такава еволюция неговото повишено настроение при дадени условия може повече или по-малко да бъде засегнато от тревожни елегични отгласи. Но стихосбирката „В минути на мълчание“ не ни дава право на такова предположение, защото не спира тук. Без да изменя общата идейно-творческа насока на поета, тя съдържа мисли и настроения, които отвеждат понякога твърде далече и не могат да се обяснят с обикновената сдържана реалистичност на зрелостта.

Това се потвърждава и от общия дух на книгата, и по-специално от стихотворения като „Разкаяние“, „Признание“ и „Облаци“.

Спомнете си някои характерни места от първите две:

Може би животът ми е лош,
може би самият аз съм лош —
нещо все ме мъчи, все ме трови,
все ме стягат някакви окови.

(Разкаяние)

Кой би могъл да си помисли,
че като никога преди
една усойна тежка мъка
ще легне в моите гърди;
че аз до сутринта ще скитам
из градските градини сам
и под дърветата ще плача
от огорчение и срам;
че като птица ще се моля
на изгрева червен и тих:
дано ме върне при земята,
при хората, при моя стих!

(Признание)

Разбира се, тези стихове са много необичайни за един поет, чието творчество винаги се е отличавало със своя повишен оптимистичен тон. Все пак, взети вън от контекста и вън от общата емоционална атмосфера на стихотворенията, те не дават основание за решителни крайни изводи. И знае се защо: независимо от разликата във възгледите и в душевните предразположения, всеки от нас има такива моменти в живота си, когато неминуемо чувствува (или поне му се струва), че му тежат „някакви окови“, че не може да се освободи от напора на „усойна тежка мъка“ — все едно как ги посреща и как ги обяснява. Но това не е голяма беда и не води до капитулация, стига човек да намери у себе си достатъчно душевна сила, за да преодолее угнетението и да следва повелите на своята съвест и своя разум. Съществено в случая е не това дали той е изпадал в едни или други неизбежни слабости — съществено е дали в края на краищата тържествува морално над тях. За жалост тъкмо в посочените стихотворения Георги Джагаров не говори с езика и със съзнанието на победител. Напротив, той се е подал на връхлетялото го мрачно настроение, без да му окаже достатъчна съпротива и същевременно, без достатъчно да го изясни и осмисли. Ще рече, тук той се е отклонил до известна степен от своя основен емоционален тон, от своята непоколебимост. Затова над поетическите му вълнения този път тегне някаква недоизказаност — авторът сякаш се плаши да ни повери онова, което го вълнува от страх да не се отдалечи от себе си. И естествено, с посочените стихотворения, независимо от поетическите им качества, той не успява да постигне дори и най-малкото, на което може да разчита всеки автор: поради задръжка, той не успява да намери облекчение в споделената тревога и споделената неудовлетвореност. С това състояние на душевна потиснатост, което предразполага към м и н у т и н а м ъ л ч а н и е, трябва да се обяснят и някои други прояви в тази книга: и моментните пристъпи на безразличие („Жажда“), и изпитваната понякога толкова мъчителна, колкото и неоправдана неизвестност пред бъдещето — едно настроение, намерило характерен метафоричен израз в заключителните стихове на „Облаци“, което напразно бихме търсили

в по-раншните му творби. Ето тези стихове:

Ах, облаци. . .
По-скоро се сберете
и всичко разрешете
наведнъж:
или с гръм убийствен ударете,
или плиснете
благодатен дъжд!

8

Тревожните емоционални отгласи и мисловни асоциации, които намираме в посочените две стихотворения („Признание“ и „Разкаяние“), както можеше и да се предвиди, бяха забелязани и дадоха не един повод за разговор. Със своята неочакваност (нищо в „Моите песни“ и „Лирика“ не подсказва за тях) те изненадаха някои ценители, озадачиха ги и тласнаха към прибързани изводи. Така се стигна и до твърдението, че тяхната поява се дължи на идеологически причини и подсказва настъпила промяна в мирогледа на автора. Пита се обаче: такова твърдение намира ли наистина достатъчна подкрепа в неговото поетическо творчество?

Прочетете внимателно тези две стихотворения и ще видите, че те излизат от конкретни жизнени случаи и са разгънати предимно по сюжетна линия. Колкото и да търсите, в тях не ще намерите никакъв опит за разширително обобщение: да се почерпи довод от единичния факт, за да се оспорят основни идейни начала — да се сложи под съмнение общественият идеал, за който поетът се бори. Затова твърденията за настъпили мирогледни колебания не могат да се приемат и са най-малко пресилени. Но всичко това съвсем не значи, че мъчителните настроения в посочените две стихотворения са израз на случайно душевно състояние. Напротив, както вече беше загатнато, те са само по-ярки случаи от онези засилени прояви на потиснатост, които намираме в стихосбирката „В минути на мълчание“. Те идат от едно дълбоко преживяване и свидетелствуват за настъпило душевно смущение — смущение обаче не на разочарован, а на наранен човек, засегнат в своите най-съкровени помисли и изживявания — човек, който не винаги тържествува, но и никога не хленчи, никога не отстъпва пред злото. Колкото и сложни да са като явление, според мене, тези настроения се дължат в крайна сметка на една основна обществена причина: те са поетически отглас на отречения култ към личността.

Никой не отрича, че култът към личността беше зловредна проява в нашия обществено-политически живот. За известно време той освети метода на командуване, допусна пренебрегване на законността (виж „Решение на ЦК на БКП за резултатите от досегашната работа по ликвидирането на култа към личността и предстоящите задачи“ — септември 1956 година), ограничи кръга на идейните търсения и така накърни и нашето чувство за самоуважение, и нашия усет за социалистически хуманизъм. И все пак, както всяко увлечение, той се оказа по-слаб от живота и не успя да му наложи за дълго предвзети схващания. Затова накрая той беше отречен и превъзмогнат. Този процес обаче, който разчисти пътя към бъдещето, не можеше да протече винаги гладко и безболезнено. Както при всяка операция, и тук оздравяването стана с цената на известно разтърсване — с цената на страдание. И ако това важи за всички, то важи с още по-голяма сила за творците на художествени произведения.

Известно е, че художникът повече от всеки друг възприема жизнените прояви емоционално и ги вижда преди всичко откъм тяхната нравствена страна. Това значи, че той ги преценява не с равнодушието на страничен наблюдател, а със страстта на заинтересован човек, който често пъти се счита и лично отговорен за тях. Ето защо той е способен и на повече възторг пред добродетелта, и на повече порицание пред порока. Следователно няма нищо чудно, че един поет като Георги Джагаров е изживял сравнително по-остро и с повече трагична болка съзнанието за накърнената социалистическа етика. Нищо чудно, че под негово влияние той се поддал на известна елегичност и е изпитал някои угнетителни настроения. По-важно е обаче, че въпреки тези моменти на душевна слабост, в повечето случаи поетът е успял да издържи високото напрежение и да остане верен на себе си. Косвено за такава душевна сила говорят и две други особености на книгата „В минути на мълчание“ — подчертаната хуманитарна изява в някои стихотворения и засилените сатирични елементи в други от тях. Те показват, че макар да е наранен в своето самочувствие и макар много често да не се извисява до оптимизма на първите си работи, авторът не се примирява, а воюва срещу злото. Следователно дори и когато ни изглежда прекалено, неговото терзание по същина е оздравително: то не е капитулация — то е моментно задъхване на решилия да се съпротивлява до край.

9

След този общ преглед на стихосбирките „Моите песни“, „Лирика“ и „В минути на мълчание“, който целеше да изтъкне съществените от тяхното идейно съдържание, на нас вече ни е по-лесно да над-

никнем и в една друга област от творчеството на поета — в своеобразието на неговите изобразителни средства.

Видяхме, че в поетическия свят на Георги Джагаров се срещат и противопоставят умозрителното и спонтанното, мечтата и афекта, изповедната задушевност и полемичната страст. Ето защо неговите вълнения общо взето се отличават със своето вътрешно напрежение и се изявяват като противоречива драматична раз връзка. А тази своеобразна двуфазисност на изживяването не може да се изрази по всякакъв начин. Тя изисква такива динамични средства, които осигуряват най-рязко съпоставяне на полюсно противоположни стойности, които постигат характерен сблъсък на идеи и асоциации. Оттам и основните изобразителни похвати на поета — контрастът и антитезата, които са сложили своя отпечатък върху повечето негови творби.

Без съмнение изтъкнатата особеност е най-отличителният белег в поетическия израз на Георги Джагаров. Тя придава неповторима индивидуална багра на най-добрите му стихотворения и прави впечатление на всеки внимателен читател. За нея обаче може да добие известна представа дори и онзи, който не познава творчеството на поета — достатъчни са няколко характерни примера. Ето ги:

Из **„Моите песни“**:

Ще те повалят в кръв,
но пак ще ставаш,
ще падаш мъртъв,
но ще побеждаваш.

(Арестуване)

А ти си вкопчил в железата
ръце — мълчиш.
Мълчи!
Ще дойде час, когато
и ти ще загърмиш.

(Буря)

Из **„Лирика“**:

Аз дойдох като тежка,
неотменна поръка,
като радостна песен
и кръвясала мъка.
Аз дойдох, за да кажа
нова, трепетна дума,
по-добра от зърното
и по-зла от куршума.

(Поезия)

...слепец ще те води по правия
друм
и може би тъй ще се случи,
че някой глупак ще те учи на
ум,
клеветник на чест ще те учи

(На тебе, сине)

Из стихосбирката **„В минути на мълчание“**:

С онез, които бяха с теб добри,
ти бе добра, но злите не по-
пожали.
. . . . . .
Земя като едничовешка длан...
Но ти за мен си цяло
мироздание,
че аз те меря не на разстояние, а с обич, от която съм пиян!

(България)

Тревогата
тежи
над младостта ми.
Но с нея и надеждите растат.

(Облаци)

Колкото обаче и да са характерни приведените примери, те не ни разкриват достатъчно творческите особености на автора. Като ги четем вън от цялото, можем да добием впечатление, че той си служи с контраста и антитезата като с обикновени изобразителни похвати, както правят не малко други художници на словото. Но тъкмо това не е точно и може да ни въведе в заблуждение. В действителност истината е по-друга; контрастът и антитезата в неговата поезия се определят от едно трайно душевно състояние — от начина, по който той възприема света и реагира на него. За него те са вътрешно присъщ способ за изява, без който ние не можем да си го представим нито като човек, нито като художник. Затова в неговото творчество те са и стилистически средства, но същевременно и нещо много повече от това: същност и форма на неговата мисъл. И понеже е така, те се проявяват по много начини: и чрез вътрешния диалог, и чрез страстния полемичен тон, и чрез съпоставяне на различни емоционални стойности. Ние ги намираме в динамичния език, в характерната образност, в постройката и ритъма на неговите творби.

10

Не преди много години, в едно от своите литературни изказвания, което сме свободни в някои отношения да не приемем, като говореше за социалистическия реализъм, Георги Джагаров постави със загриженост този важен принципен въпрос: „Не е ли време да се престане с натрапването на образци, макар и велики и безспорни?“ (сп. „Пламък“, кн. 4 — 1957). Така той изрази не само една основателна тревога пред литературната канонизация, която заплашваше да униформира мнозина, а и един от своите стремежи като творец: да се учи от големите, без да им робува. Сега, когато препрочитам

всичко писано от него, мога да кажа с пълна увереност, че този стремеж не е отишъл напусто. И доказателство за това е не само емоционалната сила на някои от най-добрите му стихотворения, чрез които се изявява един значителен поет — доказателство за това е своеобразната им интонация, своеобразният ритмичен строй на поетическата му реч.

Ако прочетете внимателно стихосбирките „Моите песни“, „Лирика“ и „В минути на мълчание“, за вас не ще остане никакво съмнение, че Георги Джагаров е чиракувал при неколцина литературни майстори. Той се е учил най-напред при първенеца на нашата революционна класика — при Ботев, а едновременно с това и при други двама — при Смирненски и Вапцаров. Това е домашната литературна школа, под чието влияние той продължава да се развива и днес. По-късно обаче, при някогодишния си престой в Съветския съюз, поетът разширява кръга на своите литературни наставници. Тук, както се долавя от неговите стихове, той се учи от Лермонтов, който му допада със своето подчертано чувство за драматизъм, и, разбира се — от Маяковски, който го увлича със своята страст и своята устременост (не случайно в стихотворението си „На Владимир Маяковски“ той нарича автора на „Хубаво“ — „пътеводна моя звезда“). Покрай всичко това едно вътрешно духовно родство го сближава с някои от съвременните съветски поети, от които на първо място бих посочил Леонид Мартинов. Както и да е, и у нас, и в Съветския съюз по начало той се придържа към хубавото от традицията и хубавото от съвременността. И мисля, че това двойствено влияние е определило до голям степен и някои особености на неговото творчество, които са указател и за сила, но и за слабост.

От прозодично гледище поезията на Георги Джагаров, както и поезията на много други съвременни поети, е изградена върху два разнородни принципа. Тя включва в себе си едновременно симетрията и асиметрията, тоналността и атоналността, класическия и свободния стих. Наред с преобладаващия традиционен ритъм, в нея се използува и интонационният, който чрез групиране на неравномерни стъпки създава нова звукова хармония, неподатлива на аритметическа класификация. И въпреки всичко това, поезията на Георги Джагаров не оставя впечатление на разнородност. Защо? Защото поетът се ползува от различните принципи на стихосложение не чрез външното им усвояване, не механически, а творчески — като ги подчинява обикновено на своя замисъл и своето настроение. Така, ръководен от чувството за мярка, в някои от най-сполучливите си работи той успява да постигне особена ритмичност, която е един от индивидуалните белези на неговата поезия.

Вземете стихотворението „Ще си отидеш“ от стихосбирката „В минути на мълчание“. Външно погледнато, то е едно от тези, в които авторът се придържа най-строго към изискванията на традиционната поетика: издържано е от начало до край в четиристишия с двустъпен и четиристъпен ямб, и с пълни мъжки и женски рими, които се срещат през ред (първи-трети, съответно втори-четвърти стих).

Ето първото четиристишие, което дава понятие за цялото:

Ще си отидеш ти от мен,
но ще остане
да пее листналия клен
над младостта ни.

И въпреки точното редуване на стъпките, когато четеш това стихотворение, долавяш в него един ритъм значително поразличен, по-гъвкав и същевременно понеуловим от онова, което може да се поддаде на математическо пресмятане. Тези други ритмични стъпки, които нито могат да се научат, нито могат да се открият по школски път, се постигат чрез периодичното редуване на някои стихове, изрази и думи — в случая чрез редуване на първите два стиха „Ще си отидеш ти от мен“ и „но ще остане“. Те създават по-едри вълни в ритмичния поток и причиняват един спонтанен тътен (руснаците казват „гул“), чрез който се постига по-богата и по-хармонична оркестрация на цялото.

Не ще и дума, ритмичния похват, който намираме в стихотворението „Ще си отидеш“, е известен и сам по себе си не представлява никакво литературно откритие. (Спомнете си покрай другото знаменитата „Ballade de celui qui chanta dans les supplices“ от Арагон, в която вътрешната ритмичност се постига с повтарянето на стиха „Et s'il était à refaire. . .“ и пр.).

Обаче заслужава внимание фактът, че в поезията на Георги Джагаров този похват не е случайна и временна, а трайна и характерна проява. И действително, той е използуван в много негови стихотворения, различни по замисъл и ритмично своеобразие. Такива са „Към родината“, „Най-силният от нас“ и „Няма да загина“ („Моите песни“), „Поезия“ и „Дъжд“ („Лирика“), „Стихотворение за един бивш полицейски участък, сега превърнат в детски дом“, „Сприя“ и „Песен за комуниста“ („В минути на мълчание“). Разбира се, в някои от тях посоченият изобразителен похват не е довел до творческа сполука. За пример могат да се посочат „Няма да загина“, „Песен за комуниста“ и особено „Стихотворение за един бивш

Наистина за разлика от Бакалов сега изследователите са по-отзивчиви на противоречието между мироглед и художествен метод и повече се вглеждат в сложното им взаимодействие. Те твърдят, че художникът претопява непосредно в образ живите си впечатления, че така се изпълват със сила и реалистичност творби и на Вазов, и на Елин Пелин, и на Яворов, и на Пенчо Славейков, и на Антон Страшимиров. Ала все пак не може да не се отбележи, че метрономът не биеше правилно, че се явяваха отклонения, които смущаваха „мелодията“ на литературно-историческите изследвания. В понятието художествена идея надделяваше грубо схващаният политически елемент. И според него се съдеше за най-интимните и сложни факти на художественото творчество. Онова, което трябваше да се изследва в цялата му значимост— произведенията, образите, настроенията като израз на отношение към живота — се изоставяше за сметка предимно на друг тип „откровения“: идейните зигзаги в пътя на художника. При това от тези години води началото си идеята да се търси близост на писатели критически реалисти със социалистическата идеология, за да се възприеме положително творчеството им. През тия години се породи и мисълта, че някои от нашите писатели критически реалисти — обществени изобличители — са без свой идеал. Онзи хуманизъм, който съгрява сърцата, ония етични проблеми, които възникват непосредно в творчеството след дълбоко изживявана конфликтност с частнособственическото общество, се пренебрегват. Така в конкретната практика чрез подчертаване на един само принцип и сподавяне на други в марксическата методология — се стигна до не съвсем радостен резултат: подценяване на крупни творци като Пенчо Славейков, или отричане на отделни периоди от творчеството на други.

Несъмнено на това състояние на една наука за определен период трябва да се погледне исторически. Тя се озова лице с лице срещу дълбоко враждебната на социализма идеология, срещу едно „наследство“ на преценки, които господствуваха. И нейното усилие, въпреки недостатъците, въпреки допуснатите грешки, бе насочено към това да изведе на чистата, бяла слънчева светлина нашето литературознание. Необходимо бе да се изрази дълбоко осъзнаваното противоречие със старото. В това благородно и напрегнато усилие въпросът за двете линии в литературата се схвана до голяма степен опростено — с дирене на техен категоричен израз там, където нещата са по-сложни. Не бе особено силна чувствителността на литературния историк към специфичните качества на художествения образ, като обикновено анализът на изкуството се подменя с интерес към социално-политическите позиции на художника. Плах е опитът да се вникне в етичния мир на твореца, в хуманистичния му идеал, изразен чрез творчеството. Литературната история не можа да разкрие издълбоко силните и слабите страни на литературните творби, да осветли ярко ползотворното и да обясни голямата драма на твореца, възникнала неизбежно в конфликтите с обществото.

От началото на 50-те години се появи реакцията срещу нихилизма. Тя бе напълно оправдана и закономерна. Разбра се, че духовното богатство на художественото творчество не се изчерпва с идейната проблематика. Повярва се по-твърдо в истината, че художникът, който възприема правдата на живота, който се вълнува от мъките, болките и величието на обикновения човек, постига значимото в изкуството и когато не изповядва една напълно прогресивна и революционна идейност — какъвто отчасти е дори случаят с Вазов. Повишеният интерес към образа даде тласък към

полицейски участък, сега превърнат в детски дом", в които многократно и произволно повторение на думи, изрази и цели куплети, несъобразено с естеството на творбата и с изискването за вътрешно единство, е довело до еднообразие, до досадна напевност и дори направо до антихудожественост (както е в последното от тях, в което от добрата стихотворна култура на автора няма дори и помен). Тъкмо обратното трябва да се каже за повечето от другите посочени стихотворения. В тях повторението не е обикновен технически похват, наложен чрез произволна външна намеса на авторовата воля, а се определя от основния тон на настроението. Затова то е довело и до съвсем друг творчески резултат: обогатило е ритъма с нов елемент (нещо като едрия план в киноизкуството), динамизирало е емоционалния поток и чрез многократно наблягане е придало повече релефност на мисълта.

11

Изтъкнатият изобразителен похват, както се каза, не е нещо ново. Той се родее с припева и с някои други стилистични фигури и в една или друга форма се среща както в народната песен, тъй и в творчеството на много писатели. Следователно съвсем естествено е, че и без да търси, Георги Джагаров е могъл да го намери почти у всеки от любимите си поети. Обаче интересно е, че това, което у другите е спорадично явление, в неговото творчество е станало постоянен и много съществен елемент. А този факт вече не може да се отдаде нито на случайност, нито на чуждо влияние — той се дължи очевидно на по-трайна причина, която трябва да търсим у самия автор. Според мене тази причина е изтъкнатото творческо своеобразие на поета — неговата склонност да вижда и да се изявява по контрастно-антитезисен начин.

Нека вземем за пример едно от характерните стихотворения на Георги Джагаров — „Поезия". То започва така:

Не за власт,
не за слава,
не за паметник златен,
не за участ такава
аз дойдох на земята.

След това малко неочаквано начало, което привлича нашето внимание със своята градация от еднородни стихове („Не за. .", „Не за. . .", „Не за. . .") се редуват в разгънат строй други ритмични повторения — първи стихове от поредни куплети: „Аз дойдох, за да расна. . .", „Аз дойдох, за да поря. . .", „Аз дойдох, за да падам. . ." и др. Те отстоят на почти равни промеждутъци и залавят като със скоби основната част от стихотворението, която съдържа неговата мисловна и емоционална същност. На края следва поанта вече в един сравнително по-спокоен тон, подсилена с едно последно повторение:

Приемете ме, братя,
от поля и балкани,
вие — с властния поглед,
вие — с потните длани!

Такава е композиционната схема на тази творба. Не ви ли подсказва тя нещо познато? Ако ви е трудно да си спомните точно какво, върнете се още веднъж към стихотворението. Прочетете го и се помъчете да вникнете в неговото общо звучене — може би така ще си изясните онова, което у вас е още смътно. Прочетете ли го, дори и да нямате опит в оценката на поезия, ще почувствувате, че то се налага със своята полемична страст. И ето че отведнъж всичко започва да ви става ясно: тази страст е намерила външен израз в многократно редуване на обрати, които са особено характерни за ораторската реч. А от това се определя и противоречивата контрастна тъкан на частите, и самата схема на цялото: като всяка ораторска реч, тя прилича на развърнато логическо съждение.

И наистина най-напред в няколко стиха, дадени в полемична форма, за да станат по-лесно достъпни на читателя (съответно на слушателя), авторът излага онова, което отрича (приведеното начало: „Не за власт. . ." и пр.). Така чрез една инверсия, която е обикновено явление при спорове, той изгражда най-напред антитезата. След това подема многократно (повтаря) последния стих от изходното начало („аз дойдох на земята") и чрез периодични връщания към него изгражда подробно и тезата — както прави всеки човек, който обосновава мисълта си с много и различни доводи. На края, когато тези доводи изглеждат вече достатъчни, полемичната страст постепенно се укротява. Така става винаги, когато на участника в спора се струва, че разплатата с противника е приключена благополучно. Тази вътрешна сигурност на заключението — друг белег на полемичния стил — определя и сравнително по-спокойния емоционален тон на последното четиристишие.

Както се вижда, тук контрастът и повторението не са случайни елементи. И ясно е защо: защото са външна проява на онази полемична страст, която е отличителен белег изобщо за личността на автора. Затова те не са само стилистичен похват, а имат много по-широка функция: определят както ритмичното своеобразие на

творбата, тъй и нейния композиционен строеж. И тази зависимост между представно-емоционалния свят на автора и неговите изобразителни похвати се наблюдава, разбира се, не само в това стихотворение — тя е характерен белег изобщо за творчеството на Георги Джагаров, макар да не са проявява винаги с еднаква сила.

Вземете стихотворенията „След разпита“, и „Към родината“ („Моите песни“), „Тревога“ и „Трепети“ („Лирика“), „Питам те“, „Жажда“, „Облаци“ и „Реплика през масата“ („В минути на мълчание“). Колкото и различни да са в тематично отношение, при четене вие долавяте в тях нещо, което ги прави вътрешно сродни едно на друго. Това вътрешно сродство се определя от идейно-емоционалното своеобразие на автора и се проявява, както и в стихотворението „Поезия“, чрез полемичния тон, чрез контрастния антитезисен начин на виждане и изобразяване. За разлика обаче от редица други стихотворения, този начин на виждане и изобразяване, отличителен изобщо за поезията на Георги Джагаров, тук е по-подчертан, по-лесно доловим и бих казал по-осезаем. Защо? Загоза защото тук той се е проявил по-пълно и по-многостранно. Онова, което на дуго място е предимно похват за изграждане на отделния образ, тук е станало похват за изграждане на цялостното обобщение. Така една особеност на мисловността и емоцията се е проявила в изобразителните средства чрез някои предпочитани стилистически фигури, за да се пренесе оттам и върху разгънатия план на творбата — върху нейната постройка. В резултат на това тази особеност е добила зрително-нагледен вид и е станала по-достъпна за възприемане.

И действително, композицията на посочените стихотворения може да се изобрази с една почти графическа точност. Един път тя включва теза и антитеза в широк двоен план („След разпита“, „Питам те“), друг път втората част от това двойно единство е намалена и сведена до заключителна поанта („Жажда“, „Облаци“, „Реплика през масата“), трети път следва многократно редуване на такива групи („Към родината“, „Тревога“, „Трепети“). Тъй или инак авторът получава обикновено едно завършено цяло, чиято постройка е органически свързана с неговото виждане, с неговото настроение и с неговия изобразителен похват. Не случайно приведените творби, общо преценени, са едни от неговите сполуки. Това важи особено за стихотворението „Към родината“ — едно от безспорно най-хубавите на автора и едно, според мене, от най-добрите в нашата съвременна поезия.

Взета в своята цялост, поезията на Георги Джагаров носи всичките белези на значителна литературна култура. За това говори и грижливият изразителен стих, и разнообразният динамичен ритъм, и стегнатата почти геометрическа постройка на най-добрите му стихотворения. И все пак тези особености на формата, обусловени от мисловната и емоционалната същност на твореца, са недостатъчни да дадат пълна представа за характера на неговата поезия — за онова своеобразие, което е толкова реално, колкото и неподатливо на изчерпателно определение.

В една неотдавнашна своя статия — „Защо и кому е потребна поезия“ (в. „Литературная газета“ — бр. 24, 1959) — големият съветски поет Николай Асеев, като търсеше границата между прозата и поезията, изказа мнението, че разграничителният белег между тях не е формален (не може да се посочи от прозодията), а се състои в едно особено свойство на човешката реч. Така той дойде до въпроса: „Какво е това особено свойство на поезията?“

„Разбира се — гласеше отговорът — то не се състои в отликата на ямбите от хореите, на начупения стих от правилния. Не е и в алитерациите, не е и в римите, с които признаци обикновено се отчита наличието на поезия. Всичко това са частни признаци само на нейното външно наличие. Същността на поезията обаче съвсем не може да се разложи на сбора на едни или други признаци. Тази същност е в нейната неочакваност, в нейната неповторимост, винаги учудваща и често неузнаваема в началото.

В какво — питаше отново Николай Асеев — се състои неочакваността и новостта в поезията?

В откриването на нови съотношения между смисловите реални понятия. Тези съотношения се възприемат в първия момент като логически неоправдани, необикновени в своята контрастност и неочакваност“.

И по-нататък в същата статия:

„Можеш да се научиш да римуваш и алитерираш стихове, но да придадеш изразна сила на такива съчетания от думи, които биха преосмислили обикновеното в необикновеното, биха разкрили същността на явленията не чрез дълго изложение, а мълниеносно, озарено, пронизвайки като с електричество смисъла на думи, които обичайно живеят отдалечени — на това не можеш да се научиш: за това трябва да бъдеш поет, а не стихоплет, стихослагател.“

Не ще и съмнение, тази мисъл на Николай Асеев носи всичките предимства и всичките недостатъци на афоризма. Понеже изразява в скоропоговорка едно твърде многообемно съдържание, тя може да ви се стори до известна степен опростена, ако не и едностранчива. И въпреки това, в нея се съдържа една трайна и безспорна истина, която е в сила за всяко творчество.

Изтъквано е много пъти, че речниковият фонд не е никакъв указател за поетическа дарба. Вие можете да употребявате цял живот думи като „буря", „клонове", „сабя" „венец", „кърши", „свива" и други, можете да изразите с тях една или друга истина, без да изненадате и без да трогнете никого. Но явява се един вдъхновен поет, като Христо Ботев, който със силата на своята мисъл и своето чувство открива в тези думи нови съотношения и чрез разширяване на тяхното комуникативно и емоционално съдържание превръща обикновеното в необикновено, делничното в празнично, прозата — в поезия. Така се раждат безсмъртните два стиха:

. . . там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец,

които и днес са така свежи, така неповторимо нови и така неочаквани като литературно откритие, както и преди близо едно столетие (стихотворението „До моето първо либе" е публикувано за пръв път във в. „Дума" — 1871). Затова те са останали ненакърнени от времето и не са загубили нищо от своята прелест — от своята несравнима поетическа сила.

Разбира се, такива стихове могат да пишат само богато надарени поети — само онези, които общуват с гения и имат рядката привилегия да проправят неотъпкани пътища. А знае се, че и у нас, както и навред по света, те са малко на брой, и макар да са увенчани с безсмъртие, не са единствено значимите. Освен тях всяка литература има голям брой много добри, добри и просто даровити поети, които дори и когато не носят никакъв белег на изключителност, заемат неоспорвано място в националното художествено творчество. Без да създават каквито и да било школи и без да слагат начало на литературни епохи, тези поети не се задоволяват да преповтарят достигнатото от техните предходници. И тъкмо доколкото не преповтарят известното, в една или друга степен те откриват нещо ново и неочаквано. Това ново и неочаквано могат да бъдат и още неопоетизирани идеи, и още неизпитани чувства, но при всички случаи това ще бъде и нещо друго: откриване на неизвестни съотношения между известните понятия— съотношения, които изненадват със своята контрастност и необичайност, преосмисляне на думи и съчетания от думи, в резултат на което се разширява тяхното съдържание, нараства тяхното емоционално въздействие и се засилва тяхната естетическа прелест. Изобщо всяко литературно произведение, което има поетическа стойност, в една или друга степен е някакво открите. И следва да се каже, без страх да се объркат пропорциите, че това важи дори и за стихотворенията на един млад поет като Георги Джагаров, който има сигурни поетически данни, но още не е минал през суровата проверка на времето.

Творческото своеобразие на Георги Джагаров, както обикновено творческото своеобразие на всеки друг поет, се разкрива в няколко насоки (имаме предвид, разбира се, сполучливите му работи). То е в комунистическата идейност и в революционния пламък, в етично-хуманитарните вълнения и в мъжествения лиризъм, чужд на всякаква сантименталност, в полемично-разговорната реч и в динамичната форма на неговия стих. И все пак това не е всичко. Това своеобразие се проявява и по друг начин: чрез умението, присъщо на всеки добър поет, да се разкриват нови смислови и емоционални стойности в думите, да се постигат нови асоциативни връзки в тях.

Вземете стихотворението „На Владимир Маяковски". Колкото и да търсите, в него не ще откриете нищо ново нито в стихосложението, нито в общата идея: със своя ритъм и своя начупен стих то продължава Маяковски, а по замисъл преповтаря много известни изказвания за големия поет. И въпреки това, без дори да бъде между най-добрите творби на автора, на места то звучи като нещо ново, което чуваме за пръв път. Защо? Отговорът на този въпрос ще намерите в самото стихотворение.

Четете:

Не!
Никога няма да бъдеш ти стон
с резец
на гранита изсечен,
повяхнал венец,
агитпропски амвон
за бодри
надгробни речи!

В първия момент, когато сте погълнати от общата идея на творбата, тези стихове може би не ще ви направят особено впечатление. Но ако ги прочетете повторно, в съзнанието ви започват да се отделят някои характерни изрази — „стон с резец. . . изсечен", „агитпропски амвон", „бодри надгробни речи" — изрази, които отделно и вкупом чрез намеци, полутонове и неочаквани съпоставки разширяват съдържанието на думите и изръгват от тях

такива представи и емоции, които изненадват със своята новост. Така, без да преодолее редица слабости в цялото, поетът е съумял, ръководен от сигурно поетическо чувство, да раздвижи речта, да я освежи и да постигне в отделни места на стихотворението и по-голяма пластичност на образа, и по-голяма сила на внушението.

Този стремеж да се изрази дадена идея чрез търсене на нови съотношения в думите и понятията, е много често явление в поезията на Георги Джагаров. Той се проявява в редица особености, които макар понякога и незабележими, придават неповторимост и индивидуален белег на неговото виждане. Ние ги откриваме в едно на вид случайно свързване на близки и далечни смислови стойности („по-добра от зърното и по-зла от куршума“), в един оттенък на вече известна мисъл, казана от другиго („Той предпочел да падне по очи, отколкото да падне на колене“), или в една грижливо отсенена ситуация, създадена чрез съчетаване на трудно съчетаеми величини („. . . ще стигнеш ти с мотори и ракети. . . ветровете, които движат с весело безумие невидимата мелница на космоса“). Благодрение на тези особености, които във всички случаи съдържат нещо неочаквано, авторът съумява при сполука да постигне богата асоциативност и богат подтекст и така да каже на читателя много повече, отколкото изглежда на пръв поглед. За такова напрегнато изображение говорят доста негови стихотворения, но едва ли е необходимо да се сочат всички. Достатъчно е да поменем само няколко, които са и по-значителни като замисъл, и по-завършени като обобщение. Имам предвид „Есен“, „Питам те“, „Облаци“ и „Реплика през масата“.

13

Според една общеприета истина, неоспорзана от никого, силата на характера се проявява не толкова в успеха, колкото в изпитанието. Без да е така общеприето, същото важи, според мене, и за силата на творческото дарование: за нея можеш да имаш цялостна представа само тогава, когато заедно с постиженията сложиш върху везните на преценката и несполуките на автора. Само тогава можеш да бъдеш сигурен, че не ще се поддадеш на измамни илюзии и не ще изпаднеш в едностранчивост. И понеже е така, налага се да се спрем и върху някои такива прояви от творчеството на Георги Джагаров, които възбуждат безпокойство и заслужават по-особено внимание.

Не е необходимо да се казва, че както у всички други художници на словото, така и у Георги Джагаров има приливи и отливи на вдъхновението. Следователно нищо чудно, че в неговото творчество, наред с много добрите постижения, могат да се намерят образи, които са недостатъчно изразителни, поредици от стихове, които не се свързват с цялото, и не малко стихотворения, които стоят далече под средното равнище на автора. Чудно е обаче друго: чудно е, че у него несъответствието между сполуката и несполуката е много по-голямо, отколкото може да се очаква от поет с доказани възможности и доказани изисквания. Поради това читателят е неподготвен за такова несъответствие и като всеки неподготвен човек, при среща с несполуката по-трудно може да превъзмогне в себе си чувството на неудовлетвореност.

Всеки, който следи отблизо съвременната българска поезия, ще се съгласи без никакви уговорки, че Георги Джагаров е между онези млади поети у нас, които се учат творчески от достиженията на миналото и се стараят да се доберат до свой самобитен начин на изява. И следва да се каже, че усилията му не са отишли напусто: той написа вълнуващи стихотворения, значителни по замисъл и емоционална сила, които са указател за една вече очертана творческа индивидуалност. За изненада обаче, въпреки този несъмнен успех, в неговите стихове се срещат не малко чужди интонации, ако не и заети образи. Прочетете стихосбирките му, особено първите две, и вие лесно ще се убедите в това. Без никакво усилие вие ще откриете в тях не малко сигурни отгласи от други поети: от Лермонтов („Мигове“), от Маяковски („На Владимир Маяковски“), от Вапцаров („Дъжд“, „На тебе, сине“ и др.), от Радевски („Предателят“). Нещо повече: при по-внимателен анализ в тях могат да се намерят по-слаби следи и от други художници на словото, с чието творчество поетът е имал по-краткотраен, а понякога и случаен допир.

Разбира се, нелепо е да се иска невъзможното: пряко или косвено влиянието на предходниците са изпитали всички творци — малки и големи — и един млад поет не може да прави изключение. Обаче тук положението е много особено и общият принцип не помага. Особеността се състои в това, че чуждите отгласи са твърде чести и нерядко се намират в стихотворения със самостоятелен замисъл, които имат несъмнена и дори значителна художествена стойност (примери: „На тебе, сине“ и особено „Мигове“). Ще рече, много често ние ги намираме там, където практически и логически тяхната поява е най-малко оправдана. Поради това те внасят известен еклектизъм в някои образи и ситуации, които инак носят всичките белези на оригиналност, и със своята вне-

запност изненадват читателя и му причиняват по-голяма досада, отколкото нормално може да се очаква.

Ако посочената слабост беше засегнала само ранните работи на Георги Джагаров („Моите песни“), ние можехме да я отдадем на младостта и да я отминем с мълчание. За жалост по всичко личи, че тя е по-траен недъг, срещу който трябва да се вземат решителни мерки. И все пак за сега тя не е непосредствена опасност за поета. Потвърждение на това е третата му стихосбирка „В минути на мълчание“, в която трудно могат да се намерят преки чужди навеи. За сметка на това обаче тъкмо тази стихосбирка по-нагледно от предходните вади наяве една друга, много съществена слабост на автора, която е по-опасна, защото е по-трайна като явление и главно защото е свързана пряко с неговия начин на виждане и изобразяване — с неговата същност на творец.

Казахме, че поезията на Георги Джагаров изобщо е единна по своето идейно съдържание и е контрастна като художествена изява. С други думи, тя е спонтанна и умозрителна, задушевна и полемична, нежна и сурова едновременно. И това, както видяхме, е оказало въздействие върху всички нейни особености, което значи — и върху нейната стихотворна форма. Нищо чудно следователно, че тази контрастност се е проявила и в друга насока: в честото редуване на сбитост и развърнатост при изграждането на художественото цяло. Обаче тези два начина на изображение, както всяка човешка проява, имат своя вътрешна логика. Те могат да се използуват сполучливо в дадени граници, които се определят само от чувството за художествена мяра. Нарушат ли се тези граници, накърнява се вътрешното единство и добродетелта, по силата на диалектическата необходимост, се превръща в порок. Това именно наблюдаваме и в някои от стихотворенията на Георги Джагаров: в резултат на едно постоянно увлечение у него нерядко сбитостта се превръща в търсена лаконичност, а развърнатостта — в многословие. И това може да се види много лесно, стига да се сравнят някои стихотворения, като „Битка“, „Сам“, Сега е друго“, „Посвещение“ и „Летен ден“ с други, като „Арестуване“, „Размисъл“, „Родина“, „Ден“, „Балада за морето“ и „Събудих се трийсет годишен“ (последните три от стихосбирката „В минути на мълчание“). Докато в първите от тях обобщението се свежда до обикновен афоризъм, който със своята мисловна отвлеченост напомня стихотворна формула, във вторите то нараства по размер и добива вид на публицистическа тирада от вестникарска статия. Така макар да се тръгва в противоположни посоки и външно да се получава различен резултат, в художествено отношение резултатът е един и същ: и в двата случая накърняването на художествената мяра води до намалена емоционалност, до сухота и неизразителност на образа, а понякога просто до антихудожественост.

14

За да получите нагледна представа за посочените увлечения на поета, спрете се върху две стихотворения от стихосбирката „Лирика“ — „Сега е друго“ и „Родина“. Първото от тях е реплика от монолога на Хамлет „Да бъдеш или да не бъдеш“, а темата на второто не се нуждае от обяснение — тя се съдържа в заглавието.

Осмислени и одухотворени от гения на Шекспир, знаменитите думи на датския княз to be or not to be вече няколко столетия се чуват от сцените по четирите географски посоки на света. Чрез театъра и чрез литературата те стигнаха до всички културни хора, за да споделят с тях съмненията на човека от английското възраждане. И понеже художественото слово носи особено очарование и обладава особена сила на въздействие, тези съмнения продължават да занимават нашия ум и да вълнуват нашето въображение, макар да ни разкриват една истина, която не отговаря на епохата ни и на сегашното ни духовно състояние. Ако искаме да намалим очарованието на тази наджившяна истина и да й противопоставим успешно нашата непоколебимост и нашата увереност в бъдещето, необходимо е да я развенчаем в онази област, където тя е най-силна. А това е областта не на мисълта изобщо, а на поетическата мисъл — областта на емоцията и на естетическото възприятие. Едва ли някой е имал по-ясно съзнание за тази необходимост от Маяковски, който с последните два стиха на своето стихотворение „На Сергей Есенин“ обезсили предсмъртните думи на своя събрат (стихотворението му е писано по случай самоубийството на поета), като им противопостави едно оптимистично схващане за живота и смъртта, изразено с равностойна емоционална сила. Така би постъпил всеки творец — така трябваше да постъпи и Георги Джагаров, който в някои други отношения, както видяхме, се учи от автора на „Хубаво“. Обаче не толкова поради неразбиране, колкото поради проявена творческа слабост, той е погледнал на задачата и по друг начин: свел е поетическите си възражения до необоснован довод от чисто рационален характер. А такъв довод няма качествата на естетическа нагледност и не въздействува в желаната насока — не въздействува емоционално.

След малък увод от два стиха, с който започва стихотворението „Сега е друго“, авторът казва:

Сега са други хората
и времената други.

И продължава:

„Да бъдеш?“
„Да не бъдеш?“ —
днес
това са глупави терзания
и ние ги решаваме
на кратки заседания
или в беседи до зори
със верните съпруги.

И това е всичко. Както се вижда, авторът не само не е успял да се извиси емоционално, за да изгради възражението си на поетическа основа, а тъкмо напротив — повторил е някои общи места и е слязъл до баналното. При това положение, художественото погледнато, разговорът е прекъснат преди да е подет. И резултатът, разбира се, е печален: десетина сухи и маниерно лаконични стиха, в които не се долавя никаква поетическа топлина. Такива стихове не убеждават никого, но хвърлят в досада всеки, който има отношение към поезията.

По друго нещо представлява стихотворението „Родина“. Общо взето то започва добре: замисълът е ясен, стихът стегнат, образността е сдържано пестелива. Така още в първия момент доверието на читателя е спечелено без видими усилия. Обаче някаква неочаквана словоохотливост обхваща автора тъкмо в един момент, когато нормално трябва да се допусне, че Рубикон е преминат. И от един път като изневиделица ви връхлита някакъв луд порой от думи, за да ви покаже уж какъв е светът на поета, сиреч — каква е нашата социалистическа родина:

С тъмни нощи
и слънчеви дни,
с луди пътища,
с фабрики,
с ниви безкрай,
с гордо знаме, което не мре,
с най-ужасния ад,
с най-щастливия рай,
с бели хълми
и черно море,
с гръмотевици,
с капещи листи,
с покой,
с вдъхновено за подвиг лице. . .

Не ще и дума, трудно е да се приемат за сполука двата стиха — „с гордо знаме, което не мре“ и „с вдъхновено за подвиг лице. . .“ (вдъхновено лице на „този свят“), и още по-трудно е да се разбере какъв е точният смисъл на други два: „с най-ужасния ад, с най-щастливия рай“. Но бедата не е в тях — такива неща могат да се намерят в сполучливи творби и на позначителни автори. Основната беда е другаде: в многословието. И действително, приведените стихове не се оправдават от съдържанието на творбата и не допринасят нищо за нейната форма. Те са обикновен словесен фойерверк, с който авторът не толкова цели да постигне художествено въздействие, колкото да смае читателя и да му каже: виж на какво съм способен. Като всеки външно привнесен елемент, те играят не функционално-съдържателна, а формално-украшателска роля. И понеже художественото произведение не е парад на думи, а вътрешно единна проява на ума, чувството и въображението, такива стихове по начало накърняват целостта на обобщението.

И тъй търсеният лаконизъм на стихотворението „Сега е друго“ и публицистическото многословие на „Родина“ в края на краищата водят към един и същ резултат: към намаляване на художественото въздействие. И това важи, разбира се, не само за тях — в една или друга степен то важи и за всички изброени стихотворения, засегнати от същите недъзи в изображението.

Тук неизбежно се налага въпросът: как да обясним тази слабост в поезията на Георги Джагаров? Да я отдадем ли на случая? Мисля, че нямаме никакво сериозно основание за това.

И в поезията, както и изобщо в живота, никой не е застрахован от случайните несполуки. Това важи за всички художници и още повече за един млад поет, който се мъчи да не върви по утъпканите пътища на шаблона. Посочените стихотворения обаче, колкото и различни помежду си, разкриват такива слабости, които са еднородни и се повтарят с подчертана закономерност. Затова тук са налице не случайни несполуки, а едно повече или по-малко трайно явление. И това явление може да се обясни не много трудно, стига да се вземат под внимание някои особености на твореца.

Без никакво съмнение Георги Джагаров е даровит и умен автор, който има какво да каже и често умее да го каже по свой начин. Той съзнава своите възможности, гордее се с тях и нещо повече — мълчаливо ги изтъква. Това особено ясно личи в неговите литературни статии, които правят впечатление не само с острата мисъл и повишения емоционален тон, но и със своята театрална показност. Макар не винаги така очевидно, същото намираме и в неговата поезия. Ще рече, поетът търси новото не

само чрез разкриване на своето мисловно и емоционално състояние, което е единственият правилен начин, а и чрез външна нагласа, което е погрешно. Поради това той не само казва, а понякога и показва, не само търси оригиналното, а понякога започва да оригиналничи. Така той засилва до крайност някои особености на своята творческа изява, в резултат на което от умението да се мисли пестеливо се стига до маниерна лаконичност, от желанието да се използува богатството на речта — до сухо словоборство. Ето защо, когато четеш някои негови стихотворения, като посочените, добиваш впечатление, че си на театър и гледаш актьор, който преиграва. А не е потребно да се напомня, че онзи, който преиграва, е по-близо до зрелището, отколкото до изкуството.

Разбира се, трудно е да се каже дали Георги Джагаров има съзнание за причините, които често го държат под неговото равнище, и дали ще си направи от тях някои изводи. Обаче що се отнася до получените обезпокоителни резултати, той е имал случай да покаже, че не се е заблуждавал прекомерно. Косвени доказателства за това могат да се намерят и в неговите книги.

Казах, че стихосбирката „Лирика“ съдържа цикъла „Сърце зад решетките“, който обхваща значителен брой стихотворения от първата стихосбирка на поета — „Моите песни“. Този цикъл, който има антологичен облик и представлява по същина кратка творческа равносметка, не включва почти нито една от ранните маниерни творби на поета. Това показва, че авторът е забелязал своите увлечения и е направил една много трезва преценка на създаденото. Нещо повече: общото значително равнище на самата стихосбирка „Лирика“, въпреки не малкото увлечения (някои вече посочени), даваше известно основание да се мисли, че се върви към преодоляване на една забелязана съществена слабост. Но тези очаквания не се оправдаха. Третата стихосбирка на поета „В минути на мълчание“ показа за лишен път, че най-трудно е да постигнеш победа над себе си. И действително, макар да съдържа някои от най-добрите творби на поета, с които той ще остане в нашата лирика, тази стихосбирка е пострадала много от посочения творчески недъг. Този път са принесени в жертва не само отделни стихотворения, а и цели цикли: циклите „В минути на мълчание“ (от който е взето общото заглавие), „Ден“ и до известна степен „Малко е да обичаш“. Какво показва всичко това? То показва, че търсената ефектност, която изпреварва настроението и образа, за да внесе сухота и неубедителност в изображението, все още хвърля дебела сянка върху творчеството на Георги Джагаров. И може да се каже, колкото и да изглежда невероятно, че тази опасност никога не е била по-очевидна от сега, когато поетът навлиза в своята творческа зрялост — сега, когато тя е и най-малко очаквана, и най-малко оправдана.

*

Можем да кажем, че Георги Джагаров е между щастливите от онова поколение наши поети, което се изяви в десетчлетието след победата. Той беше забелязан още при първата си поява и получи една оценка, на каквато не се е радвал нито един от неговите връстници. Тази оценка, която стана причина да се преиздаде стихосбирката „Моите песни“, изглеждаше неочаквана и в първия момент можеше да се сметне за случайно благоволение. Но, разбира се, във всичко това нямаше никаква случайност. Напротив, с един доста сигурен усет, без да се поддават на увлечение, читателите доловиха в стиховете на младия поет нещо ново, което нямаше у другите. В неговите усилия да търси свой начин на поетическа изява и да утвърждава завоеванията на нашия свят, без да изпада в разхубавяване и конюнктурна нагласа, те видяха едно обещание пред бъдещето. И мисля, че техните очаквания не бяха измамни. Георги Джагаров написа редица стихотворения като „След разпита“, „Към родината“, „Гора“, „Есен“, „Питам те“, „Ще си отидеш“ и още някои, които очертават едно дарование със свой творчески облик и са между сигурните сполуки на днешната ни лирика. За жалост обаче, с изключение на тези сполуки, другите му стихотворения, повече или по-малко са засегнати от порока на многословието и търсения лаконизъм. Ето защо у него се получава неочаквано голяма разлика между безспорното и спорното, между сполуката и несполуката. Тази разлика внася в неговата поезия непропорционалност, раздвоение и една особена творческа несигурност. За това можем да кажем, че въпреки много добрите си постижения, които му осигуряват едно от най-добрите места в нашата млада лирика, Георги Джагаров не е стигнал до равнището на своите възможности и своите изисквания. Ако желае наистина да стигне това равнище, за да устои срещу суровата присъда на времето, той трябва да се бори непрекъснато срещу показната маниерност и срещу суетната увереност на преуспелия, която по всичко изглежда не му е съвсем чужда. Тръгне ли по този единствено правилен път — само тогава утрешният му по-голям и траен успех ще бъде сигурен.

КНИГА ЗА ЖИВОТА НА П. Р. СЛАВЕЙКОВ

(Светослава Славейкова — Петко Рачо Славейков, изд. „Български писател“)

Трудно и почти невъзможно е да се даде цялостна и завършена оценка на Славейков като поет и общественик, тъй като всяка по-съществена промяна в живота и литературата променя и създадения вече възглед за него. За да може да видим Славейков в светлината на нашето време, необходимо е отново да проучим основно живота и творчеството му. През последните 10—15 години беше направена сигурна крачка напред. Преди всичко беше обнародвано най-съществено от неизвестните му произведения, излязоха няколко основни научно обосновани трудове върху обществено-политическата дейност и творчеството на поета, подготвен беше и един том с неизвестни спомени и писма. Всички тези проучвания ни помогнаха да видим П. Р. Славейков в ново осветление, да обхванем макар и приблизително онези мащаби, в които се е развивала неговата обществено-политическа и литературна дейност, да почувствуваме макар и отчасти грандиозността на епохата и величието на нейните представители.

Трудът на Светослава Славейкова е нов принос към написване цялостната биография на поета. В него авторката проследява жизнения път на П. Р. Славейков, без да се спира на неговото творчество. Книгата е написана популярно и е предназначена за широк кръг читатели. Това не значи обаче, че в нея се повтарят само известни вече моменти от биографията на поета, преразказани по нов начин. Напротив. Тези двеста страници, написани за поета, са резултат на едно основно проучване на цялото негово документално наследство, на редица архиви, свързани с епохата на българското възраждане, на всичко най-значително, написано досега за Славейков. Всички факти, на които авторката се спира, почиват на автентични документи. Книгата съдържа и редица нови материали. Светослава Славейкова е открила ръкописа на един неизвестен автобиографичен дневник, от където е почерпила нови данни за детството, родителите и средата, в която е отрасъл поетът. Главите „Скитнически години“, „Трявна“ и особено „Детство“ и „Освободителната война“ имат характер на принос. Двете последни глави са написани изцяло въз основа на нови биографични материали. Светослава Славейкова завършва книгата си с едно стихотворение, което тя е открила, ровейки се в архива на Пенчо Славейков, написано от него след смъртта на баща му:

О, приеми во цветните си скути,
ти, майко земльо, моя стар баща,
да си почине той, що на света
живч без почив во борбите люти.
Той на борба заспалий роб събуди
и заедно со него той страдà,
и вярата си съхрани в светà,
през дни на скърби и тегла нечути.

Като изнася нови факти, почерпени от голям брой издадени и неизвестни писма на П. Р. Славейков, авторката разкрива някои страни от връзките му с редица негови съвременници, писатели и просветители като Неофит Бозвели, Софроний Врачански, Добри Чинтулов, Фотинов, Отец Зотик, Стоянчо Ахтар и др. Макар и доста оскъдни, тези данни ще бъдат ценни за изследователя на неговото творчество — те са сигурно доказателство за отношението на поета към българската литература до Кримската война, за оформяването на неговата идеология в този период. От многобройните спомени, написани за Петко Славейков, Светослава Славейкова с усет и умение е подбрала най-хубавото. Тя се е постарала да запази най-свежото и колоритното от езика, на който са написани тези документи, отразила е атмосферата на времето, което придава на разказа й особена привлекателност. Ценни в книгата са онния места, свързани с родната среда, които никой друг не би могъл да предаде с такава интимност и обич, както внучката на поета. Описанието на старото Търново или София в първите години след Освобождението, къщата на Славейкови са пълни с живот и настроение. Но в книгата те са малко. И поради това, може би, в душата на читателя остава някакво чувство на незадоволеност. Щé му се да научи още за живота на семейството. Щé му се да се запознае по-отблизо с интересния образ на Иринка, другарката на дядо Славейков, неуморната и строга стопанка на къщата, свикнала да се справя с трудностите и мизерията, на които я обрича безкомпромисната и всеотдайна обществено-политическа дейност на поета. Вероятно авторката не е искала да се отклонява от своята основна задача и тук, както и на много други места се е старала да бъде колкото е възможно по-кратка. Това ни кара да пожелаем от

нея да напише в отделна книга спомени за семейството на Славейкови.

Всеки изследовател трябва да пристъпва с особено внимание към изучаването на един поет, в чието творчество е изразена велика личност. Защото освен епохата, творческата дейност на писателя се обуславч и от неговата ярко подчертана личност, изразена като мироглед, темперамент и художествен талант. Истината обаче изисква спокойно безпристрастно проучване, тя изисква да пристъпваме към изследването ѝ с уважение, без предварително взето решение. Често ние се поддаваме на две слабости: или преценяваме даден поет само въз основа на някои свои схващания — такава преценка прилича на произвол на нашия личен вкус, на нашето лично мнение, което съвсем не може да бъде закон за другите — или пък се заемаме да изследваме творчеството на даден поет с цел да докажем някаква теория — в такъв случай ние можем да развием и дори много добре своята теория, но няма да достигнем до същността на разглеждания от нас автор. За Славейков са правени и двете грешки, особено по отношение на идеологията му. А кое е за нас най-важното? Най-важното е да видим истинския Славейков. Като проучва основно живота му, Светослава Славейкова го е видяла такъв, какъвто е, не е натрапила на поета своите убеждения или предубеждения, говори ни правдиво за неговите мисли, чувства и дела. Така образът на Петко Славейков остава верен на собственото си развитие, с онази вътрешна последователност, която е необходимо условие за всяка разумна дейност. Наистина авторката не си е поставила за цел да направи оценка на Славейковите обществено-политически възгледи. Тази задача тя е оставила за другиго. Но тя е направила онази необходима и трудна крачка, след която е по-лесно да се отиде напред.

Светослава Славейкова е успяла да вникне в обстановката, която е оказала голямо въздействие върху поета, предала е духа на времето, нравственото състояние, в което се е намирал българският народ в тази интересна епоха, разкрила е как той е вървял в крак със своето време — нещо повече, как е станал водач на своя народ. Тя е успяла да отличи случайните моменти в живота на Славейков от онези, в които са отразени най-типичните черти на неговия характер и мироглед. Никъде авторката не описва робството, но достатъчно е за читателя да се запознае със съдбата на неговите близки — бащата и майката на поета, роднините и приятелите на семейството, да се вживее в безрадостното му детство, да тръгне по неговия труден житейски път, за да оживее пред погледа му онова драматично време на мъка и героизъм. Образът на майката, изпълнен с красота, духовна сила и безропотна мъка, създаден от Светослава Славейкова, въз основа на неизвестни ръкописи и спомени на поета, като че ли е олицетворение на самата поробена България; животът на семейството, отдаден на труд, мизерията и глада, голямата и продължителна чума, оставила хиляди сираци, ужасната случка с делибашиите, раждането на малкия Петко в тъмния зимник, смъртта на майката, милия образ на мащехата, бащата — независимия и свободолюбив казанджия, чирачетата в дюкяна — все сираци, прогонени от глада и насилията на турските бейове. . . пред погледа на читателя се редят образ след образ, картина след картина от робския живот на народа. В същото време от тези картини лъха нещо много наше, родно, българско. И чудно ти става, като си помислиш как е било възможно при тази безпросветна мъка да се запази в душата на простата народна маса обич, добрина, честност, стремеж към красота, патриотизъм! Незабравимо остава гостуването на селския гъдулар чичо Миньо у Петкови, когато оставал на нощува у тях и вечер с баща му до късно пеели. Тогава децата, насядали около тях, го слушали. После заспивали, пак се събуждали, а те още пеели и си попийвали и в очите им се четяло щастие и доволство един от друг. Тези песни разкривали пред бъдещия поет и душата на народа, и историята на България, за която той нямал откъде да научи — жива, ярка, изпълнена с красота, по-действителна от действителната. За децата тези песни били всичко — и поезия, и история, и отдушник на неизмеримата мъка. Душата на народа живеела и в преданията, които те учили и си разказвали, когато ходили да берат теменуги и минзухари по баирите на Търново. Когато минавали през мястото на „Каябаш", отдето турците нахлули най-напред в родните места, те хвърляли камъни на гроба на евреина, който предал града на неприятеля. Душата на народа живеела в пъстрия и весел живот по панаирите, в песните на слепите певци — гусларите, които жално пеели за нашите стари юнаци, а хората се трупали около тях и ги слушали безмълвно, със сълзи на очи. И колкото повече този народ бил унижен и покорен пред чуждите поробители, колкото по-малко смели и мъжествени юнаци се срещали в действителност — толкова повече той мечтаел за такива герои, той ги виждал във въображението си. И защото народът вярвал в тях, защото той живеел с тях, тези песни помогнали да се родят истинските народни борци.

Постепенно от простата народна маса се възражда българщината, както сам се изразява Петко Славейков. Такива будни

българи са приятелите на Рачо Казанджията, с които ни запознава авторката — легендарния герой Велчо Болтадията, Петко Бейката, Колю Гайтанджията — първите, които дръзват да въстанат за правда и свобода и увисват на бесилката. „Като деца ходихме да ги гледаме — си спомня покъсно поетът — кучетата бяха изяли през нощта краката им". Въпреки цялата си сиромашия Рачо Казанджията прибира и сирачетата на Велчо да не измрат от глад. Такъв родолюбец е и дръзновеният борец за народна просвета — отец Зотик, който открива първото българско училище в Търново и просвещава простия народ: „Не гледайте касабата — говорил той, — нея селата ще превземат, сегашното гръцко ще стане скоро българско, когато селата са български". В дюкяна на Стоянчо Ахтар, съседен на бащиния му, малкият Петко разглеждал интересна сбирка — стари български монети, ръкописи, рисувани образи на гербове на наши царе.

На фона на епохата, между нейните най-типични представители постепенно израства писателят и общественикът Петко Славейков. И като последен бедняк,и като министър Славейков е все един и същ — с неизчерпаема енергия за работа, с неподкупна съвест и абсолютно безкористие, смел и непоколебим дух. Пари все няма. И както често се случва, за съжаление, един чужденец — д-р Лонг създава възможност на Славейков да отиде в Цариград, където той се проявява всестранно. Ето каква вярна характеристика прави д-р Лонг за Славейков в едно писмо до сина му: „Познавам баща ви от 1860 година. Тогава и двамата бяхме млади хора. Неговата сърдечна доброта, пъргавост, поетичния му темперамент и верен усет за истинското, хубавото и доброто ме привлякоха към него. Завързва се веднага приятелство между нас, което никога не са наруши, както и доверието, което имахме един към друг през всичките тези години пълни със събития. Аз открих гения му в употребата на материния му език, сладостта, грацията и чистотата във всичко, що излизаше от неговото перо". Както пише друг негов съвременник в Цариград, Славейков бил най-будният, най-откровеният и независим представител на българската идея там. Само за едно десетилетие всичко или почти всичко в Цариград се завъртяло около него. Големи са били трудностите, които поетът е трябвало да преодолява като общественик и журналист, но те никога не били в състояние да убият бодрото разположение на духа му, неговата жизнерадост, да променят топлото му отзивчиво сърце. Нещо повече. Именно в такива моменти той бил в стихията си. Когато привършил превода на Библията и не получавал вече пари от дружеството, Славейков изпаднал в тежко положение: „Работата на дядо Славейков — разказва друг негов приятел — се удвои, утрои и тя стана извън силите му. Сега той работеше усилено и деня и нощe, но напразно трошеше гърди в работа — каквото изкараше, сякаш потъваше в дън земя. Пари от абонатите на вестника не пристигаха, неговото материално положение ставаше все по-критично и той започна да се не явява нито в печатницата, нито в редакцията на вестника, които от ранна сутрин до късна вечер бяха буквално блокирани от кредитори. Той започна сегиз-тогиз да идва в последната само късно вечер, когато вече никой нямаше да го чака, ни обядвал, ни вечерял, работеше цяла нощ, за да приготви материал за вестника и преди съмване пак изчезваше. Как се измъчваше този човек през това мъчно време е за неописване, само близките до него знаеха!.. Забележителен, но странен факт бе, че когато биваше най-много опечален и прекарваше тежки минути, тогава неговото перо ставаше неподражаемо. Най-пламенните политически статии, стихотворения, критики и отговори на някои списания и вестници, са написани когато той е бивал цял в тревога". „В такива именно гладни, усилни обстоятелства — разказва и синът му — той е написал някои от най-трогателните си стихове, в които е изливал всичкото състрадание на своето горещо сърце и на своята пламенна душа, като е оплаквал жестоката съдба на народа си в своята собствена злочестина".

Една от най-вълнуващите черти в характера на Славейков е неговата скромност. Този голям поет на България, този най-популярен журналист и народен трибун е бил готов да служи на руските войски като най-прост войник и да изпълнява всичко. Опиянен от щастието да дочака освобождението на отечеството си, той сякаш забравил близките си, децата си, литературните си трудове, всичко най-скъпо, което е имал. А след Освобождението станал прошенописец, за да изкарва хляб на семейството си, „да храни славейчетата", както сам се изразявал. Колко късно този талантлив човек получава в освободената родина длъжност, която му се полага и за каквато е бил способен повече от много други, и с какво смирение и признателност той я приема! Когато го назначават за председател на Народното събрание — пише Светослава Славейкова — той зае поста си с благоговение и скромност и от сутрин до вечер почнал да работи.

Ние виждаме отново поета и човека Славейков, когато става министър — в отношението му към подчинените, в за-

по-голяма вътрешна мащабност на литературно-историческото изследване. Прекрасното в творбите се схвана като зависимо не само от пряко политическото светоотношение на художника, а и от изразност на други идейни качества: хуманизъм, дълбоко съкровена етичност. Наложи се убеждението, че голямото в изкуството въздейства чрез образа и служи изобщо за етичното оформяване на човека — и то, без това да означава отричане и заличаване на политическия елемент. Разбирането за изкуството се оказа сега по-обемно от тълкувания, които свеждат всичко към една формула и всичко изчерпват с мирогледа.

Именно това по-пълно и по-широко разбиране на художественото творчество насочи вниманието и към редица специфични проблеми. Достатъчно е да се вгледаме в статии дори за утвърдени в съзнанието на изследователя автори (Вазов и др.), написани по-късно, за да проличи новата насока на интересите, онази по-широка гама на изследването, която стана възможна.

Преосмислиха се постепенно дори самите понятия на литературно-историческата наука. Понятието художник-общественик доби по-дълбоко значение, тъй като в него се вложи едно съдържание, недопустимо в периода на схематично-мирогледното изясняване на художественото творчество. Преосмисли се и понятието хуманизъм. То вече ни говори за връзки на писателя с народа и с прогресивните усилия на епохата, но не чрез декларирани от художника политически мисли, а чрез предпочитанията му към определени проблеми и герои, чиято съдба има социален смисъл. Отпадна до голяма степен гледището, че писателите критически реалисти — изобличители на буржоазния строй и скептици спрямо неговите възможности — нямат свой положителен идеал. Наред с това преосмисляне на идейните понятия нараства влечението към проучване на конкретното в художественото явление. Творчеството се разглежда и сега като израз на действителността. Ала този израз е по-широк от непосредно-познавателната идея, тъй като изкуството въздейства и със стиловите, активизиращи емоциите художествени особености, усилващи чувствителността на читателя към социалната значимост на идеята. Или иначе казано, схвана се голямата, „загадъчната“, неуловимата преди действеност на стила на художника, така съзвучна естетически с вътрешната идейна логика на творбата. Дори жанровите черти на произведението подсказват тематична и съкровено-хуманистична насоченост на творчеството (например жанровите особености в битовите поеми „Ралица“ и „Бойко“ на Славейков или жанровите особености в гражданско-историческото творчество на Вазов). Всички тези елементи на изкуството се дирят в органическо единство с неговата естетико-познавателна значимост, със социалната му пълноценност.

Може да се каже определено, че именно от началото на 50-те години се започна процесът на по-широкото и углъбено развитие на литературно-историческата ни наука, на преодоляване на вулгарно-социологичната методология. Но този процес не е завършен. И затова има твърде сериозни причини, най-важната от които е липсата на теоретическа углъбеност и на оня творчески полет, който би ни извел на голямата височина на познанието. И то, без да се занемарява класовата оценка.

За да проличат трудностите, които се преодоляваха и които по наше мнение предстои да се преодолеят, ще се спрем по-подробно на два въпроса: за отношението на литературната ни история към направленията(течения) в литературата ни и за отношението ѝ към личния метод на писателя.

маха, с който работи, в голямата компетентност и всестранно познаване на въпросите, в скромността му. Той ненавижда бюрокрацията и педантизма. Най-оригинални са резолюциите, които е правел върху докладите. В рапорта на един окръжен управител, който без нужда, на дълго и нашироко разправял за една маловажна работа, той пише: „Много приказки биват на воденица“, а върху други — „Невеста, която не иска да меси цял ден, сее“, върху трети — „На лъжата краката са къси“ и т. н.

Образът на Славейков, създаден така правдиво от Светослава Славейкова, като отразява своето време, не стои откъснат от нашата действителност. Има моменти, в които той ни кара да се чувствуваме негови съвременници, моменти, в които като че ли и ние израстваме заедно с него, и усещаме в гърдите си беззаветния му патриотизъм, гражданската му доблест. Тогава съвсем не ни се вижда чудно как нашият живот можа през следващите години да протече така стремително и неудържимо напред. Основният патос в цялата политическа и литературна дейност на Славейков се състои в превъзпитанието на народа, в насочване погледа му от личните интереси към общественните. Днес повече от всякога личната съдба на всеки българин е свързана с прогреса на общественото развитие. Въпреки това обаче, все още сблъкването на новото със старото протича остро и напрегнато. Нашата съвременност е богата с конфликти дълбоки, драматични. Все още продължава борбата за превъзпитанието на самия човек, на неговата психика, на неговия морал — тя става една от най-важните битки на времето, от която всъщност зависи и края на победата — свободния и справедлив човешки живот. И в тази борба примерът, който ни дава П. Р. Славейков за единство между думи и дела, за безкористна служба на родината, за истинска скромност, за висока принципиалност, и днес имат своето голямо значение.

Показвайки ни не само талантливия общественик, но преди всичко големия човек Петко Славейков, авторката е успяла да прекрачи неговата бурна епоха и да създаде от образа на великия възрожденец вълнуващ пример за настоящето. Тя е доловила духовната връзка между миналото и настоящето и читателят сам може да открие в тази връзка онова, което все още не е загубило цена за нас и за нашето време. Това прави книгата ѝ съвременна — това е и нейното най-голямо качество.

СОНЯ БАЕВА

З а б е л е ж к а. Когато първите печатни коли на настоящата книжка, включително и статията „Естетическият ревизионизъм и неговата литературна жетва в Югославия“ бяха отпечатани, получи се белградският седмичник „Нин“ (бр. 436 от 10 май 1959 г.), в който е публикувано кратко писмо от Борис Зихерл във връзка с неговото интервю, поместено в същия вестник един месец по-рано (12 април 1959 г.).

В писмото си Зихерл констатира, че текстът на въпросното интервю „общо взето вярно“ предава неговите становища, които са предмет на критика в нашата статия.

Но сега Зихерл твърди, че поради съкращения в текста на въпросното интервю са се получили „някои формулировки, които не мога да призная за свои. Така например никъде не съм казал, че у Кафка ми харесва това, че при него психологическите човешки явления се рефлектират през съня. . . Също така не съм казал, че не познавам нито едно художествено произведение, в което да е извършено сполучливо съединяване на художественото и идейно начало, а съм казал, че не познавам художествено произведение, в което да са сполучливо представени определени ежедневни политико-тактически задачи“.

Така пише Зихерл е д и н м е с е ц след като е видял бял свят текстът на интервюто му в „Нин“ от 12 април! Но и тези уточнения не внасят съществена корекция в общата позиция на Зихерл. Дори в „поправката“, в която има значение само уточнението му по отношение на Кафка, Зихерл повтаря своя погрешен възглед по въпроса за идейност и художественост. Под маската на борба против вулгаризаторското схващане на ролята на литературата като обикновена илюстрация на политически положения, Зихерл отрича „сполучливото представяне“ на конкретни обществени задачи и тяхното решаване в изкуството на социалистическия реализъм. Той съзнателно пренебрегва факта, че много от най-големите произведения на социалистическо-реалистичната литература са създадени в борбата за коренните интереси на широките трудещи се маси.

Д. П-в

Р е д а к ц и о н е н к о м и т е т:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Х р и с т о Й о р д а н о в

Нека още в началото отправим поглед към едно от неправилните гледища, възникнали още в миналото и старателно поддържани от социологичната литературна история. Това е гледището, че съществува литературно направление, наречено „индивидуализъм“. То бе подхванато и след Девети. В книгата си „Индивидуализъм в българската литература“ Пенчо Данчев, който несъмнено допринесе немалко за критическото преодоляване на идеалистическо-реакционните естетически възгледи, писа: „Когато става дума за българския литературен индивидуализъм, ние разбираме онова литературно-естетическо н а п р а в л е н и е (к. м.), основатели, идеолози и практически приложители на което у нас се явяват писателите от кръга на д-р Кръстев. . .“ (стр. 7). Но макар че става дума за писатели от определен кръг според автора почетното отличие на основоположник на това „литературно направление“ се пада на П. П. Славейков. Той е неговият тънък, проникновен и дързък изразител. Това гледище, наложено категорично още в началото на века, както се вижда, не само не бе преодоляно, но се и „уточнява“. И то в изследване, чието предназначение е да преодолее реакционността на идеалистическата естетика.

Може ли обаче да се говори за художествено направление, назовавано „литературен индивидуализъм“? Литературното направление, както е известно, има освен своя класова характеристика и характеристика естетическа: общност на идеи и емоции, единство на естетически принципи, изразени в метода. За него не може да съдим само по обществените идеи на художника, а трябва да имаме предвид и естетическите категории — метод, стил и пр. То съществува не само със свой национален колорит, а и в по-широки, европейски и световни граници. В този смисъл говорим за класицизъм, реализъм, романтизъм, критически и социалистически реализъм, както и за онези временни и малко съществували модернистични течения, които все пак оставят известни следи: натурализма в Германия и Франция, символизма във Франция, Германия, Русия, България и т. н. Трудността в изследването на литературното направление често пъти възниква от сложните връзки между мироглед и метод. В литературните направления откриваме единство на обществено-политически възгледи, изразено в творчеството. Но от основно значение е методът, тъй като общи черти на естетическо усвояване на света свързват понякога дори художници с нееднакви, „еклектични“ мирогледни схващания. (Например френският писател Зола, който имаше прогресивни социални възгледи и бе натуралист и немският писател Шлаф, който не притежаваше прогресивните социални възгледи на Зола и също бе натуралист, или у нас П. К. Яворов, който бе изпитал влиянието на социалистическата идеология и бе критически реалист и Ст. Михайловски, който бе далече от сферата на това влияние, независимо от връзките си с Георги Бакалов, и бе също критически реалист). Европейската литература не познава индивидуализма като литературно направление със свой метод. Може би то е явление специфично за нашата национална литература? Нека се вгледаме по-подробно в същината на въпроса.

Индивидуализмът в литературата наистина съществува и то от два типа: първо, като израз на самочувствието на художника и второ, като философска школа, като философска концепция за света, която се утвърждава в противовес на материалистическата философия. Основното за индивидуализма в първия смисъл е утвърждаването на личността. От този

тип индивидуалист е Байрон, който издига своята личност на недосегаема висота — с изтъкването на буйните ѝ изживявания, на онази зашеметяваща емоционалност, която е недостъпна за обикновения човек. Индивидуализмът съществува като „артистичен аристократизъм", когато талантливата, „избрана" , белязана с изключителна дарба личност, се отделя от другите. От такъв характер е „индивидуализмът" на Пушкин. При това не всякога този индивидуализъм е пагубен. Защото той открива понякога самосъзнанието на личност, която изразява духовното си превъзходство над баналното в живота. Индивидуализмът в този смисъл се проявява у представители на различни литературно-исторически насоки. Индивидуализъм от особен тип има у Блок в руската литература, у Димчо Дебелянов в нашата. Ала никой не мисли за принадлежността на Блок или Дебелянов към направлението „литературен индивидуализъм" поради характера на артистичното им самочувствие, тъй като в метода на тия художници проличават като особеност и други, по-основни принципи.

По-нататък индивидуализмът съществува като философска концепция. Сега става дума вече за система от идеи, за принципи и възгледи, с чиято пропаганда специално се заема художникът. Дебелянов бе „индивидуалист като художник,без като творец да е проповядвал и прокламирал открито философските идеи на индивидуализма.

Но в що се изразява индивидуалистичната философия? В тезата, че личността се противопоставя на колектива, тъй като тя отрича дружбата с човека, доверчивостта към човека, предаността към човешкото. Самотната етично и социално личност като водач в живота—ето принципът на тази философия. Този принцип завладява съзнанието на определени автори и се изразява в пряко философски съждения. Самотната, силната, избраната личност — такъв е идеалът им. Привърженик на тази философия — без нейното човеконенавистничество — е например Ибсен в световната литература.Но Ибсен по метод не е „индивидуалист", а е художник-реалист. Този горд скандинавски бард, възпяващ самотната и силна личност, е дори един от най-крупните представители на реализма в края на миналия и началото на нашия век. Следователно между обществени възгледи и естетически черти на творчеството няма пълно покриване. От характера на идейната позиция на художника не може да се съди изцяло за художествения метод — както твърде свободно оперира с понятията социологичната критика.

Не можем да говорим за специално обособен метод на „литературно-индивидуалистичното отразяване на живота", тъй като това означава да смесим метода със самочувствието на артиста или да нанесем в графата на индивидуализма всички, които са пропагандирали индивидуалистични идеи — и реалиста Ибсен, и представители на символизма, и творци от различни, по-късно декадентски течения. Да приемем за момент тезата за индивидуализма на Пенчо Славейков и Петко Тодоров, повлияни от философията на Ницше—като не всичко, разбира се, в тяхната идеология е под знака на това влияние. Но на кое направление принадлежи Яворов — на символизма ли или на „литературно-естетическия индивидуализъм" — е въпрос още „нерешен", тъй като поетът се е движел в кръга на писателите около сп. „Мисъл", а го считаме и за основател на символизма.

Ако се вгледаме обаче по-отблизо не във философските възгледи, а в творчеството на писателите около сп. „Мисъл", ако изследваме естетическите черти на това творчество, ако се задълбочим в отношението му към живота, ще доловим неизбежно, че посочените творци не бяха пред-

ставители на някакво специално литературно направление, което бихме могли да назовем „литературен индивидуализъм“. Може да става дума само за влияние на философски възгледи върху посочените по-горе писатели. То несъмнено оставя своя отпечатък, ала не решава напълно въпроса за отличителните особености на метода им. Не е случайно, че автори, силно повлияни от индивидуализма като философия — Пенчо Славейков и Петко Тодоров —се различават в някои отношения по метод. Пенчо Славейков е предимно реалист, макар и с някои романтични струи в творчеството си. Петко Тодоров е повече романтик, при все че си служи със средствата на реализма или че постига правдиво изобразяване (в отделни случаи) на живота. Общото в концепцията на тези писатели — индивидуалистичното светоотношение — не е попречило да възникнат разлики в метода им.

Ето защо да се говори за литературно-естетическо направление, което се назовава литературен индивидуализъм, според нас, е неправилно. И наистина колкото по-дълбоко се вглеждаме в произведенията на Славейков, Тодоров, Яворов, толкова повече се забелязват съществени разлики, които дават основание да смятаме всъщност за типичен представител на „направлението“ не писател, а литературен критик — д-р Кръстев. Пенчо Данчев например, който застъпи гледището за „индивидуализма“ като литературно направление, сам писа в статията си „Социално-икономическите и идейни корени на българския литературен индивидуализъм“: представители на българския индивидуализъм, който „се заражда през 90-те години на миналия век и се засилва и оформява в края на 90-те години и особено през първото десетилетие на XX век“ са „писателите от кръга на д-р Кръстев“. Начело изниква фигурата не на писател, а на литературен критик, поддържник на определени идейно-философски и естетически концепции. Ала има ли това отношение към метода и в по-широк смисъл към творчеството на писателите, на творците?

Вникнем ли обаче по-отблизо дори в естетическите схващания на д-р Кръстев, ще забележим, че „легендата“ за „литературния индивидуализъм“ като направление в литературата губи почва. Д-р Кръстев бе представител не толкова на „индивидуалистичната“, колкото на формалистичната естетика.

Но още по-нетърпимо проличава неточността на определението, когато се взрем в творчеството на писателите. Пенчо Славейков се смята за един от най-типичните представители на посоченото литературно направление. Той му придава „физиономия“, той в известен смисъл е най-ярката и категорично изявена фигура от сътрудниците на сп. „Мисъл“. Ала Пенчо Славейков в действителност е художник, който не се измества от позициите на реализма. Реалист е този крупен творец, влюбен в нашата народна песен, не само в първите си още наивни песнички, а и в произведенията, в които се докосва до обществено-политическия живот у нас през 90-те години: „Опък край“, „Дим до бога“, „Манго и мечката“, „Умни думи“, „Цар Давид“, „Марий и Сула“, „Бащин край“ и т.н., и в произведенията си, създадени по народен мотив: „Чумави“, „Крилати цветя“, „Бойко“, „Ралица“, в епическите си песни, в своята поема „Кървава песен“ и по своеобразен начин дори в произведенията си, в които се опира на някаква индивидуалистична идея: „Cis moll“, „Сърце на сърцата“, „Фрина“. В последните творби, разбира се, има по начало една идея на характерно естетско преклонение пред красотата или пред „тайната“ на творческата личност. Но дори в тези творби с каква пълнота на подробностите се води

разказът, колко внушително е претворена реалната обстановка: в дома на Фрина, на брега на езерото или в стаичката на оглушаващия музикант.

В другите произведения, както и в пейзажната лирика на Славейков, долавяме специфичните литературни особености на реализма: правдата на живота, типичността на емоцията, образност, която се отличава с „материална плътност“ и предметност на картините, които непосредно ни въвеждат в света. В тези произведения светосъзерцанието на художника е „реалистично“, т. е. тясно свързано с пряко сетивното, предметно възприемане на живота. Зачетем ли се в малките лирични песни от „Сън за щастие“ и потичат на вълни образите на полето, на горската пътека, на сладкотръпната пролетна утрин, на отрупаните с „нечакан“ нощен сняг вейки, които милва слънцето:

Ей капчица — сълза от таз милувка —
се в миг отрони, маргаритно-злата,
и слънчеви лучици я спровождат,
додето тя да падне на земята.

Понякога картината е нарисувана с поразителна релефност: виждате предвечерната гаснеща светлина, „чувате“ грака на птиците, долавяте цялата пустинност на полето — всичко изказано само с няколко стиха. Учудват и изненадват вътрешната обемност и пълнота на образа, постигнати с улавянето на значимото в няколко характерни щриха.

Върху питателната почва на това светосъзерцание се гради изобразителната система на художника. Ние се вълнуваме от дивната пейзажна лирика на Славейков именно поради предметно-пластичната ѝ сила, с която тя е така възхитителна. Очаровани сме от простотата на средствата, напомнящи ни големите майстори от световната литература, от които Славейков се е учил. А какъв голям копнеж към откриване на „изначално“ същественото в бита, копнеж, който сякаш ни говори за първичната стихия на поетичното: „Ралица“, „Бойко“. Тези творби са родени от талантливо, вдъхновено осезаване на дълбоко интимното у човека, протичащо най-непосредно всред битовото, съкровеното. Забележете, че Пенчо Славейков, така настойчиво обвиняван по социологични схеми, че принадлежи към „направлението на индивидуализма“, използува твърде много епичната образност и в най-интимната си лирика. Дори мечтата на поета не се ражда откъснато от реалната обстановка: блянът протича в колата, споменът за любовта тревожи душата с аромата на оставената „в стаичката“ китка цвете. Индивидуалистите-декаденти не само бягат от голямата правда на човешкото, не само строго се придържат към чисто лирическите форми, а и изразяват вътрешното състояние по отвлечен начин. П. П. Славейков е истински „баща“ на нашата реална „епична“ песен и то от два типа: епичната песен в сборника „Епически песни“ (разказ-идея) вкючително „Крилати цветя“, и в пейзажната му лирика с обективността на съдържанието ѝ. И още нещо — в творчеството му е съхранена оная типичност на изживяванията, за която сам поетът пише: „животът е, който дава живот на поезията“, „не личното, а онова що може да бъде общо за всички, т. е. типичното да бъде предмет на песента“. Пенчо Славейков се е стремял да бъде „всеобемен“ съзерцател, дълбок сърцевед и изобразител на природата и човека — без да напуска света на реалното. В неговото творчество наистина има нещо особено, значително по-различно от онова, което е характерно за творците критически реалисти — това е подчертаването на личния свят, на личното в настро-

ения и изживявания. Именно този съкровен свят, светът на вътрешния живот на човека е съзерцавал Славейков, към него се е отнасял с благоговейната любов на художник и се е стремял да го изрази в задушевното си творчество. Но това не ни дава основание да го наречем представител на „направлението литературно-естетически индивидуализъм". Съществената на създаденото от него съвсем не са произведения от типа на „Химни за смъртта на свръхчовека."

*

В своята хубава статия „П. П. Славейков" Цанев доста изчерпателно и със свойствения му начин да пише увлекателно, като привлича обилен материал и говори чрез него, е характеризирал личността, естетическата позиция и творчеството на поета. Тази статия се подготви от онази благородна устременост към правилната оценка на големите писатели от миналото, която бе вече характерна. Разведряваха се хоризонтите — ясният небесен свод, който едва-едва проблясваше под булото на облаците — се разчистваше. Правилно се спряха на положителното у Славейков автори като Т. Павлов и А. Тодоров — почувствували сякаш напора на новото. Но статията на Георги Цанев — по-конкретна и аргументирана — се яви донякъде истинският прелом не само в тълкуването на Славейков, а и на наследството. Вече по нов начин бяха видени противоречивите творци. В съзнанието на читателя нахлуха възпоминания и за онова голямо и значително, което са били поети като Славейков. В тази статия е подчертана преобладаващата хуманистична линия в творчеството на поета. В нея се откроi благородното лице на автор, мамен от мечтата да остави своя новаторска диря в нашата литература. От анализа на Цанев се чувствува характерното за Славейков конкретно виждане на света, когато поетът пресъздава приветливия образ на българската природа, разкрива хубостите на народния бит, изявява душевното богатство на личността си.

Ала докато посочената статия на Цанев разрешаваше въпроса за отделния автор, то от гледището на литературната история остана неизяснен другият, не по-малко важният проблем, до който, нека кажем направо, Цанев се приближи, ала без да го разреши — проблема за направленията в българската литература и по-специално за характера на Славейковия реализъм.

С основателна критичност и със задълбочено внимание авторът събра в статията си разпръснатите ценни зърна от творчеството на поета. Но Георги Цанев, който се противопостави на тенденциозното отричане на Славейков, показа склонност сега да тълкува творчеството му като критико-реалистично. И това не бе „единичен случай" на подвеждане на писателя под флага на критическия реализъм — сякаш той е единствената възможна форма на реализъм в нашата литература. С обширен и аргументиран анализ Цанев разкрива гражданските достойнства в поезията на Славейков от 90-те години, която, според автора, е значима именно с критико-реалистичните си елементи. „Славейков нито през 90-те години, нито после е разбирал правилно законите на общественото развитие, както не ги разбират изобщо критическите реалисти. Но той вижда, той изобличава потиническия характер на съвременния му буржоазен строй — и това е достатъчно. Такъв характер има и стихотворението му „Бащин край", гдето родната страна, макар и да е уж свободна, си остава „край

на сълзи и страдания“, „на нечути изпитания“. Нима това не са елементи на критически реализъм?“ („Страници от историята на българската литература“, изд. I, стр. 98,1953 г.). По-нататък след анализа на творби от типа на „Марий и Сула“, в които художникът протестира срещу личния режим на Фердинанд у нас, отново следва заключението: „Мисля, че във всички тия произведения Пенчо Славейков е критически реалист“ (стр. 100). Още веднъж вече след общо поменаване интимната лирика на Славейков и анализ на други негови творби следва същото заключение: „Но въпреки тия индивидуалистични и книжни увлечения на Славейков и в по-нататъшното му творчество има много произведения, чиито корен е в действителността и които са наситени с живот и поезия. Те носят реалистичен характер, съдържат критико-реалистични елементи“ (стр. 100).

Наистина тук се говори за „реалистичен характер“ и за „критико-реалистични елементи“. И това бе ценна догадка.[1] И по-нататък, когато изследва художествените особености в пейзажните творби на поета и в интимната му лирика, авторът поменава за „реализъм“ и „романтизъм“ в творчеството на поета. Ала това не изменя същността на общата преценка, че Славейков е писател отчасти от типа на нашите критически реалисти, но с някои специфични отклонения.

Но така ли е в действителност? Не се ли отличава реализмът на Славейков от реализма на Вазов или Елин Пелин? Не създава ли Славейков един „нов“ тип реализъм, етичен психологически реализъм (или битово-психологически реализъм с интерес към битово съкровеното — понятието не е уточнено, като разбира се, предстои да се уточни), за разлика от творчеството на писатели критически реалисти? Колкото и да са нежелани цитатите, нека си послужим с един, за да изясним мисълта си: „В най-новата наука — казва Чернишевски — критика се нарича не само съждението за явленията на един отрасъл от живота на народа — изкуството, литературата или науката, но изобщо съждението за явленията на живота, произнесено на основата на понятията за явленията или съпоставянето им с изискванията на разума. Разбирайки словото „критика“ в този широк смисъл, казват: „критическото направление в изящната литература, в поезията“ — с този израз се обозначава направлението до известна степен сходно с „аналитичното направление“, „анализа“ в литературата, за което така много са говорили у нас. Но разликата се състои в това, че „аналитичното направление“ може да изучава подробностите на житейските явления и да ги възпроизвежда под влиянието на най-разнородни стремежи, даже без всякакъв стремеж, без мисъл и смисъл; а „критическото направление“ при подробното изучаване и възсъздаване на явленията на живота е проникнато от съзнанието за съответствие или несъответствие на изучаваните явления с нормата на разума и благородното чув-ство. . .“ (Избр. соч. 1950 г., стр. 517).

Така някога разглеждаше критическото направление в литературата Чернишевски, отличавайки критическия реализъм от „аналитичният“ въобще реализъм. Към това бихме могли да прибавим, че критическият

---

[1] Характерно е, че такива догадки имаше още у Ст. Каролев в статията му за П. П. Славейков, в която той прави разлика между реализма на Вазов и реализма на Славейков. Или в последната статия на А. Тодоров — предговор към събрани съчинения 1958 г., в която се казва, че патосът на „Кървава песен“ „приближава Пенчо Славейков до реализма на Вазов и Захари Стоянов“ като „приближава“ означава и друго: отлика (вж. събр. съч. 1958 г., т. I, стр. 66).

реализъм се насочва предимно към разкриване и изобличаване на социалните отношения в обществото, докато другият реализъм е по-„неустановен“ в това отношение. През 90-те години и началото на века П. П. Славейков слага началото на един нов тип реализъм, в който социалният елемент, като пряко разкриване на класови конфликти и борби, остава значително на заден план. Това важи дори за произведения, в които се разкрива диренето на човешкото, т. е. в които погледът е взрян в сложни душевни кризиси. Този „нов“ реализъм сега е предимно психологически, „аналитичен“ или с тенденция към вникване в битовата същина на живота. Не случайно в произведения като „Ралица“ и „Бойко“ най-характерните може би за творчеството на Славейков творби има чудно съчетание на патриархално-битови и „общочовешки“ елементи. Пресътворен е животът с една психологическа пълнота и поетичност, ала с отношение предимно към етичното и човешкото, без отношение към класовата конфликтност. Не случайно и в „Острова на блажените“ има така много, както сам Цанев пише, „конкретни реалистични картини“, „снимки от градския бит“; „По главната улица“, „На пътя“, „Слугинче“, „Пред бюфета“, „Биволи“, „В неделя до обяд“ и др. „Това са повечето реалистични и хумористични моменти от живота на градската улица — както в столицата, така и в провинциалния еснафски градец“ (стр. 101).

Бих прибавил и още следното: в немалко свои творби Славейков се стреми да изведе до обективност лични психологически състояния, също с обективен характер, сякаш това е дневника на обикновения човек, който люби и страда, скърби и се радва с обикновените „божии радости“, които са му станали достъпни на земята, но без отношение към социалната проблематика на живота. С тях авторът изразява жизнелюбието си и житейската си философия на съзерцател на всичко човешко и интимно значимо. С тези особености на творчеството си, значително пасивно към социалните борби, но насочено към психологическа углъбеност и отчасти към естетизирано възсъздаване на живота, П. П. Славейков сложи началото вече на една нова струя на реализма в нашата литература. Тя бележи едно по-ниско идейно стъпало в сравнение с острата изобличителност на критическите реалисти. Нейната социалност е предимно в етичността ѝ. Забележете, че дори в цитираните от Цанев „изобличителни творби“ Славейков се занимава с личния режим на Фердинанд, говори за властници и народ въобще, ала няма отношение към „унижените и оскърбените“, към социално потиснатите. Изключение правят произведения като „Марий и Сула“ и едно-две други (отчасти едно преводно — „Любов и меч“, превод от Н. Минский, включен в „Епически песни“, книга първа). В „Марий и Сула“ поетът наистина говори за народа, който „стене“:

Стене народът, стене клетият,
в робство и кърви втънал до шия.
Глухо и страшно дрънкат окови,
глухо въздишат черни робове. . .

Но в останалата част от изобличителните си творби Славейков се занимава предимно с политическия режим, с въпроса за своеволията на Фердинанд: „Крум прорицател“, „Опък край“, „Валтасар“ и т. н. Дори в легендите, които поетът използува като изобличителен сюжет, правят впечатление източните мотиви, които говорят за сатрапията на изток: „Старите шалвари“, „Тимуровият паметник“, „Изгубеното магаре“ и др.

В тези стихотворения несъмнено се отразява духът на епохата — 90-те години са време на твърде изострена борба срещу Фердинанд (активно участие в нея взема и д-р Кръстев). Но тъкмо в 90-те години още П. П. Славейков „търси“ и другата линия. Той пише в 1892 г. „Fis-dur“(по-късно онадсловено „Cis moll“), „Успокоений“, „Сърце на сърцата“, в 1894 г. „Фрина“, в 1896 г. „Микел Анжело“ и т. н. В изданието „Епически песни“ — 1907 г. поетът изоставя критико-сатиричните си произведения, по-пряко свързани с режима, с изключение на „Тимуровий паметник“ и „Крум Ясновидец“, които имат повече общочовешки характер, подчертавайки вече характерното в линията на своя реализъм.

Заслужават внимание и патриотичните творби на Славейков, както и неговите изказвания от патриотичен характер в „На острова на блажените“. Неговият патриотизъм е поставен предимно на национална основа без отношение към народа като социално потиснат и социално страдащ. В „На Балкана“ (1892 г.), включено по-късно в началото на глава втора от „Кървава песен“, поетът говори за промените в „съдбините световни“ на нашия народ. Пред замечтания взор на Балкана, символ на изначалното съществуване на народа ни, минават като верига историческите събития, без отдих, „без запир“: и спокойно идиличният, но поетичен живот на най-дълбокото минало, и покръстването на българите, когато въстава „брат срещу брата“, и годините на робство и хомот, когато пожарища замъгляват хоризонта. Ала никъде в тия видения не се мярва наред с историческата и социалната съдба на народа. В биографичните скици от „На острова на блажените“ са пръснати също много бележки и намеци за гражданската, за политическата история, ала почти не се говори за социалния живот на народа. Очевидно, че П. П. Славейков оттласва назад социалните проблеми, когато изобразява живота, че той се чувствува гражданин именно в историко-политически, а не и в социален аспект.

Но тази особеност не означава пълно откъсване от традициите на реализма. Под влиянието на наченалия се в Европа процес на декаданс Славейков се откъсва от традицията на критическия реализъм, като създава нов тип психологически или битово-психологически — повтарям понятието е неуточнено — реализъм. Социалната значимост на този реализъм е в етичната му същност. Характерно е по-високото усилие за съвършенство на формата и за конкретно подчертаване красотата на образа в сравнение например с Вазов, който търси повече непосредното, а не подчертано естетичното. Но не става ли аналогичен процес и в руската литература? Един Куприн например не е ли художник-реалист, който до голяма степен се отдалечава от традициите на критическия реализъм, продължавайки обаче да създава дивни поетични картини на руския живот. Куприн, авторът на прекрасни произведения като „Молох“ и „Дуел“, постепенно се наклони към едно по-друго виждане на света, вглеждайки се в характерната конкретност и живописност на живота, ала без интерес или със загаснал интерес към социалните конфликти. Някои от неговите герои стоят извън „каквито и да било социални рамки“. Куприн притежава проницателен поглед за тънките, неповторими нюанси на багри, живот, звук, движение, душевност, ала неговият интерес към социалната конфликтност постепенно отслабва. И то под влиянието именно на декадентството. Дори в такъв прекрасен разказ като „Олеся“ се чувствува тази тенденция — да се отбегне социалната конфликтност при изумително прекрасен рисунък на детайла — в природата и човека.

Несъмнено П. П. Славейков бе поет, а Куприн белетрист, на Славейков бе чуждо увлечението в натурализма и всичко това създава съществени разлики. Но важното е да се отбележи една тенденция на отдалечаване от социалната конфликтност, без да се скъсва с реализма, изявена от края на миналия и началото на нашия век след богата жетва на критически реализъм. Тук заслужават внимание и изказванията на самия Славейков. В очерка „Олаф ван Гелдерн“ той пише за голямото въздействие, което му е оказала руската литература, но с предпочитание на свободното отношение към живота без социална или морална цел: „Бъдете елини (не византийци) на модерния свят без никакъв катехизис за изкуството и неговите цели. Личното вдъхновение да е подбуда за творчество, действителността единствен предмет на наблюдение и възсъздаване. Така и само така възникват творения, в които реализмът върви ръка за ръка с висшите стремления на идеалния дух. . .“ (Събр. съч., 1958 г., т. I, стр. 178). Дори когато говори, че руската литература го е научила да вижда човека и в звера, П. П. Славейков няма предвид конкретната социална личност, която е отпаднала от вниманието му. И тук се появява една сложност за преценката: от една страна, психологическа углъбеност, висока в някои отношения етично-естетическа действеност на творчеството, от друга страна, откъсване от традиционната линия на критическия реализъм след известна частична „близост“ с него през 90-те години у този голям поет. Ала с тези именно особености Славейков е създател на нова реалистична струя в литературата ни.

Нека прибавим и следното: П. П. Славейков не само създава нов тип „психологически аналитичен“ реализъм, но той е родоначалник на направление в този смисъл. По стъпките му върви Дебелянов, който също търпи влиянието на една школа — символизма — но също не скъсва с традиците на реализма. По този път се развива в белетристиката Йордан Йовков (Елисавета Багряна в своята великолепна книга „Вечната и святата“ с образите на девойката, първескинята и т. н. следва силно традицията на „Коледари“ в изобразяването на дълбоко съкровеното в бита, но без отношение към класовата конфликтност). Ето, тези особени явления относно своеобразието в направленита на литературата ни не бяха забелязани в момента, когато се направи значителна крачка напред в тълкуването на личните особености на твореца, в изследването на неговия оригинален свят. Тежките чугунени топки, привързани за краката на изследователя от старата социологична естетика, се проявиха сега — със задържането на вниманието и изтъкване на положителното все в границите на едно направление — критическия реализъм. П. П. Славейков не е индивидуалист в цялото си творчество, но не с всичко в световъзприемането си той е в съгласие с критическите реалисти — и то тъкмо дори в безсмъртните си творби „Ралица“ и „Бойко“. За съжаление, когато се пишеше за него, вниманието се поглъщаше изцяло или от идейно-естетическите му възгледи (П. Данчев), или от някои тенденции в творчеството му (Г. Цанев). Но литературната история трябва да се стреми към изследване и разкриване сложността на явленията, а не към тяхното уеднаквяване. Изтъкнатото за Славейков може да се каже и за творчеството на Димчо Дебелянов и Йордан Йовков, в което също личи стремеж предимно към психологическо-етичното, но не към пряко-социално тълкуване на живота, творчество, за което още не е произнесена категоричната и изчерпателна преценка.

Всеки от тези художници представлява един отделен и самостоятелен мир, у всекиго от тях новото, характерното се проявява със специфични индивидуални черти, в зависимост от личната съдба. Много по-малко може да говорим например за битов реализъм в творчеството на Димчо Дебелянов, отколкото в творчеството на Пенчо Славейков. Но Димчо Дебелянов също така създава един „психологически реализъм" и то не само защото е повлиян от западни школи, а защото отчасти е такава насоката на литературното развитие след появата на П. П. Славейков, от когото той в много отношения се учи. Особеното у Дебелянов — като имам предвид характера на цялото му творчество — се прояви с интереса към вътрешния свят на човека и към неговите чувства, с дълбоко етичния характер на изживяванията — смелост и гордост, мъка и разочарование, високо нравствени, прекрасни полети и резки падения и т. н. В своята лирика Дебелянов пролича като могъщ властелин в изобразяването на този вътрешен, етичен свят на човека. Той го разкри в съзерцания, които и сега трогват и вълнуват като изповед на една хуманна личност, търпяща поражения в битките с живота. Пенчо Славейков бе очарован от красотата на предметния свят, Дебелянов бе пленен от изящното в лично-психологически аспект. Пенчо Славейков създаде много стихотворения, в които пейзажът има особено обективно-самостоятелно значение, докато Димчо Дебелянов рисува природната картина като средство за израз на субективното състояние. Според нас и Пенчо Славейков, и Димчо Дебелянов, и Йовков принадлежат на едно и също направление, което се появи в нашата литература след големите завоевания на критическия реализъм с посоченото вече отдалечаване от класовата конфликтност на времето — направлението на психологическия и етичен реализъм[1], който „отрича" критическия и в отделни случаи преминава в него, създава и развива нови форми, ала губи качествата си на критически реализъм с особености в метода (а оттук и в тематиката). Характерна е тук една етичност и „аналитичност" при разкриване душевността на човека. Може да се постави въпросът: не е ли този реализъм една клонка, едно стилово течение в границите на критическия реализъм? Не, мисля, че нямаме такава проява, макар и този нов реализъм да преминава понякога с отделни творби в близки, общи с критическия реализъм тенденции в изобразяването на живота. Разликата е в най-основното — в метода на художника, в характера на неговото светоотношение, на неговата социална активност. Докато художниците критически реалисти разголват и изобличават типичните противоречия на капиталистическото общество или косвено, чрез образите ни говорят за неговата класова и социална несъстоятелност, противоречивост и т. н., то в случая имаме едно изолиране на художника в сферата на най-общата „хуманност", етичност, едно влечение към общочовешкото у човека извън класови граници. Това третиране на човешкото у героя или в действителността е израз на светоотношение, основен белег в подхода на художника към живота, черта вече твърде характерна в неговия метод. По твърде косвен път тук може да се търси реакцията на художника на социалната, на историческата действителност. Знае се например, че художественият метод се изявява с две страни, които са органически единни: като подход към познаването на истината и като начин за изграждане на образа. В подхода

[1] Необходимо е да се търси не социологичната, а идейно-естетическата определеност на метода. За това си служим и с посочените понятия, които ни се струват за сега по-подходящи.

към истината тук имаме ограничаване в определена само сфера — етичното, общочовешкото, ала без пряко социалната конфликтност; като начин на изграждане на образа — углъбената психологичност, която в някои отношения открива твърде издълбоко вътрешния свят на човека (П. П. Славейков — Йордан Йовков). Тъкмо тези особености създават неповторимото. Следователно не може да става дума само за стилово течение в границите на критическия реализъм, както например личи специфична стилова изразителност у писатели като Алеко Константинов и Г. П. Стаматов или Елин Пелин.

Защо бе допусната грешка по въпроса за литературните направления у нас след 90-те години, които се разглеждат предимно като три: пролетарска поезия, критически реализъм и декадентство, или две: пролетарска поезия и критически реализъм, без да се отбелязва сложната модификация — новата струя на реализъм, навлязла в руслото на литературата ни вече с творчеството на П. П. Славейков? Поради подхода. Вместо да изследва особеностите, литературната история (независимо от някои догадки у Ст. Каролев и Г. Цанев още непосредно след Девети) твърде много оперира с общото. След една огромна крачка напред в изясняване на личното, индивидуалното у твореца, тя не може да се откъсне все пак от границите на схематичното тълкуване на явленията: установяването на едно единствено (извън пролетарската поезия и декаданса и безспорно прогресивно) за цялата ни литература направление — направлението на критическия реализъм.[1] При това тук придобиват значение някои индивидуални качества на литературния историк. Георги Цанев е несъмнено тънък и проницателен изследовател, когато разглежда творчеството на отделен автор. Неговите статии са изпъстрени със сполучливи забележки, прозрачно-фини прозрения, през които се виждат душата и особеностите на творческата личност. В това отношение могат да се учат от него по-младите. Но Цанев не е безукорен като историк на литературата, който трябва да се домогне и до свое углъбено, лишено от ограничителните канони на схематизма творческо третиране на проблемите. Не по-малко това важи и за нас, останалите работници в тая област. Оттук и общата схема за критическия реализъм, така дълго господствувала при всеки анализ на явленията и на положителното в тях.

Въпросът за творчеството на Славейков може да изглежда някому дискусионен, но една характерна отлика от типичния критически реализъм — в основното, а не в частното (отделни творби) — е несъмнена. Достатъчно е да се вгледаме в други литератури — а на българския литературен историк обикновено е липсвал този по-широк поглед — за да забележим сходни явления там. При това нека уточним някои подробности. Никак не е странно, че Славейков, който се придържаше о принципите на реализма — как бе очарован той от един „първичен реалист“ Омир, и от друг възпяващ изначалното в живота на народа — народния певец — не възприе и дори отрече символизма, макар че някои сочат Славейков за предшественик на символизма като декадентско изкуство. „В последно време се е повлякло в този път — пътя на умопомрачения символизъм — цяло едно воинство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса — фризура“ (Събр. съч., т. VI, кн. 1, стр. 219). Би следвало да се вгледаме повече в творческите принципи на един от учителите на Сла-

[1] Имам предвид и свои гледища по въпроса.

вейков — Фолкелт — с оглед на влиянието на модернизма върху Славейковия реализъм. Немският естет разглежда литературата като възсъздаване на живота, правейки разлика между фотографско-подражателно и творческо възсъздаване. Подчертавайки творческия момент той изпада в идеализъм, ала в много случаи се застъпва и за поетически по-пълноценно, съзерцателно светоотношение. Фолкелт смята, че художникът не бива да робува на никаква идея, ала все пак според него изкуството е средство за разкриване на нравствено дълбокото и съкровеното у човека. Такива са „противоречията“ в една по начало идеалистическа естетика.

Въпросът как Славейков възприе тези изказвания на Фолкелт, как ги пречупи през своя опит, кое възприе и отрече би ни отвел далече и не влиза за сега в обсега на задачата ни. Важното е да отбележим, че Славейков изпита въздействието на декаденството и отрече декаденството в крайните, в логическите му форми, че неговото творчество е една модификация на реализма — психологическият и етичен реализъм — който не е съществувал до П. П. Славейков в литературата ни в тези си „чисти“ форми. Че той слага началото на едно течение на реализма — паралелно с критическия — което, като е лишено от пряко отношение към социалните конфликти, се стреми към дълбоко проникване в личния мир на човека, в „тайните на човешкото сърце“ и поставя етични проблеми, които до тогава литературата ни не е разрешавала.[1]

*

През периода, който разгледахме, не бе изяснен правилно не само въпросът за модификациите на реализма след Освобождението. Недостатъчно вдълбочено изследва нашата литературна история и различните реалистични форми до Освобождението. И тук се наложи една по-обща схема, която подвежда всичко под знака на критическия реализъм. Или по-конкретно липсва уточнено гледище относно реализма на друг автор — Петко Славейков. Петър Динеков, който работи върху творчеството на П. Р. Славейков, повдигна частично този проблем. Той говори за преход у П. Р. Славейков от сантиментализъм към реализъм („Петко Р. Славейков“ 1956 г., стр. 21, 93—95). Може би въпросът за характера на Петко Славейковия реализъм не стои в основата на студията поради нейния по-общ, осведомителен характер. И по този проблем, проблема за реализма на Петко Славейков имаме гледището на друг авторитетен историк на литературата ни. Става дума за статията на др. Г. Цанев в сп. „Литературна мисъл“ — „Начало на критическия реализъм в българската литература“. Цанев отхвърля схващането, че Любен Каравелов е основател на критическия реализъм — той сочи като родоначалник на това направление Петко Славейков: „Господствуващото досега мнение — пише Цанев — свързва началото на критическия реализъм у нас с творчеството на Любен Каравелов. Една внимателна проверка на фактите обаче би ни довела до друг извод — изводът, че първият представител на критическия реализъм в българската литература е П. Р. Славейков.“ И по-нататък авторът пояснява: „Много рано, още при първите си поетични стъпки, Славейков се сблъсква с порочните страни на тогавашната обществена действителност и ги разкрива с присмех и

[1] У нас се появи гледище, че П. П. Славейков напомнял Лермонтов. Но на такива идеи с по-случаен характер не ще се спираме.

сарказъм в своите произведения. Не случайно може би най-много място в литературното му дело заемат хумористичните и сатиричните творения в стихове и проза“. Да, това е вярно. Петко Славейков е основоположник на сатирата в българската литература. Но колко още автори преди П. Р. Славейков са се сблъсквали с „порочните страни на действителността“ и са ги разкривали „с присмех и сарказъм“? И не само това — мисля, че когато се съди за един автор следва да се имат предвид не отделни творби, а общата насока на творчеството, характерното в него, което ни предлага материал за откриване принципи на метода или на направлението. Дават ли ни основание посочените по-горе творби на П. Р. Славейков да го наречем основоположник на критическия реализъм? До колко и как? Или въпросът е по-сложен, отколкото изглежда?

Нашият проницателен и вещ в анализа автор, когато борави с конкретната творба, нещо което сме отбелязали неведнъж, и сега започва с фактите. С основание Цанев сочи, че Петко Славейков е създател на сатирични творби още през 60-те години: „Момче ума си събери“ (1857) или „Песен на паричката“ (1861), произведения, с които поетът внася нова тема в художествената литература. Неговите творби са насочени срещу социалната неправда и морала на собствеността, зад които се оголват пороците на формиращото се буржоазно общество. Ала достатъчно е да се вгледаме по-отблизо в творчеството на Петко Славейков през 50-те и 60-те години, за да забележим, че в него преобладават различни тенденции — не само критиката и не дори сатирата, а и друг тип мотиви, с които Славейков също в немалка степен внася нова тема в литературата ни. Това са мотивите на личното, които вълнуват поета — любовни мотиви, хедонистични душевни настроения. Те владеят също неговия дух и намират широко място в творчеството му.[1] По тях може да съдим не само за идейно-тематичната насоченост на поета, а и за характерни черти за мирогледа и метода му, защото те свидетелстват за определен подход към живота. През тия години той създава и някои патриотично-борчески стихотворения, не всички от които до скоро бяха известни. От такъв характер са „Спомняне“, „Бъдний ден“, „Връбница“, „Глас от Балкана“ и др. Най-сетне Славейков създава граждански творби със сатиричен и дидактичен характер — на тях не ще се спираме подробно, тъй като Цанев ги е разгледал. Но ще отбележа другото. В тези Славейкови произведения, както сочат това и други,[2] наистина се сплитат черти на сантиментализъм с черти на реализъм, а в някои случаи — черти на романтизъм с черти на реализъм. Поетът отразява в голяма част от творчеството си като значими определени явления на действителността — а именно онова, което привлича личността на човека, която се стреми да изживее радостите на живота, която се бунтува срещу ограниченията на социалната действителност или намира удовлетворение в този род стремежи. Нека се аргументираме с творби на самия поет, разкриващи другата характерна страна на творчеството му наред с критико-сатиричната. В „Славейче ле, славейче“, написано през 50-те години, личи силното желание за щастие, за любов. И този мотив се повтаря в редица още творби: „Не си звезда, нито зора“ и др. Той звучи и в стихотворенията, създадени по внушения от други литератури. Имам

---

[1] Някои смятат, че тъй като Славейков е писател, дълбоко свързан с народа, не бива да се говори за хедонистични елементи или моменти в твочеството му. Схващане твърде странно.

[2] Вж. П. Динеков „П. Р. Славейков“, 1956 г.

предвид стихотворението „Канарче“, написано по подражание на Пушкин, от когото Славейков много се е учил, изповядвайки: „Не бе ми брат, по муза беше ми познат, но мил ми бе от брат по-много“. Славейков се запознава с Пушкин чрез Галаховата христоматия, като си преписва 18 от стихотворенията му, но характерно е, че стихотворенията на Некрасов той почти не преписва, нито превежда. Но в що се изразява тук отношението към света, подходът към живота, като имаме предвид, разбира се, и сатиричното творчество на поета?

В посоченото стихотворение поетът се обръща към канарчето с молба да не пее „сладкоречната“ си песен, защото тя тъжовно му напомня за разлъката с любимата:

Забравил бях я аз на час,
но ти запя и как в почуди
направи сходство с нейни глас
и в мен тъга пробуди.

Това душевно състояние, изразяващо жажда за живот и за лично щастие, се втурна с ослепителна сила в нашата поезия през 50-те и 60-те години — то, наред с гражданската и патриотичната лирика, създава специфичните черти на Славейковата поезия. Творбите са несъмнено реалистични, ала те, както поменах, отразяват някои страни на действителността, сравнително твърде различни от онези, които откриваме в произведенията-сатири. И това свидетелствува не само за разнообразие в тематиката, а и за определен тип подход към живота, подход, който говори за силен налет на романтизъм и сантименталност. Такива творби Славейков е писал твърде много през 50-те и 60-те години наред с патриотичната и социално-изобличителната си лирика. Нека се подкрепим с още примери. Ето стихотворението „Промяна“. Поетът е тъжен, не му са вече така драги нито зорницата, нито тихия чучур, нито тъмния вечерен глас на птицата, нито прохладната ведрина. Либето му е изменило и всичко това мъчи сърцето му:

Всичко мина и напразно
диря миналите дни;
ясно небе ми ужасно,
драги нощни тъмнини.

Изобщо стихотворенията, израз на лична тъга или с анакреонистичен характер, са твърде много в лириката на Славейков. Той ту сравнява любимата си с ясен месец:

На нощта си ясен месец,
на деня си светлина,
като твойта хубост, пиле,
няма друга ни една.

ту се пренася в градината ѝ, представя си срещата с нея, посяга към венеца ѝ, който е свила („На сън сънувах аз нощес“), ту си припомня минали разговорки („Помня, помня, мило либе“), ту ѝ дава съвети („Не ставай рано пред зорѝ“) и т. н. Но освен този любовен мотив, наситен с тъга или радост, в поезията на Славейков живее образът на родната земя. Природната картина е почувствувана пак като освежителен източник на щастие и радост. Тя също привлича към наслада. Впечатления от природата се сплитат ясно с онези хедонистични настроения, с оная тъга,

радост или горест от живота, които ражда любовта. И нерядко двата мотива: природа-родина и либе-обич вървят напълно паралелно:

Далеч от мила бащина,
от драго първо либе,
на тази чуждата земя
разтуха ми не иде.

(Ч у ж б ина)

Но що означава всичко това? Нима в поезията на критическия реализъм не намират място личните, интимните, задушевни състояния? Не, проблемът не е само в това. Той е по-широк. В поезията на Славейков наред с интереса към гражданските, към обществените противоречия преобладава специфичен интерес към интимното — интерес към света на пробудената личност. Хедонистичният елемент тук има свой особен култ. Една не най-важна страна на обществените отношения — от гледището на критическия реализъм — става важна страна от гледището на специфичното светосъзерцание на поета. И това сплитане на тенденциите определя характерните особености на творчеството му, гносеологическата и естетическата същина на неговия реализъм, който с н а й-я р к и т е с и ч е р т и се очертава като предкритически.

Ако преминем от 60-те към 70-те години, когато значително се разнообразяват мотивите в поезията на Славейков и са в някои случаи посилни гражданските тонове в нея, то и тогава ще доловим посочената тенденция в изобразяване на някои страни на действителността, свързани с мисълта за личното щастие, с личните копнежи на човека, със стремежа към наслади и себеизживяване, силно изявени в поезията на Славейков, наред с някои сатирични тенденции, които Цанев сочи с основание. След като говори за суетността на различните човешки цели към власт, към имот, поетът заключава с вътрешно недоволство:

Род и чувства ме отделят
от таквизи суети
с мали братя, с мила челяд —
с тях ми щастие цъфти.

(Т о м и е д р а г о, т о м и е м и л о)

Всички тези стихотворения на Славейков твърде много ми напомнят ранния, анакреонистичния период в творчеството на Пушкин. Пробудената личност иска да изживее себе си, заявява за своите права и взема отношение към живота с различните му страни — с радостите и горестите му, и с мъките и с болките му, и с пороците, с отблъскващите му страни. Без да подценяваме дълбоката прогресивност и демократичност в творчеството на поета, не бива да губим от погледа си и обстоятелството във връзка с каква действителност или какви характерни страни на действителността е неговото творчество. Тъй като това все пак е от значение за характера на метода. Има писатели предкритически реалисти, които са критикували действителността или отношения, определяни от властта на парите (като Шекспир например), без с това да са още критически реалисти, тъй като това е една още ненапълно развита действителност. П. Р. Славейков живееше с времето си, той е рядко активен — но именно с някои негови страни, без да постига онова изобличаване на обществото, което откриваме у Каравелов. И в никакъв случай не подценяваме ценното и значимото в неговото творчество, като определяме по-

особеното му място в развитието на реализма в нашата литература. Но все пак нека се спрем и на сатирата на поета. Несъмнено сатирата в неговата „Песен на паричката“ е твърде силна. Отрицателни явления, включително и с политико-обществено съдържание, има винаги в живота още от времето на Езоп и Аристофан — а следователно и критика и сатира на тия явления. Въпросът е в това каква е същината на тази сатира. В „Момче ума си събери“ са изобличени човешки слабости, а не пороци на обществото с икономическа подплата. Когато се засягат човешки слабости, докосват се и икономически отношения, но Славейков набляга повече на етичния момент. А как да характеризираме неговата сатира на „модата“ („Чехонте“) или сатирата на жените („За жените“). Или най-сетне сатирата му на мързеливата невяста („Честит мъж“), сатирата му „ода“ на пиянството („Пиянска молитва“), в която героят се обръща към Бахуса („О, Бахусе, ти боже наш, що даваш винце пелинаш. . .“) с молба да задоволи анакреонистичните влечения на пияниците — „сиромаси“:

Пък ний за твоя слава и чест
ще се нарежем пак и днес. . .

Ето такива особености — повтарям не в тематика, а в подход към живота — се забелязват в творчеството на този обществено-активен поет. При това нужно е да се изследват не само хумористичните и сатиричните творби на поета — те всякога са критика на действителността, — а да се обърне внимание на цялото му творчество. Тогава именно става очевидно, че той като лирик не е критически реалист в истинския, пълния смисъл на думата, без това да означава, че се подценяват ценните, прогресивните страни в произведенията, които е създал. Така се очертава Славейков в своето сложно литературно дело. Той е реалист в своите творби, но реалист с твърде разностранно отношение към действителността, без съсредоточаване в тях върху социалните конфликти и тенденции на времето, напълно като при критическия реализъм. Тук именно като че ли откриваме онази особеност, която в използувания по-горе цитат Чернишевски определя като реализъм на пълнотата и многоликостта в изобразяването на живота, но без една определена и последователно изразена тенденция. От този именно реализъм, който изучава подробностите на житейските явления и ги възсъздава под влияние „на най-разнородни стремежи“, възниква критическото направление, критическият реализъм. Но то, това направление, още не е изцяло тъждествено с критическия реализъм. Чернишевски отбелязва твърде правилно, че критическото направление в литературата е едно „от частните видоизменения“ на това по-общо „направление“. Или с други думи, критическият реализъм възниква от този реализъм изобщо, който намираме у Славейков.

Поради ускореното наше историческо развитие в творчеството на Петко Славейков се появиха и елементи на критически реализъм, ала по принцип, по характер и по изобразителна система то е творчество на предкритическия реализъм, който подготвя критическия и е преход към него. Не е случайност, че в творчеството на Славейков до късно съжителствуват елементи на сантиментализъм, романтизъм и реализъм. Нито е случайност обстоятелството, че дори в 1873 г. той пише едно в много отношения романтично-патриотично произведение — „Изворът на Белоногата“.

Именно това вникване в сложността на явленията, мисля, отсъствува. Нещата придобиват една ясна схема, но затова пък се появява неточността. Както Пенчо Славейков с творчеството си създава една модификация на реализма по-късно, след появата и развоя на критическия реализъм, разкрил вече своите достойнства, и то поради обстоятелството, че се насочва към определен тип явления от живота — битови и психологически при новите исторически условия — така и Петко Славейков много по-рано вече създава творчество, което носи белези на един реализъм, свързан изобщо със самосъзнанието на личността, на новия за тогавашната епоха човек. Форми, както се вижда, доста различни.

Но тези именно сложни явления трябва да изследва литературната ни история, ако се ръководи от желанието да улови отличителното, а не да слива всичко в една обща, еднообразна линия. Така ще покаже реалната, богата със светлини и сенки картина на литературния ни живот.

Ала коя е отликата в най-общ теоретичен, а следователно и литературно-исторически смисъл на критическия реализъм от предкритическия реализъм на Петко Славейков.

Достойнствата на писателите критически реалисти са твърде различни. Те вникват дълбоко във вътрешния мир на човека, те изследват живота с неговото богатство и разностранност. Те ни рисуват човека под въздействвието и на външни, случайни, и на вътрешни, дълбоко закономерни обстоятелства. Но това качество, с което критическият реализъм създаде блестяща епоха в историята на литературата, е въодушевлението на художника от обществените въпроси, при развиващо се капиталистическо общество, от стълкновението между личността и обществото. Тези големи противоречия на живота той разголва от една основна позиция: любов към човека, съчувствие към неговата съдба, любов към народа, непримиримост с неговото положение; художникът критически реалист има съзнание за властта на имотните отношения върху човека и изобличава тази власт. Той е в полемика с действителността от името на идеала, на благородното и човешкото. Следователно при цялата разностранност на изобразяването на живота писателите критически реалисти в същото време съсредоточават вниманието си върху един тип явления. В това например е разликата между Гогол и Пушкин в руската литература. Пушкин се отнасяше еднакво, ако може така да се изразим условно, към различните явления на действителността, докато Гогол съсредоточи вниманието си предимно върху определен тип явления — социалните отношения — и така създаде блестящото си творчество. В сатирата на Крилов, наред с изобличаването на дворянството, личи отношение към различни „общочовешки“ недостатъци, докато Шчедрин се насочва предимно към класовите (бих казал икономическите) противоречия в обществото. В творчеството на Петко Славейков бяха надделени личните, хедонистични настроения, преклонението пред природата и любовта към природата от интереса към обществените пороци. Любен Каравелов направи много по-решителна крачка и неговото творчество, ако си послужим с аналогията, както творчеството на Гогол, е тясно свързано с интереса именно към социалните проблеми в обществото. От един нов извор избликват жизнеността и силата на Каравеловата белетристика. Следователно обстоятелството, че в произведенията на Петко Славейков има елементи на критика и дори, че пише сатири, не ни дава основание да твърдим,

че той именно е характерният родоначалник на критическия реализъм в нашата литература, макар и да се появяват такива тенденции в творчеството му. Обстоятелството, че той е създател на сатирата ни, не е решаващо.

Има нещо, което обединява и писателите реалисти в по-общ смисъл, и писателите критически реалисти — това е техният патриотизъм, тяхната дълбока любов към народа, техният общ идеал на патриоти и възмущението им от всичко, което противостои на идеала. Пушкин и Гогол имат общи черти в стремежа си от тоя род. У нас също така има нещо общо в патриотичните стремежи на Петко Славейков и Любен Каравелов — страстното, безпределното им желание да помогнат на народа си. И двамата се вълнуват от мисълта за съдбата на родината и дори за съдбата на отделния човек, на отделната личност като представител на народа. Ала това не ни дава основание да не правим разлика между двамата като представители на несходни течения в реализма, като художници, които се отличават и по характера на изобразителната си система и по метод, поради обстоятелството, че първият изразява една фаза на реализма, вторият — друга. Може би първата фаза няма още своето наименование, ала задачата на литературната история е да характеризира явленията. И доколкото ѝ позволяват силите да намери и определенията според най-тънките нюанси, тъй като така най-добре ще се отдаде заслуженото както на особеното в течението, така и на особеното в творчеството на отделния писател[1].

III. ВЪПРОСЪТ ЗА ЛИЧНИЯ МЕТОД НА ХУДОЖНИКА

Значително усилие за проникване в крепостта на литературата през тесните, социологични фортове се долавя през последните години. Осъзнаването на грешките на миналото не е само декларативно — то се съпътствува от желанието да се вникне по-дълбоко в личността на твореца, придружава се от тревожната мъка на диренията, от благородното творческо съмнение. Изследователят на нашата литературна история все по-малко се задоволява сега с евтини успехи, с общи социологични тълкувания. Той вече разбира, че не ще реши правилно и издълбоко въпросите за личността и творчеството на художника, ако се ограничи с универсалните белези на неговия метод и принадлежността му само към определено литературно направление. Такива леки и парадни успехи бързо се стопяват, тъй като колкото и да са от значение общите, основни белези, те са далече от онази истина — по-конкретна, по-непосредна — която вече иска от литературния историк съвременният читател. Едно ново вдъхновение посещава мисълта на труженика и твореца на науката — той е обладан все повече от стремежа да надникне по-дълбоко, да усвои закономерните прояви, сложната и дълбока същина на личното творчество. То, това вдъхновение, вече се ражда от необходимостта да се изследва индивидуалното у твореца, неповторимото в личния метод, стиловата

---

[1] Неизясненост в понятията относно формите и модификациите на реализма съществува и в изследвания върху западноевропейската литература. Така например в своя труд за Шилер проф. Конст. Гълъбов не на едно място нарича Шилер критически реалист. Логиката на автора е твърде ясна — щом Шилер критикува действителността — па каквато и да е тази действителност и какъвто и да е характера на критиката му — той е критически реалист. Тук липсва историчност, разбиране за смените на типа реализъм. И то тъкмо в едно изследване, което прави впечатление с богатството на материала, обгърнат и използуван от автора.

самобитност, вълнуващото и съкровеното в честната личност на художника. Така изпъква с една наложителност стремежът да се следват отблизо победите и пораженията на автора, вътрешните му колебания, да се стигне до патоса му, безпощадната искреност на неговото самосъзнание. И то именно, за да се обясни по-пълно, по-дълбоко и по-проникновено значимостта на изкуството, което е създал. В това отношение нашата литература предлага извънредно интересни явления. Историческият процес е протичал у нас твърде интензивно. Закъснелостта е ускорявала темповете. Непрекъснато са възниквали нови, сложни, паралелни явления и то в творчеството дори на един и същи автор.

И още нещо. Твърде значителни са разликите дори между представителите на едно и също литературно направление. Колкото по-обилен материал обхваща изследването на отделен творец, колкото по-дълбоко се прониква в неговия неповторим, честно правдив, лирично-нежен или сурово-патосен личен мир, толкова повече се разбира каква огромна значимост като неповторимо явление има създаденото от него. Нима е разумно да се уеднаквяват тези разлики, пред които неизбежно застава литературно-историческата ни наука? Могат ли да се изравнят например писатели критически реалисти от типа на Елин Пелин и Стаматов? И то не защото е твърде подчертана разликата в темата — единият е „градски“, а другият „селски“ писател, — а защото нееднакво виждат и рисуват човека.

Поетичността у Елин Пелин е значително по-друга, отколкото у Стаматов. Той се вглъбява всякога в светоусещането на обикновения човек, който е близо до природата. Неговият герой е всякога всред един материално-битов свят. Чрез душевността на този герой писателят изразява хуманизма си и поставя „проклетите въпроси“ на съвременността.

Г. П. Стаматов не познава човека, чийто вътрешен мир е обогатен от едно непосредно, предметно-поетично усещане на бита и природата с обективната им стойност. Личността за него е предимно нравствена категория. Нейната душевност протича подчинена сякаш на по-други закони от ония, които владеят света на Елин Пелиновите герои. С какво безразличие и дори с каква хаплива ирония се отнася той към света на природата и вълнението на човека, предизвикано от нея. Като че се намирате пред древни, изначални особености и не можете да решите коя от тях предпочитате. Тези сложни различия произтичат от индивидуалния метод на творците, тясно зависим от характера на дарбата, от личното светоотношение и изявяван в границите на едно направление. Тъкмо сложни стилови различия, различия в светоусещане, в талант за индивидуално възприемане на света и човека чакат да бъдат обхванати, разгадани. В тази насока на изследване — като се обхващат все повече разликите в направленията и разликите в границите на едно направление — ще се развива занапред литературната ни история. Така тя ще върви към вникване в особеното, като се опира върху общото, принципното — направлението, универсалния метод. Но тъкмо тук изниква трудността да се открие социалната значимост в творчеството на автори, които са противоречиви.

Мисля, че на тази основа да се изследва индивидуалното, да се долови и изясни светът на личността — и още да се предотврати опасността от изоставането на класовата гледна точка, на класовия критерий — избухна спорът за Яворов. В този спор изплува отново въпросът за теоретико-методологическите принципи на литературната ни история. И ние не можем да го отминем. Ала с уговорката, че поради ограничеността на

мястото ще съкратим изложението на своето гледище за Яворов. Но нека отбележим накратко: липсата на изчерпателно разрешаване на въпроса около Яворов се дължи тъкмо на обстоятелството, че не се вникна достатъчно в индивидуалното на неговия метод, на неговата драма.

Първопричината за доста шумния и по своему драматичен разговор около Яворов е статията на Пенчо Данчев „Образът на поета“[1]. Колкото и да изглежда странно тъкмо Данчев, който в първите години след Девети септември рязко отрече творчеството на П. П. Славейков, сега се нае да даде едно „ново тълкуване“ на Яворов. И това свидетелствува за усилието на нашата литературно-историческа мисъл да се придвижи напред. В статията си авторът търси сложността в Яворовото творчество, стреми се да изследва неговата личност, да представи на читателя всичко положително, което поетът е създал. Дълбоко вкоренени едностранчиви схващания, твърди Данчев, са предопределили неправилното отношение към твореца. Те трябва да се търсят в разглеждането на Яворовото творчество в два строго разграничени периода— единият „народническо-социалистически“, период на реалистично творчество, и другият „символистично-индивидуалистичен“. „И до днес — пише Данчев — макар и с уговорки — Яворов се разглежда в такъв план. Но какво да се прави като в социалистическия период има произведения като „Великден“, „Лист отбрулен“, „Нощ“, като „Звездица светла“, „Сонет“, „Прости“, „Чудак“, „Есенни мотиви“? Но какво да се прави като през символистическия период Яворов пише „Бежанци“, „Хайдушки копнения“, „В полите на Витоша“ и една дивна любовна лирика, която няма по същество нищо общо с никакъв символизъм? Какво да се прави като отделни стихотворения, обявени така категорично за символистични — и днес живеят, вълнуват, предизвикват горещи спорове, докато поезията на типични поети-символисти — Яворови съвременници — е вече мъртва, макар че нейните създатели не бяха бездарни хора?“ Вглеждайки се в тезата за двата „рязко разграничени“ периода, Данчев намира, че тя е неприемлива, или както се изразява той, „фалшива“.

Той се противопоставя, макар и плахо, и на едно друго гледище, което напоследък се стреми да прокара своя пъртина — гледището, че Яворов следва да се проучва изключително цялостно, не във връзка с промените, които настъпват у него и в творчеството му и които са явно забележими. Той, твърди това гледище, е единна неповторима творческа индивидуалност, която е еднакво сложна и противоречива през всички моменти от живота си. То в значителна степен заличава или пренебрегва отрицателното въздействие, упражнено върху поета от кръга „Мисъл“ и от допира му със западноевропейската упадъчна литература. То се стреми да защити поета от онези, които го „разсичат“ на периоди, ала от друга страна — което е не по-малко неприемливо — изравнява всичко създадено от твореца.

Така Данчев се постара да преоцени Яворов не от гледището на строго обособените „периоди“, а от гледището на значението, което има положителното в творчеството му през различно време. По принцип тази теза е приемлива, в известен смисъл новаторска, доколкото чупи шаблоните на строго категоричните разграничения, които прегражда пътя към възприемането на положителното, създадено от Яворов по-късно. Но тя не бе издържана от автора в необходимата степен научно, което

[1] В. Литературен фронт, бр. 2, 1958 г.

доведе и до някои корекции, направени честно от Данчев във втората му статия.

Данчев поставя на първо място произведенията от типа на „Градушка“, „На нивата“, „Арменци“, като сочи, че тези творби означават пътя „на най-богатото, на най-великото, най-човешкото творчество“, че тях ние четем, че те живеят трайно; че в тях виждаме каква чудодейна сила е притежавал талантът на Яворов, когато „е овладян от дълбоката връзка с народа, с теглото, с борбите на народа и с най-прогресивните идеи на века“. „Нима не е ясно — твърди Данчев категорично — че ако обстоятелствата не бяха тласнали Яворов в една среда, която го душеше и гнетеше, която най-после физически го унищожи, и ако той беше расъл заедно със социалистическото движение в България, ние щяхме да имаме един поет-гражданин от световен мащаб, който с творчество по линията на „Градушка“, „На нивата“, „Арменци“ щеше да издигне този най-висш род поезия до небивали висоти.“

Ала Данчев е на мнение, че не бива да се подценяват и другите поетически богатства, създадени от Яворов вече по-късно и по-специално изумителната му любовна лирика и онези негови произведения, които са съкровена изповед на изтерзаната душа на поета, които говорят за една трагедия, изживявана при кошмарните условия на капиталистическото общество. И когато разглежда жизнения път на поета, Данчев търси на първо място основната линия — връзката му с живота и народа: със социализма, а по-късно с македонското движение. За него Яворов е личност, значително по-сложна от онази, която имаме в представите си. И това гледище бе по начало правилно. То открива пътя към изследване на благородния бунтовен дух на поета и на неговите терзания по-късно, когато попада в „плен“ на една нездрава естетика.

Но в своята статия, според мен, Данчев допусна и някои грешки, които именно ни говорят за пренебрегване тъкмо на особеното в метода на твореца, в сложността, стила и характера на неговото творчество. Макар и да приема и да твърди, че кръгът „Мисъл“ е упражнил отрицателно влияние върху Яворов, на дело все пак той изолира поета от този кръг. Наистина възможно е било Яворов вътрешно да се е отдалечавал от хората около „Мисъл“, да е живял между тях до голяма степен като „самотен чужденец“, когото не напълно са разбирали; да го е теглило натам, както се изразява Славейков, където е средата на „хъшовете“ и компанията на „харамиите“. Ала не могат да не се вземат под внимание такива обстоятелства, като дейното участие на Яворов в списването на „Мисъл“. Той понякога редактира списанието и е дори единствен редактор на отделни книжки. Той е в много близки отношения с д-р Кръстев — в много по-близки дори, отколкото със Славейков, който може би го е потискал отчасти с волевата си личност. И въпреки известно критично отношение към д-р Кръстев, отнасящо се впрочем до начина на израз, той е споделял с него не само житейските си несгоди и патила, а и литературните си интереси, вкусове и предпочитания, което несъмнено говори за едно общуване и за въздействие от другата страна. Най-сетне не бива да се подценява увлечението на Яворов в модернизма — не само защото имаме изповедта на поета в неговите писма, изповед, която не може да звучи като една фраза, а защото имаме налични факти за това. Но, според мен, най-значителната грешка в статията на Данчев е, че той не взима под внимание обстоятелството, че поетът, който следваше класическите традиции на нашата лирика, поетът-реалист и то критически реалист в начал-

ните си творби, авторът на „Арменци“, „На нивата“, „Градушка“, поетът с дълбока мисъл, с богата лична емоционалност, постигнал по свой път сложна жива изразност и богата архитектоника на стиха, попада под декадентски въздействия. Творец, който се бе възпитавал сериозно в школата на реализма, сега се увлича по нови пътища. Тази особеност не можеше да не причини едно сложно сплитане на различни струи в неговото творчество. Тя обяснява и онази творческа непосредност, с която Яворов създаваше напълно реалистични творби — в отделни случаи — и сплитането на реалистични и модернистични мотиви в една творба. (Като не отричаме, разбира се, че Яворов написа и напълно декадентски работи: „Смъртта“, „Демон“ и др.). Неговият метод в отделни произведения, а понякога и в едно и също произведение, е и с модернистични, и с реалистични, и с романтични тенденции.

Означава ли това, че се е появило нещо качествено ново, че е настъпил „нов период“? Означава. Но то свидетелствува и друго, че не пресеква съвсем силата на твореца, както някои мислят, че не загасва огънят в огнището, че поетът твори и по подтици на реални изживявания, в които звучи гласът на живота; че той създава през тия години и една дълбока, вълнуваща психологическа лирика, в която в някои случаи бие криле тревожната мисъл, търси изход нараненатa от живота душа. Та как иначе ще си обясним въздействието на това творчество — а то съществува, въпреки печатът, тежкият печат на декадентството? Дори в декадентските си по философски строй творби, Яворов често пъти се явява с елементи на реалистично световъзприемане, изразени в изобразителната му система (вж. по тоя повод писаното от Георги Цанев).

Пенчо Данчев несъмнено се увлече да реабилитира Яворов в първата си статия и то без достатъчно да е изяснил сложността на явлението и на качествено новото, което се появява в метода, светоусещането и стила на поета. Но неговият почин не бе неправилен. Той свидетелствува за едно придвижване напред. Ето защо, струва ми се, пресилена преценката на Радевски, че имаме една едва ли не дълбоко порочна проява в нашето литературознание.[1] Статията на Данчев показва само колко трудни са проблемите, пред които е изправена понякога литературната ни история. Защото се касае и за обясняване на едно творчество, и за неговото тълкуване, и за правилната му класова оценка. По непонятни причини Радевски не е отделил положителното от отрицателното в статията на Данчев, не е отбелязал онова, по което не може да се спори и онова, което представлява един правилен почин — да се види всичко ценно, което Яворов е създал. Статията на Радевски, мисля, щеше да бъде по-убедителна — главно с онази си част, с която той иска една класова оценка на Яворов — ако той бе подходил по-принципно, а не беше замахнал отведнъж да отрече казаното от критика, както има навик да прави това. Но то е частна страна на въпроса. Нека видим по-отблизо как Радевски тълкува творчеството на Яворов от втория период, когато поетът създава „Безсъници“ и „Прозрения“.

Радевски пише: „Трагедията на Яворов се състои в това, че той се разочарова от социализма, но не прие буржоазния ред, не остана негов утвърдител. И затова официалните среди не го обичаха. Не само не го обичаха, но го охулиха и погубиха. Наш дълг е да възстановим цялата истина и за живота и за творчеството му, да анализираме идейно-полити-

[1] В. Литературен фронт, бр. 4, 1958 г.

ческите му възгледи по неговите произведения, а не по отделните му изказвания. Към края на живота си той бил казал, че социалистическата вяра е била най-хубавото нещо в живота му. Може да е казал такова нещо. Но светогледът на даден писател е отразен най-добре в неговите произведения. И струва ми се, че дори не е нужно човек да е специалист по литературните въпроси, за да разбере, че оня период от творчеството на Яворов, за който вече се спомена, в основните си линии е просмукан от индивидуализъм, от песимизъм и най-субективно отношение към света. Дали ще наречем тази поезия символистична или другояче — това е друг въпрос. Важното е, че в основните си линии по тона и светогледа си тя няма нищо общо със социализма.“ Цитираните мисли, макар да изразяват едно гледище, са твърде противоречиви. Първо, авторът приема, че всички почти произведения на Яворов през този втори период „са просмукани“ от субективизъм и песимизъм, което не отговаря напълно на истината. Второ, сам Радевски твърди, че Яворов „не прие буржоазния ред“, не стана негов утвърдител. И затова официалните среди не го обичаха. Но щом това е така нима не трябва да се търси и някакво друго обяснение за песимизма на поета, освен влиянието на декадентската естетика? На какво се дължи „отношението“ на поета към съвременността, което го отчуждава от нея? И най-сетне няма ли значение за тоя период опитът, творческият опит на предишния Яворов?

Да, Яворов създаде немалко декадентски творби, но той създаде и реалистични, бодри по тон произведения като „Хайдушки копнения“ и любовната си лирика. Неговата мисъл се блъска непрекъснато около нерешените „проклети въпроси“ на живота — израз на едно конкретно осъзнаване в някои случаи на противоречията и конфликтите на съвременността („В часа на синята мъгла“). Изявявайки основателно един страх от липсата на класов, критически подход, Радевски стесни блендата, сведе въпроса за творчеството на Яворов през цял период към едно определение: „песимизъм“, „най-субективно отношение към света“. И още нещо, което ни напомня за отминал етап в нашите разсъждения за наследството: става дума за мисълта, че лириката на Яворов през разглеждания период няма нищо общо със социализма. Това е така. Ала необходимо ли е лириката на поета да има непременно нещо общо със социализма, за да притежава положителни страни? Нима творчеството на Вазов има нещо общо със социализма? И следва ли това да бъде критерият за преценката на наследството? Сам Радевски е бил застъпник на противоположни гледища, когато осъждаше нашата литературна критика за сектантство и догматизъм. За съжаление сега, макар и с добри намерения и с полезно участие в спора, той се озова на онази позиция, която критикуваше когато отричаше дейността на наши критици.

Нека се спрем накратко и на другите гледища, застъпени в този разговор. Не можем да се съгласим със схващането на др. Г. Найденова[1], че творчеството на Яворов от периода на „Безсъници“ и „Прозрения“ се дължи на изначални противоречия в неговата личност, а не на конкретни исторически обстоятелства. Още в началните творби на поета, твърди тя, се откриват противоречиви тенденции: песимистична и оптимистична. Неговото отношение към човека и социалните борби е ту утвърдително, ту се забелязва отдръпване в „крепостта“ на личността. Така творческият път на Яворов се надробява според това гледище на много периоди, като

[1] В. Литературен фронт, бр. 16, 1958 г.

са доминирали ту положителни, ту отрицателни тенденции. След Илинденското въстание се разразява дълбока криза, която засяга и мирогледа и метода на поета. Ала тя по същество е едно продължение на онези творчески дирения, които запълват целия път на поета. По такъв начин, според това схващане, разрешението на въпроса за сложната творческа биография на Яворов следва да търсим в непрекъснатата изява на противоречията. Когато историческите условия са надделявали със своята възходяща устременост, тогава личността на поета е избистряла отношението си към света, сама се е движела по възходящ път. Когато историческите условия са се оказали неблагоприятни, тогава с голяма сила се е проявявала противоречивостта на личността. Не е трудно да се схване, че застъпниците на тази теза виждат един единен Яворов, чиито трагични зигзаги са се проявявали непрекъснато и са се разразили само с по-голяма сила след Илинденското въстание, без с това да е настъпила качествена промяна под въздействието на строго установени обстоятелства. Това гледище изглежда на пръв поглед правдоподобно. Но то също ни говори за една тезисност.

По наша преценка тази тезисност е най-несъстоятелна в усилията да се заличи разликата между творчеството на Яворов, когато създава книгата си „Стихотворения“ и творчеството му вече когато създава „Безсъници“. Др. Найденова пише в статията си „Тезата преди всичко“: „Колкото и несравнимо по-ясна картина да представя тази ранна лирика на поета, все пак в нея още твърде рано, почти при първите стъпки, се проявяват противоречия, които не могат да бъдат разрешени с лесни формулировки“. С други думи, изначало Яворов е един и същ, нещо качествено ново не се появява. Или по-точно, появили са се нови моменти, упадъчни тенденции, покълнали са и са разцъфтели отровни цветове, ала Яворов е бил такъв, т. е. противоречив, още изначалото. Заличавайки така различията, авторката, каквито уговорки и да прави, заличава и новия качествен момент в творчеството на поета. Неслучайно Найденова набляга върху значението на селските бунтове за създаване произведенията на Яворов от критико-реалистичния период. „Колко дълбоко го докосват тези вълни (вълните на прогресивното движение на епохата П. З.) — пише Найденова — свидетелствува отзвукът в неговата лирика на селските бунтове срещу десятъка у нас от пролетта на 1900 г. Едва днес след продължителна изследователска работа върху творческата история и след задълбочен анализ на самите творби можем да твърдим, че Яворов се откликва на тези бунтове с цял цикъл стихотворения—„Сизиф“, „Май—1900“, „Край огнището“, „Бабина приказка“, новата преработка на „Пролетната жалба на орача“ в „На нивата“, „Градушка“, „Недей ме пита, майко мила“, „Нощ“. Тези стихотворения отразяват подема и трагичното потушаване на селските бунтове“ (сп. „Литературна мисъл“, бр. 1—1958 г., стр. 55). Че по начало Яворов се е откликнал на бунтовете и че неговото душевно състояние през този период се е намирало под влияние в известен смисъл на тези бунтове е безспорно. Ала несъмнено е и друго — че поетът е имал едно отношение към съвременността, характерно за критическия реализъм на неговата лирика, изразявано и преди бунтовете и характерно за светоотношението му преди създаването на включеното в „Безсъници“. Това светоотношение откриваме не само в неговата лирика, а и въобще в тогавашната наша литература. То се изгражда постепенно, то характеризира творчеството на Яворов в началото — плод е на наблюдения върху живота на нашия селянин и на противоречията в обществото

и не може да се обясни само с влиянието на един настъпил политически момент — селските бунтове. Но това положение — за селските бунтове конкретно — е необходимо на Найденова, за да докаже мисълта си, че Яворов се е движил напред само от въздействието на текущи обществено-политически събития, че вълната на неговото творчество ту се е издигала, ту е спадала, т. е., че той е противоречив изначало, а кризата от 1903 година насетне е само по-дълбоката проява на тази противоречивост, като не става дума за въздействието върху поета на нездрава идеология. Но бихме запитали, защо през 1905 година, когато е така силно впечатлението у него от революцията в Русия, той не се връща към реалистично-творческите мотиви на предишното си творчество? Имаме предвид и стихотворението „Евреи“, което, като има социално-исторически подтекст, е лишено от реалистична образност до голяма степен. Защо въобще губи от погледа си селянина, макар че положението му продължава да е трагично? Всички тези въпроси са отминати деликатно и в статията и в книгата на др. Найденова, а те съществуват.

Георги Цанев постави правилно въпроса за принципното отношение към наследството.[1] Той се спря на критерия, с който следва да се пристъпи към наследството: онова, което безспорно участвува в градежа на нашата социалистическа култура, следва да приемем, а онова, което носи следите на буржоазно-реакционната идеология, да отхвърлим. Този критерий безспорно е правилен. И той е приложен от автора в неговата статия с използуването на значителен конкретен материал. Но нека отбележим два момента на несъгласие с авторовото гледище.

В статията си Георги Цанев, въпреки положителния принос, не можа да преодолее напълно едно старо схващане. Както посочих вече, по въпроса за двата периода в творчеството на поета, не може да се спори. Нещо качествено ново, различно от предишното творчество на Яворов се появява в неговата поезия от периода на „Безсъници“. Вярна е по начало мисълта, че ако в първите си творби поетът „служи на обществото“, близо е до народа, възпява неговите тегла и борби, неговия бит, то във втория период той се откъсва от тези най-животрептущи въпроси на обществения живот и до голяма степен се насочва предимно към своя вътрешен мир, към „свръхземните въпроси“, които „никой век не разреши“. Ала именно това изисква да се проучи и установи какво е сега отношението на поета към обществото. Няма ли в неговата лирика една етичност, която има значими положителни страни; не се ли долавя едно съзнание на съчувствено отношение към участта на човека, трагична при условията на тогавашното общество? Не личи ли в поезията на Яворов една настръхнала душа, обвзета от тежки и тъжни размисли? Няма ли въобще в творчеството на поета от този период едно не пряко, но косвено отношение към големите въпроси на обществения живот, изразено най-определено чрез стихотворението „В часа на синята мъгла“, в което обезверената под непросветното небе личност търси изход, жадува изход, проявява отново своята гражданска съвест. Именно в тези сложни особености е необходимо да се надникне.

Цанев е категоричен главно в едно — че Яворов е изпаднал под влиянието на буржоазната идеология и че това е предизвикало песимизъм и безпътица у него. Какъв извод се налага — пита Цанев — от фактите,

---

[1] В. Литературен фронт, бр. 7, 1958 г.

че философската основа на Яворовата поезия е „крайният субективен идеализъм“, характерен за символизма и че в огромната си част стихотворенията му имат песимистичен, упадъчен характер? „Изводът е само един: поезията на Яворов — общо взето — е завладяна от буржоазната идеология, от символистичната естетика. В сравнение с първия период тук има, както биха се изразили теоретиците, нещо качествено „ново“ (всъщност качествено старо)“. Можем да кажем, че това обобщение е пресилено. Цанев търси предимно философско-идейното съдържание, в поезията на Яворов, а не се спира на онова човешко съдържание, на онова човешко изживяване, което ни разкрива драмата на поета и което ни говори за едно отношение, макар и косвено, към трагичните проблеми на съвременността. Не случайно така подхожда Цанев и към драматургията на Яворов. И тук той се интересува предимно от индивидуализма като светоотношение на поета, а не от онези психологически състояния, които са засегнати в драмата.

Ето до какво обобщение-извод е стигнал авторът именно в тълкуването на поезията на Яворов изключително във връзка с идейно-философското ѝ съдържание, а не във връзка с ония душевни състояния, мъчителни, противоречиви и трагични, във връзка с ония изживявания, в които се долавя трепетът на човешко сърце и в които отново личи големият поет. „Но въпросът — казва Цанев — не е в отделните стихове и моменти. Въпросът е — какво е цялостното въздействие на известни стихотворения. А в това отношение именно е безспорно, че в голямата си част стихотворенията от втория период имат песимистичен характер. И в тях песимизмът е м и р о г л е д н о (к.а.) начало, което ги прави упадъчни. Тук няма значение дали в основата на тия стихотворения лежат конкретни лични преживявания, дали са предизвикани от реално жизнен факт. Важното е — от тия конкретно лични преживявания, от тия реални жизнени факти какви п о е т и ч н и о б о б щ е н и я (к. а.) прави поетът.“ Излиза, че онова човешко състояние, което е изживял поетът и което може да има значение на реален жизнен факт, е без стойност в изкуството, а важното е изключително идейно-мирогледното начало. Но това именно не може да ни обясни в що се състои ценността и значимостта на някои Яворови творби, в които през песимизма на поета прозира и една дълбока лирична драма, едно отношение към живите проблеми на личното битие при определени условия. То не може да ни обясни и факта, че Яворов създава не само песимистична лирика, а и лирика жизнена — става дума както за неговите „Хайдушки копнения“, така и за любовните му творби, написани все през тези години.

(Голяма част от творбите в „Безсъници“ са сложна плетеница от различни душевни състояния. Затова и понякога усещаме ту оня безнаден тон, който е характерен за упадъчната индивидуалистично-символистична лирика, ту долавяме трагедията на поета, копнежът му по нещо, което би могло да го изведе от света на отчаянието и безнадеждността, ту ни вълнуват недоизяснени философски идеи, които имат свое обществено начало, дори когато поетът не се докосва пряко до социалните проблеми на живота).

Спорен е и друг извод. Изводът, че голямата поезия е всякога „оптимистична, жизнеутвърждаваща“. Цанев пише: „Голямата поезия в и с т о р и я т а (к. а.) на световната литература е била винаги о п т и м и с т и ч н а, ж и з н е у т в ъ р ж д а в а щ а (к. а.). Поезията, която изгражда

човека-творец. Такава е и нашата поезия — поезията на социалистическия реализъм“. Това по начало е вярно. Но не може да се слага абсолютно знак на равенство между поезията на социалистическия реализъм като оптимистична поезия и голямата поезия на миналото. Историческите условия в миналото бяха такива, че наред с оптимистичната, борческата поезия в нередки случаи се създаваше и една голяма поезия на „песимизма“, т. е. на отрицанието, която също има положително значение както откритo оптимистичната поезия, и то въпреки мъчителното, трагично-песимистичното звучение. Как иначе ще се възприеме голяма част от творчеството на Лермонтов? Пък и не само на Лермонтов. Твърде опростено би ни изглеждало художественото развитие на миналото, ако то минава изключително под знака на гледището, че всичко, което е създавано, е било „винаги“ оптимистично и жизнеутвърждаващо. Друг е въпросът, че има „песимизъм“ и „песимизъм“ — песимизъм черен, песимизъм преднамерен, песимизъм, който произтича от упадъчните тенденции на една класа, и песимизъм трагичен, песимизъм, изразяващ по начало неверие във възможностите на съвременното на поета общество. Въпросът е да се установи къде, как и доколко Яворов е завлядан от първия тип песимизъм — например стихотворението „Към върха“ и къде, как и доколко проявява песимизма от втория тип — „песимизма“ на трагичното възприемане на противоречията на живота, „песимизъм“, произтичащ от едно сблъскване с големите въпроси, които наистина до времето на Октомврийската революция „никой век не разреши“.

Въпросът за творчеството на Яворов не е изчерпан. Но спорът, който се водеше, макар и с отблъскваща острота на тона, не бе неполезен. Той свидетелствува за усилията да се вникне в индивидуалността на твореца, в сложността на проблемите. В този спор бе вдигнат знакът на предупредителната червена светлина — да не се забравя класовият подход към творчеството на художника, да не се допуска субективизмът при оценката и то тъкмо на такъв силен, вълнуващ — с немалко творби и от втория период обичан от народа ни — поет.

*

Ако все още не сме напълно разрешили спора около Яворов, то твърде малко е направеното за изследване на неповторимото в творчеството на нашите класици. И още по-малко е направеното за изследване на личния метод, светоусещане и стил у автори, отричани доскоро. Нека вземем пример с представителите на кръга „Мисъл“. У П. П. Славейков и П. Ю. Тодоров личи несъмнено общото, което е лесно да се посочи те са изпитали въздействието на западноевропейската модернистично-индивидуалистична естетика. У тях в някои случаи проличава неправилно отношение спрямо народа—двигател на историята и презрително пренебрежение към обществените конфликти, в които се разрешават копнежите на народа. От друга страна, както Славейков, така и Петко Тодоров са изпитали положителното въздействие на живота. Щат не щат те са били в битките на действителността. Нека посочим голямата им любов към руската литература и преклонението им пред нейната мощна демократичност. Или възхищението им от народната песен и стремежът творчеството им да се гради етично и естетически върху нея. И това са други общи особености. Но оттук нататък започват и съществените, понякога неуловими,

понякога определено изразени различия. Не ще се спираме на тях, но ще отбележим само: П. Ю. Тодоров е предимно романтик, Славейков предимно реалист. У П. Тодоров бе силна склонността към стилизирана народна реч, Славейков е чужд на такива увлечения. В разказите и идилиите на ПетковТодоров оживява несретникът, който ни напомня и за индивидуалистичната идеология, и за човека из народа с неговия копнеж по щастие, с неговата мъка по света, който би желал да познае. У П. П. Славейков този образ не е доминиращ, преобладаващ. Творчеството на П. Ю. Тодоров е една проява на закъснялото литературно развитие, когато декадентски, реалистични и романтични тенденции се борят. По-иначе подхожда към живота Славейков, заинтересуван не толкова от „легендата на бита“, колкото от реалното и историческото . Творчеството на тези близки по естетични концепции писатели се оказва твърде нееднакво.

Не могат да се отминат вече, както ставаше това преди, въпросите за индивидуалната багра в метода, за отношението на художника към природата, за възторга му от трайното в бита на народа, за неговия специфичен усет за социално-битовия конфликт, имащ национална или общочовешка значимост. При това не е достатъчно само да се определи как творецът улавя движенията на душата, състоянията и настроенията с дълбок психологически подтекст, а и каква е социалната и етичната значимост на психологическото, сърцеведческото изживяване.

Привлича вече вниманието личността на твореца — и то с нейния неповторим етичен свят — малко имала значение с етичната и социалната си значимост за социологичната ни критика. Защото извън тази личност класифицирането на твореца към едно или друго направление малко ще ни каже. Ето примерът с Димчо Дебелянов.

В нашата литература от началото на века се появи не само символизмът като упадъчно литературно направление, като стремеж към изгнаничество от света и откъсване от неговите малки и големи болки, а са живи и традициите на реализма. При това в литературата ни възниква и една особена романтична струя. Всичко това се вплита твърде сложно в индивидуалния метод на Димчо Дебелянов. Онзи, който би положил усилия да определи метода на Дебелянов не в неговата сложна същност, в неговото развитие, с всички посочени черти, органически слети (както например метода на Блок с неговите реалистични, романтични и декадентски черти), а само като се подведе по една от тях — например символистичните елементи — несъмнено решително ще сгреши. Но дори това долавяне на сложността е недостатъчно без вникването в личността на поета. Не можем да определим дори първите стихотворения на Дебелянов само като символистични. Колкото и да тежи над тях символистичната образност, те са проникнати от нещо друго, от влагата на една романтичност и най-важното на една човечност. Наистина това не е романтизъм, който размахва криле, буреносен и мощен, който зове на бран; нито хуманизъм активен. Но в тези произведения на Дебелянов се долавят болка, стон, желание, копнеж, жалба по несбъднати надежди, протест, жажда за щастие — откровения на човека, който е недоволен от действителността и влиза в конфликт с нейното сиво, нерадостно, мъчително всекидневие. По пътя на този конфликт с обществото Дебелянов „постави“ с творчеството си въпросите за съдбата на човека (и човечеството), изрази копнежите си, разкри нови форми на тревожно търсене на израз за психологическото съдържание на времето. В лириката на Дебелянов има още нещо,

което ни напомня за Блок — това е не само образа на жената и чувството за несподелена съдба с близък и любим човек; това не са само многото елегични стихотворения, с които Дебелянов обогати нашата поезия и в които като Блок търси „непознатата“ или чувствува, че неговият ясен дух, устремен към чистите пориви на любовта, живее в трагичното всекидневие на унизяващата действителност; това е и друго — просветлението, което се заражда у него, че човешкото ще победи („Светла вяра“). Да се търсят и изследват тези етични, благородни кълнове, които създават силната човешка действеност на едно творчество, е важна задача.

Поради пренебрежението например, проявено към личността на твореца в някои оценки, мисля, че днес не можем да приемем напълно гледището на Бакалов за Алеко Константинов. Забележителният наш критик-социолог направи сериозно проучване на прототиповете на „Бай Ганю“, съществували в нашата действителност. Той разкри социологичната природа на този роден от мъчителните гърчове на живота социален тип. Ала Бакалов бе безсилен да схване отношението на Алеко към характера на бай Ганю. Той пожела писателят — в съгласие със своя материал, със сюжета — да бъде публицистично критичен, като нито съжалява, нито нравствено, от позицията на своя хуманизъм, съди своя герой. Странно му се вижда на Бакалов, че Алеко Константинов не само осъжда, а и „жали“ героя си. Онова, което присъствува в произведението и облагородява съдържанието дори на книга като „Бай Ганю“ — личността на писателя — остана непонятно за автора на критиката. В духа на своите социологични класификации Бакалов определи Алеко Константинов като „дребнобуржоазен демократ“. Именно поради своя дребнобуржоазен демократизъм — според Бакалов — Алеко Константинов не е могъл да отрече до край своя герой и е проявявал известно съчувствие към него. Но не се ли сблъскват тука калната, отблъскващата действителност с високо благородната личност на художника? По-късно на много по-правилен път бе Георги Цанев, който осветли тънко онова, с което ни привлича Алеко — благородната, нравствено чувствителната и нравствено чистата личност на твореца. И сега голямата трудност е в това — като се запази критичната гледна точка, класовата оценка—да се разкрие дълбоко специфичното в личността, метода, стила на писателя с максимална широта на прозрението.

★

Спрях се на развоя на литературната ни история, като посочих какво наследство — и от буржоазното и от марксическото литературознание — определяше нейните непосредни задачи наред с изискванията на живота. Нека сега набележим най-общо онези фази, през които тя премина или все още преминава. Според мен те са три:

а. Фазата на изтъкване на мирогледното начало в творчеството на художника. Тя бе положителна с усилията да се отрече буржоазната литературно-историческа наука, да се подчертае голямото значение на мирогледа в изкуството. В същото време през нея бе ограничен правилния подход към наследството. Така тя се и възприема и отрича.

б. Фазата на преодоляването на „увлеченията“, на по-правилен подход към сложността на явленията. Тази фаза възникна със спорове, продължава и до днес със спорове.

в. Последната, текуща фаза на „уравновесяване“ между увлеченията към положителна оценка на всичко в голямото дело на твореца и изискването за класов подход.

Тези основни, според мен, моменти в противоречивото развитие на литературно-историческата ни наука свидетелстват за усилията да се изследва историческият процес, да се навлезе в сложността на проблемите и да се преодолеят рецидивите на социологизма.

Мимоходом се спрях на някои нерешени проблеми. При това не се докоснах до всички трудове и всички автори, които една библиография би могла да обхване. Нито на някои от пресилените гледища за връзката на литературата с обществената действителност, които свеждат всичко до някои икономически понятия. Пък това не е и необходимо.

Нужно е обаче да отбележа, че постиженията на литературната ни история, проблемите и споровете около социалистическия реализъм, насоките и перспективите на развитието ще бъдат разгледани в следващи глави и може би на друго място.

☆

СТОЯН КАРОЛЕВ

ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА НА ГЕОРГИ КИРКОВ

1

Малцина в нашата гражданска и културна история са имали такова силно обаяние сред най-широки кръгове от хора, каквото е имал Георги Кирков — неподражаемия Майстор на словото и делото в освободителната борба на работническата класа. Всички партийни дейци, които са били щастливи да работят с този вдъхновен борец за социализъм, ни рисуват Кирков като високо талантлив агитатор и пропагандист, неподражаем масовик — любимец на работниците, всепризнат тактик с трезв поглед за обществената действителност и неугасима вяра в бъдещата победа на социализма, непоколебим в борбата ръководител, с желязна воля и несъкрушима мисъл, пълен с творческа енергия, човек с универсална култура и многостранни дарби, отдал всичко за тържеството на своя светъл идеал.

Буквално до последния си дъх Кирков живее и мисли за великото дело на пролетариата. Вече на смъртно легло, с мъка движейки езика си, той шъпне пред Васил Коларов: „Стягайте организациите, не оставяйте да угасне ентусиазма у масите!“[1] А когато в последните минути не може да произнесе повече нито дума, остават да говорят очите му, които горят „с неземен блясък и страшна морална болка“[2] — болката на революционер, който напуска борбата в нейния разгар.

Известни са думите на Димитър Благоев, че Георги Кирков е „по природа художник и творец“. Тези думи добре характеризират личността на Майстора, който е творец в цялата си многостранна дейност. Той например проявява удивителна, вдъхновена прозорливост и в анализа на обществените събития, на политическия момент, и в преценката на хората. „Той имаше — казва Васил Коларов — особен усет да цени хората, да отгадава тяхната духовна същност—и когато приказват, и когато мълчат.“[3]

За усета на Кирков към хората, за неговата дарба да вниква в техните души, да преценява качествата им говорят също така Благоев и Димитров. Тази негова способност много му е помагала да подбира партийните кадри и същевременно „издава“ писателя, художника, който е преди всичко именно сърцевед.

---

[1] Из речите, произнесени над гроба на Г. Кирков, при погребението му на 28 август 1919 г. Лист Георги Кирков. София, 1945 г., стр. 4.

[2] Пак там.

[3] Доклад по случай 16-годишнината от смъртта на Г. Кирков — „Избрани произведения“ на Георги Кирков, т. I, стр. 5.

Който може да прозира в човешките души, той може и да въздействува на хората, защото знае как. Тук е един от изворите на огромните успехи, които Кирков е имал в своята агитаторска и пропагандистка дейност.

По общо признание Георги Кирков е оратор, какъвто нашата културна история не познава. „Със своето силно и убедително слово — казва Димитров — той вдъхновяваше и завладяваше масите, както никой друг след него не е можал да прави това в такава степен.“[1] Съвременници свидетелстват, че по събрания и митинги Майсторът е поддържал жив интерес у публиката с часове. Слушали неговото огнено и остроумно слово със затаен дъх или разтърсвани от смях, който заливал като море салони или площада, бурно го акламирали, дори някои хвърляли шапките си от възторг.[2] Даже противниците на социализма слушали Майстора с внимание и интерес.

Записаните речи на Георги Кирков не могат, разбира се, да ни дадат пълна представа за оратора, за неговото лично обаяние върху слушателите, но като ги четем и днес, ясно разбираме защо словото на пролетарския трибун е имало такова магнетическо въздействие върху най-широк кръг от хора.

Кирковите речи се отличават със здрава, наистина желязна логика и същевременно с чудна, непостигната от другиго у нас яснота, непринуденост и простота. Те са пламенни, страстни, пропити с любов и ненавист, с ентусиазъм и гняв, с бляскаво остроумие и чудесен жизнерадостен хумор. Езикът им е и достъпен, и ярък, и прост, и образен. Изобщо речите на Георги Кирков имат редица сходни черти с неговото художествено творчество. Те представляват ораторско изкуство.

Художествената дарба на Майстора се проявява ярко и в неговата публицистика. Кирков е прекрасен публицист — само Ботев може да му бъде съперник у нас. Той е публицист-творец: проницателен, вдъхновен, оригинален. Неговата дълбока и стройна мисъл е импулсирана от силно, крилато чувство. Една от най-характерните черти на публицистиката му е съчетанието между сурова, безстрашна правдивост и светъл оптимизъм, вдъхновена вяра в бъдещето, както и между остър, злъчен сарказъм и пламенен ентусиазъм.

Георги Кирков е майстор на художествената публицистика — на публицистиката, богата с образи, пропита с вдъхновен патос, написана с ярък, многоцветен език. Особено образно, колоритно, със свежи и силни епитети, с ефектни и често фантастични хиперболи, с оригинални метафори пише Кирков, когато изобличава. Тогава се проявява неговият талант на сатирик.

Художественият дар на Георги Кирков се изявява твърде рано и то не само косвено, в публицистиката, но и пряко — в поезията. Кирков е писал различни по характер и художествена стойност стихотворения и изминава доста дълъг път на развитие от първата си печатана поетическа работа „Человеку“ (1887 г.) до прочутите си работнически песни-маршове. Тези именно маршови песни му донасят славата на популярен и любим пролетарски поет.

Ето вече шейсет години откакто се е появила „Песен на труда“ (или „Дружна песен“) и все така масово се пее по манифестации, вълнува,

---

[1] Георги Кирков — нашият незабравим Майстор — в „Избрани произведения“ на Георги Кирков, т. I, стр. 5.

[2] Виж Людмил Стоянов. Георги Кирков — народен трибун. Лист Георги Кирков, стр. 6.

ентусиазира. Тя получава широка известност веднага след своето появяване, подема се с любов от работниците, ечала е безброй пъти по улици и площади, пяла се е по утра и вечеринки, носила е утеха и вяра в бъдещето в дни на тежки изпитания и покруса, опиянявала е в дни на подем. Не са много произведенията в миналото — и не само в нашата литература — на такава тема и с такъв патос: с пламенна поетическа възхвала на труда, на силата и величието му.

„Работнически марш“ и „На борба!“ също са призивни, жизнерадостни, оптимистични творби, устремени към бъдещето. Наистина поетическите призиви са твърде общи, в съгласие с етапа, на който се е намирало социалистическото движение тогава, но са пламенни и възторжени. Както и в „Песен на труда“ интонацията и ритмиката са в хармония с патоса на стихотворенията — те са ударни, целеустремени, засилват емоционалното въздействие.

Тези творби нямат особено високи художествени качества, но са несъмнено талантливи, не са изгубили своята свежест, въздействието си и до днес. Те не отстъпват на най-хубавото, създадено от Димитър Поляков през онзи период и дори го превъзхождат по сила на чувството и целеустременост, по своята поетическа непосредственост и бойкост. Следователно, когато се говори за началото на пролетарската поезия у нас в никой случай не трябва да се изпуска името и на Георги Кирков. Но силата и значението на Майстора като художник е предимно в прозата.

2

Най-ранното белетристично произведение на Георги Кирков е недовършената повест „Стария дъб“, излязла през 1888 г. в първите четири книжки (от всичко седем) на русенското списание „Развитие“.

Естествено, трудно е да се оцени едно незавършено произведение, да се съди за неговите достойнства и недостатъци. Но както по парче от ваза можем да съдим хубава ли е била цялата ваза, така и по част от повест можем да си представим — по-ясно или по-смътно — каква би била цялата повест. Пък и самата част си има своите постижения и слабости, които характеризират автора, колкото и да нямат „самостоятелно“ значение.

Повестта на съвсем младия автор страда, разбира се, от твърде прозрачни слабости. Не е например достатъчно мотивирано централното събитие — убийството на Колю Турляма от неговия най-добър приятел, мекосърдечния и жизнерадостния Марин Зуляма заради въображаемото имане под стария дъб. Все пак по-късно, когато се описва мъката на Зуляма по приятеля му, окаяното му положение, ние разбираме, че убийството е извършено в минути на заслепление. Не случайно веднага след сгромолясването на Турляма убиецът хуква да бяга, без дори да помисли за имането. Белетристът е искал да разголи губителната, разрушителна сила на страстта. Психологическата мотивировка може би щеше да се задълбочи в следващите глави, но те липсват. Така и идейният замисъл остава, разбира се, недоразкрит. Повестта завършва с трагикомичната среща между Зуляма и съпругата на неговия убит приятел, която идва да си изплаче мъката. Как ще се държи по-късно Зуляма, какво ще предприеме, ще признае ли греха си, престъплението, ние не знаем. Следователно нямаме пълна престава за авторовия замисъл. Едва ли Кирков щеше да се задоволи само, така да се каже, художествено да осъди иманярството или сребролюбието. Неговите по-широки идейно-художествени цели ни се подсказват от развитието на повествованието, напри-

мер от изобличителната сцена в последната глава между попа, съдията и околийския началник. Кирков сигурно щеше да ни даде една по-цялостна, сатирично обагрена картина на живота в провинциалния градец през онова време, разбира се, във връзка с описаното вече събитие и с живота на героя.

Но по-добре е все пак да оставим предположенията настрана. И в този си вид недовършената „малджийска“ повест представлява несъмнен интерес, в нея личи свеж белетристичен дар. Преди всичко тук се проявява умението на Кирков да фабулира, да разказва леко и увлекателно. Белетристът веднага завладява вниманието на читателя, заинтригува го, увлича го. Това негово умение по-късно се усъвършенствува във фейлетоните и разказите.

Повестта буди интерес не само с развитието на фабулата, която авторът води непринудено, но и с кроежите, вълненията, душевните преживявания на героите, с образите им. Героите са живи, художествено жизнени и естествени, макар да не се отличават с пълнокръвие и нюансираност на обрисовката. Те се открояват с индивидуалния си облик — особено ярки са външните им портрети, в които, естествено, се оглеждат душите им. Наистина авторът не е съвсем оригинален, творчески самостоятелен. В хумористично-контрастния начин, по който са обрисувани двамата приятели Турляма и Зуляма, се чувствува силно и недостатъчно още асимилиращо влияние на Гогол, по-специално на неговата „Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“. И въпреки това несъмнена е способността на младия белетрист да портретува и изобщо да изобразява живи характери. А влиянието на Гогол е показателно за пътя на развитие, който предстои на Кирков.

Стилът на повестта се отличава с увличаща емоционалност, с яснота, простота и непосредственост. Някъде тези белези преминават в наивност, но никъде не се чувствува бедността на изразните средства. Повествованието блика от живот, то е живописно и образно, пропито на места със свеж, жизнерадостен хумор. В отделни сценки, като в разговора между тримата големци на градчето, в който се възславя „умирителното и спасително действие“ на дървото, неговата „възпитателна“ сила, хуморът придобива голяма изобличителна сила. В тях ние виждаме бъдещия ярък сатирик.

Нерядко в повествованието свежият хумор се съчетава с един ясен, светъл лиризъм. Това съчетание е твърде характерно за по-късното творчество на Кирков. Изобщо в повестта, въпреки всички нейни недостатъци, намираме редица белези на Кирковия стил, които по-късно съзряват и се оформят.

Най-значителното дело на Кирков като писател са неговите фейлетони и хумористични разкази, които той печата в първите годишнини на основания от него през 1897 г. „Работнически вестник“ с различни псевдоними и главно с псевдонима Мастор Гочо Зулямът. Те са имали изключителен успех сред работниците и социалистическата интелигенция, били посрещани винаги с голям интерес, имената на редица герои — особено на положителните като Ганчо Гайлето и Пройчо Гурбета — станали широко известни. По искане именно на читателите Георги Кирков подбира и преработва някои от най-добрите си хумористични произведения и ги издава в отделна книжка през 1900 г. под названието „Дремиградски смешила“ като безплатна притурка на „Работнически вестник“.

Кирков започва да пише своите фейлетони и хумористични разкази през 1897 г., след убийството на класика на хумора и сатирата у нас Алеко Константинов. Той е, така да се каже, непосредствен продължител на Алековото дело, но вече от социалистически позиции. Обществената действителност, която двамата изобразяват и изобличават, е твърде сходна. Това е онзи период от развитието на капитализма, когато натрупването на капиталите се извършва по най-брутален начин и грабежът се шири навсякъде, когато дребните собственици масово пропадат, когато вилнее най-долна партизанщина — все в името на печалбата, когато трудовите хора продават и завивките си, за да се издължават на ненаситните лихвари, когато административен и съдебен произвол залива цялата страна. В своите хумористично-сатирични произведения Кирков, като безсмъртния автор на „Бай Ганю“, осмива, бичува, изобличава грабежите, произволите, насилията на властта, нейната антинародна същност, представя ни в натурален вид, без всякакви маски и грим народняци и либерали, разголва изобщо отвратителния лик на буржоазните партии и буржоазната обществено-политическа система, на целия експлоататорски, хищнически строй.

Много от отрицателните герои на Георги Кирков и Алеко Константинов си приличат не само по професия, политически облик, обществено положение, но и по характер, по манталитет. Те са цинично откровени в своите помисли и деяния, не правят дори опит да се прикрият. Такива са и Бай Ганю, и неговите сподвижници, като Гочоолу и Дочоолу у Алеко Константинов, такива са разни буржоазни политикани у Кирков, като либералите-катъри от фейлетона „Интимна беседа“. Самото общество, буржоазният „ред“ са толкова покварени, че тези герои намират за напълно естествено да бъдат безскрупулни и брутални.

Може да се каже, че Георги Кирков също отразява в своите фейлетони и хумористично-сатирични разкази байганювщината. На места се чувствува дори пряко влияние на Алеко Константинов. Така в образа на предводителя на еснафите от разказа „На конкурса“, инициативния и злополучен Станчо Чесалото, има нещо явно байганювско: своеобразно съчетание от нахалство, самомнителност, простащина и пр.

Но, разбира се, съществената в приликата между Алеко Константинов и Георги Кирков не се състои в такива отделни влияния. Касае се за сходство в изобличителната сила, в сатиричния патос, в политическата заостреност на техните произведения. Това сходство в творчеството извира от приликата в духовния облик на писателите. И двамата са светли, благородни, открити личности, които се отличават с висока принципност, със силно развито обществено чувство и имат зорки очи за обществените пороци. Смехът им е жизнерадостен, оптимистичен, колкото и ужасен, отвратителен да е обектът на изображение. В техния смях струи вяра в бъдещето.

Разбира се, Кирков не е сътворил такъв ярък тип като Бай Ганю, не е достигнал художественото съвършенство на „Разни хора, разни идеали“. Но той е написал редица свежи, оригинални, с високи достойнства фейлетони и разкази. И освен това неговият хумор, колкото и да прилича по характер на Алековия, е по-перспективен. Тази по-голяма перспективност на изображението се корени в социалистическия му мироглед. Кирков никога, нито за момент не се поддава на илюзията, че отрицателните му герои могат да се поправят, защото вижда докрай тяхната класова същност. Същевременно по-силно е у него убеждението, че тези

герои са исторически обречени и съдбините на страната не могат да се намират винаги в техните ръце. Ето защо Георги Кирков е най-жизнерадостният сатирик през онази епоха. Дори когато сарказмът и иронията му са най-злъчни и убийствени, те излъчват светлина, жизнерадост. Това е сатирично изобличение на човек, дълбоко уверен в правотата и превъзходството на своите позиции, в победата на своята класа, на която той е идеолог и воин.

Тъкмо този непомрачим оптимизъм, непоколебимата вяра в неизбежното бъдещо крушение на буржоазния обществен строй, в тържеството на социалистическия идеал придават голяма действена сила на Кирковото хумористично-сатирично творчество. Мрачният, песимистичен поглед върху живота накърняват обществената стойност на сатирата дори когато тя е най-безпощадна и рязка. Мъчно може да си представи човек по-остра, по-злъчна сатира от „Книга за българския народ“ от Стоян Михайловски, която излиза също през 1897 г., когато Кирков започва да помества фейлетони и разкази в „Работнически вестник“. Тук тиранията, грабежът, целият зловонен морал на потисниците на народа, цялата им жестока и безскрупулна държавна власт са най-люто осмени и порицани. И все пак „Книга за българския народ“, пък и изобщо сатиричното творчество на Михайловски, отстъпва по действена сила на Кирковата сатира. Творбите на Георги Кирков не само изобличават, те окрилят, импулсират за борба срещу злото. Сатиричните произведения на Михайловски ни отвращават от язвите и пороците на буржоазното общество, те могат да събудят у нас и негодувание и омраза, които също представляват стимул за действие. Но този стимул нерядко се неутрализира повече или по-малко от песимизма на автора. Дори в най-силните си сатири като „Книга за българския народ“ Михайловски е склонен, така да се каже, да „озакони“ злото, което яростно е бичувал. Ужасни са престъпленията на властниците, непоносим е животът за честните хора в буржоазното общество, но какво да се прави — така е наредил светът, това е неизбежно, самият народ не е узрял за свободен и равноправен живот, психиката му е робска и пр. и пр. Тази философия, с която е просмукано — где повече, где по-малко — почти цялото сатирично творчество на Михайловски, естествено, намалява неговата действена сила, представлява разяждащо противодействие на гражданските импулси, които буди у читателя острото изобличение.

Времето, в което твори Кирков, когато капитализмът брутално шествува из страната, току-що възкръснала от мрака на робството, представлява благоприятна почва за критически реализъм. Не случайно тогава критическият реализъм така буйно разцъфтява в творчеството на Вазов, Стаматов, Елин Пелин, Антон Страшимиров, Влайков, споменатите вече Алеко Константинов и Ст. Михайловски и пр. Произведенията на Кирков са съзвучни в много отношения с това могъщо критико-реалистично творчество, което тогава дава облик на цялата ни литература. Кирков се родее с критическите реалисти преди всичко по острото изобличаване на дълбоко вкоренените, неизлечими пороци на буржоазния строй, който потиска, експлоатира трудовите хора, предоставяйки материалните и духовни блага на едно безскрупулно, овълчено малцинство. И първият наш пролетарски белетрист разголва като класиците на критическия реализъм моралната поквара на това малцинство, неговата хищническа класова природа. В хумористично-сатиричните произведения на Кирков са осмени съкрушително разните властвуващи и борещи се за

власт политически котерии, разкрито е цялото нищожество на либерали, народняци и тем подобни „гости на държавната трапеза“. В много фейлетони и разкази на Кирков прекрасно се оглеждат алчните и хитри физиономии на министри, депутати и други рицари на капитала, облечени в държавна власт, които се грижат за „интересите на отечеството“, като бъркат честичко в държавната каса и в джобовете на населението — когато е нужно със съдействието на „доблестната“ и „храбра“ полиция. В редица свои произведения, като „Палета“, „Тарантела“, „Магазията на господин Фърдю Манафски“, „Вълк—водач“, Кирков смело осмива и монарха, тартора на всички народни изедници и политически въже-играчи, върховния владетел, Кобурга Фердинанд.

В сравнение с творчеството на критическите реалисти от епохата прозата на Георги Кирков има по-ярък политически патос. Дори Алеко Константинов и Стоян Михайловски отстъпват в това отношение на родоначалника на пролетарската белетристика. И това е напълно естествено. Кирков пише фейлетони и разкази, за да съдействува и чрез художественото слово на освободителната борба на пролетариата. Главните му цели на художник съвпадат с главните му цели на политик. И това не може да не даде ярък отпечатък върху творчеството му. Дори изразните средства на Кирков, например сравненията, нерядко са оцветени политически. Така, описвайки един от кучешките си герои в разказа „Пред касапницата“, авторът ни осведомява, че по рунтавата му опашка бил „налепен толкова репей, колкото и медали по гърдите на българските министри“. (Георги Кирков. Избрани произведения, т. II, стр. 227). Очевидно писателят е искал не само да даде нагледна представа за опашката на кучето. . . Също така, когато Кирков пише: „Нощта бе тъмна като владишка душа“ (т. II, стр. 239), той не цели само да характеризира нощната тъмнина. И това сравнение има политически смисъл, макар и не така пряк, то „издава“ атеиста, бореца против религията и нейните представители, социалиста.

В тези толкова характерни за Кирков сравнения има нещо ботевско. Изобщо може да се каже, че по обществено-политическата си заостреност художествената проза на Майстора е по-близко до творчеството на Ботев, отколкото до съвременните нему критически реалисти. И Кирков като Ботев е поставил таланта си изцяло в служба на революционния идеал. Оттук и голямата творческа близост помежду им.

Все пак в изобличаването на потисниците народни и техните нечисти дела Кирков е много близък на критическите реалисти от неговата епоха. По-съществени са различията в изображението на угнетените трудови маси. Както беше споменато, през този период, вследствие на победния ход на капитализма, масово се разоряват и пропадат дребните собственици от града и селото. Според израза на Иван Вазов „всеки ден у нас едно рало се напуска, един занаятчийски стан опустява, един дюкян се затваря“ („Първият млад българин, който. . .“). Но основните причини за това печално явление Вазов не знае. Той ги търси обикновено в упадъка на морала, в ламтежа към леки чиновнически служби, в леността. Затова покрай силните картини на народните страдания той допуска и неверни моменти и тълкувания. Социалистът Кирков вижда най-дълбоките, икономическите причини за това изоставане на ралата и опустяване на занаятчийските станове, защото разбира процесите на социално разслоение, които се извършват в града и селото по историческа неизбежност.

С участта на селяните Кирков малко се занимава в своите художествени произведения, селяни герои малко се срещат в неговото творчество. А доколкото се срещат, авторът ги изобразява като хора с тесен кръгозор, нещастни роби на земята, дори когато тя се изплъзва от ръцете им. Той се отнася критически към тях — като, разбира се, не избягва тесносоциалистическата ограниченост на погледа, — но и с дълбоко съчувствие („На връщане“).

Много по-широко място в творчеството на Кирков заема изображението на еснафството от онова преходно време. Това тематично предпочитание на еснафството пред селячеството се дължи преди всичко на непосредствените наблюдения и впечатления на писателя в Казанлък (1897—1899 г.) и Стара Загора (1899—1900), където редактира „Работнически вестник“. През този период той написва повечето свои хумористично-сатирични разкази и фейлетони. А тогава той живее и работи в дребнобуржоазна среда, наблюдава живота на занаятчиите — особено в Казанлък — и тези наблюдения намират естествен израз в художественото му творчество. Като социалист Кирков много се интересува от съдбата на западащите тогава еснафи, от пролетаризирането им, от възникването на работническо съзнание у мнозина пропаднали занаятчии. Чрез своите разкази и фейлетони той се стреми между другото да подпомогне процеса на класово осъзнаване на такива пролетаризирани еснафи, като осмее · всичко консервативно у тях и особено у още кретащите техни събратя, да осветли пътя им със социалистическия идеал. От пропадащите дребни селяни Кирков няма такива преки, живи впечатления, не е наблюдавал по-непосредствено раждането на пролетариите между тях и поради това те не го привличат така като художник. А тъй като е далеч от мисълта за съюз на работниците с трудовите селяни, погледът му на общественик и писател е отправен главно към града, макар селският въпрос да занимава дълбоко съзнанието му. Ето защо в произведенията му срещаме много по-често герои занаятчии, отколкото селяни.

Белетристът описва различни страни от живота на еснафството, различни са и неговите герои занаятчии. В едни произведения, като „На конкурса“, Кирков осмива ограниченото, тесногръдото у еснафите, примитивното в техните помисли и желания; в други, като „Еснафска такса“, той рисува трудния живот на занаятчиите под бремето на непосилни данъци; в трети, като „Спасение“, описва пропадането на еснафите; в четвърти, като „Ганчо Гайлето“ — превръщането на занаятчията в съзнателен наемен работник и социалист.

Критическите реалисти от онази епоха са отразили в редица творби тежкия живот, нищетата, разоряването не само на селячеството—макар то да е в центъра на вниманието им,— но и на еснафството. И в единия, и в другия случай те разкриват трагедията на тези отрудени хора, притиснати от тежкия живот, от бруталното настъпление на капитализма. Характерен в това отношение е хубавият, силен разказ на Т. Г. Влайков „Кандидат за лакей“[1]. Белетристът е описал правдиво и с дълбоко съчувствие тъжната участ на тъкача Нанко — някога заможен, щастлив, сега затънал в мизерия, убит духом. Историята на този добър, кротък човек с гладуващо семейство ни покъртва. Авторът постига целта си — развълнувал е читателя, спечелил е симпатиите му към плахия и измъчен тъкач. Изходът за Нанко е един — да стане слуга. Беднният човек е търпял та-

[1] Сп. Мисъл, г. IX, 1899, кн. I, стр. 3—34.

кива нравствени мъки и унижения, че с голямо облекчение мисли за възможността да бъде назначен прислужник в двореца. Той никак не разбира високопарните слова на неговия роднина, висшия чиновник Калинов против лакейството, което унижавало човешкото достойнство, личното „аз“ и пр. и пр. Писателят основателно е осмял празното морализаторство на този сит и затлъстял началник, който се мисли за хуманист и демократ. Но макар разказът да завършва с надеждата, че Нанко ще получи желаната работа, впечатлението, което оставя в душата на читателя, е мрачно, тягостно. И не само защото будният и свободен някога производител, създател на блага, ще превива гръб в двореца. Ако Нанко си намери служба в двореца, какво ще правят нанковци, многохилядните негови събратя? Тежка, безперспективна е тяхната съдба в художественото изображение на критическите реалисти.

Другояче изобразява участта, пътя на еснафството Георги Кирков. Той също разкрива тежкото, трагичното в живота на занаятчиите през онзи период, но за него трагедията на разоряващите се еснафи е същевременно спасение. Така именно — „Спасение“ — се нарича един характерен за Кирков разказ, обнародван също през 1899 г.(т.II, стр. 165—168). На едно събрание пропадащият занаятчия бай Митко Кацавейката е повярвал, че ще се върне доброто старо време, когато занаятите са цъфтели, ако се възкресят „покойните еснафи“, т. е. занаятчийските сдружения. И ето, връщайки се късно през нощта от събранието, той неудържимо мечтае за бъдещия охолен живот на своето семейство, дори и нощта прекарва в „най-сладки съновидения“, макар и „свит на кравай от студа“ в своята „клекнала на една страна вехта къщурка“. Но на сутринта, когато пак си представя как ще изгрее слънцето на занаятите, вратата се бутва и на прага се показва „един очилат господин, а зад него рунтавата физиономия на един стражарин“ (стр. 167). Ето го „спасението“! „В името на закона“ отнемат всичко на задлъжнелия бай Митко и на другия ден той е вече „същински пролетарий“.

Кирков не е разкрил като Влайков по-задълбочено и детайлно преживяванията на героя, който изведнъж пада от облаците на сладките мечти, извиква „Спасение, спасение!“, блъсва очилатия господин и изхвръква навън. За бай Митко този неочакван обрат е, разбира се, ужасен, в неговия вик „спасение!“ има много болка и горчива ирония. Но илюзията все пак е разпръсната. Такъв е законът на развитието — занаятчиите пропадат и стават пролетарии. Това е тяхното спасение. Те ще се влеят в армията на работническата класа, ще осъзнаят къде са корените на всички социални злини, ще поведат борба — не за неосъществими илюзии, а освободителна класова борба.

Тъкмо защото вижда в разоряващите се занаятчии утрешни работници и борци за социализъм, Кирков не изобразява песимистично, безперспективно участта им. Той дори може да се смее над техните злополучия, макар, разбира се, от сърце да им съчувствува. Ако разказът за бай Митко Кацавейката свършва с пълното разоряване на героя, очеркът за Ганчо Гайлето рисува израстването на пропадналия занаятчия в съзнателен работник и социалист. И нищо жалостиво няма в описанието на неговата участ. Ганчо Гайлето гледа с ведри очи живота, защото е намерил своя път. Той е станал борец, работник с достойнство, който „бичува право в лицето“ разните изедници и големци и се гордее, че е социалист. Финансите му, разбира се, не цъфтят, но преди, като западнал занаятчия, той е бил дори по-зле.

Нима е по-хубав животът на обущаря Минчо Свредлето от живия, пропит със съдържателен хумор фейлетон „Еснафска такса“? Свредлето е достигнал до там, че няма дори хляб в къщата си, а държавата, която уж „повдига занаятите“ е изпратила бирника с двама стражари да задигне всичко, каквото има в дюкянчето му. Минчо Свредлето се съпротивлява, не иска да даде трите чифта чепици. Авторът духовито описва неравната борба на настръхналия, с оцапан нос и щръкнала коса „собственик“ с бирника и двамата стражари. Борбата завършва, разбира се, злополучно за Свредлето, нападателите заграбват трите чифта драгоценни чепици и ги хвърлят в боклукчийската кола, с която се движат из чаршията и събират „еснафската такса“. Героят пострадва, животът му е тежък, но разказът никак не е мрачен — той буди дори смях у читателя. Кирков и тук не е наблегнал върху трагичното. Безнадеждни са перспективите пред Свредлето като занаятчия, усилията му да се противопостави на държавата са безплодни и дори смешни. Но авторът – чрез Пройчо Гурбета — пак ни подсказва, че има и друг, верен път за борба пред пропадащите собственици, стига да се отърсят от еснафския си манталитет и разните сладки илюзии, от наивната си вяра в „повдигането“ на занаятите.

И така, Кирков се обръща към пропадащите еснафи не толкова за да разкрие тяхната трагична участ, колкото да посочи техния път. Никой от критическите реалисти негови съвременници няма такъв поглед върху еснафството.

Георги Кирков е изобразил не само пропадането и пролетаризирането на еснафството, но и превръщането на занаятчиите в съзнателни работници, борци и социалисти. Неговите положителни герои като Ганчо Гайлето и Пройчо Гурбета са бивши занаятчии, които са се отърсили от еснафското в психиката си и са станали пламенни привърженици на социалистическия идеал, нови хора, борци за ново общество. Такива герои няма в цялата ни литература през онзи период. Наистина като образите не се отличават с голяма художествена пълнота, със съвършенство на психологическия рисунък, но са ново явление в развитието на нашата национална художествена литература. По-ранните опити да се „въведе“ в художествената литература новият човек, да се опише неговото формиране, като „Разказ“ на Антон Страшимиров[1] се губят в литературното море, защото представляват само единични явления и нямат идейната яркост и целенасоченост на Кирковите творби. Без да се отрича значението на тези опити, несъмнено е, че истинското новаторство принадлежи на Георги Кирков. При това макар неговите герои работници и социалисти да не се отличават с богатство на индивидуализацията, с дълбочина и завършеност на характеристиката, те са несъмнено жизнени, живи хора, а не олицетворения на авторови абстракции. Ето например Пройчо Гурбета: весел, жизнерадостен, въпреки сиромашията, с накривен над ухото калпак, кипящ от енергия, винаги бърз, шумен, с жива, остроумна мисъл, неизчерпаем източник на новини, способен винаги да заинтересува, да оживи и ентусиазира своите събратя. Неговият образ се откройва ясно пред очите ни, ние го чувствуваме близък, обичаме го, въпреки че понякога прекалява с речите — характерно увлечение на социалистите през онзи период, когато борбата им е повече словесна.

---

[1] В. Работнически другар, бр. 41, 19 март 1895 г.

Положителните герои на Георги Кирков имат, разбира се, и много общи черти. Нали са представители на работническата класа, социалисти. Въпреки различията в характерите, те са все оптимисти, гледат с увереност напред, в бъдещето, каквито и нужди и неволи да са ги налетели. И Ганчо Гайлето, и Пройчо Гурбета, и сватът Нейчо Чука са хора със достойнство, независими, смели. Те не само не свалят шапка пред силните на деня, но чувствуват голямото си духовно превъзходство над тях. Ганчо Гайлето се подиграва с „провинциалния Бисмарк“, от когото всички треперят („Нашият Бисмарк“), Пройчо Гурбета съвсем основателно се смята за много по-прозорлив от буржоазния професор („Тържеството на Пройчо Гурбета“): той знае накъде се развива животът, къде отива пролетариатът — „към победа“ и къде буржоазията — „на боклука“. Тези жизнелюбиви и целеустремени пролетарии се отнасят с пълно пренебрежение към буржоазните политикани, които имат само една цел: тлъстия кокал. Те се чувствуват неизмеримо по-силни от тях, макар съмишлениците им още да не са много. Животът им никак не е лек, но те се шегуват даже с немотията и не униват, не се отчайват. Според думите на Кирков в сърдечния му фейлетон „Раздяла“ неговите положителни герои са „изпълнени с един чуден житейски героизъм, чужд и недостъпен нито за един от тия, които писаната по поръка история е надарила с титлата герои. . “ (т. II, стр. 150). Техният героизъм не бие в очи, не е помпозен, а непринуден, естествен и някак прикрит от жизнерадостните им шеги, от веселата ирония над собствените им теглила.

Авторът често си служи с хумористични средства и когато рисува положителните си герои. Разбира се, тук хуморът му е лишен от какъвто и да е сарказъм, от каквато и да е „лютевина“, според собствения му израз. Това е крилат, лъчист, сърдечен хумор, народен по дух, по багри и тонове и същевременно ярко индивидуален, кирковски. Положителните герои на Кирков живеят в утрото на социалистическото движение, те са ведри като него, излъчват бодрост и сила. Белетристът така описва живота им, че той привлича, въпреки всички неволи, с които е изпълнен. Каква разлика в сравнение с разпространеното през онзи период сантиментално-жалостиво изображение на трудовите хора от знайни и незнайни автори, между които и такива видни по-късно като Петко Тодоров! Колко далече е отишъл Кирков от ранните разкази на Полянов със социалистическа тенденция, като „Срещу Коледа“ и „Срещу нова година“, печатани през 1895 г. в сливенския вестник „Работнически другар“ (бр. 20 и 24) и изцяло просмукани от социален сантиментализъм!

В изобразяването на отрицателните герои Георги Кирков е в по-малка степен новатор, по-близък е до критическите реалисти. Но пък е по-силен като художник, проявява по-голямо художествено майсторство. Навярно защото неговият талант е предимно хумористично-сатиричен и тук може повече да се разгърне. А освен това роля играе сигурно и традицията — Кирков се е вдъхновявал и учил от високите образци на нашата и руската класика.

Изобличителният хумор на Майстора е разнообразен: варира от привидно добродушния смях и тънката ирония до острия и злъчен сарказъм. Той е ефектен, занимателен като цялото повествование и същевременно — с някои малки изключения — дълбоко съдържателен. Като талантлив писател Кирков умее и чрез най-обикновената, дребна на пръв поглед случка да достигне по художествен път до голямо обобщение.

Ето например хумористичният разказ „Как се промени режимът“. Сама по себе си историйката, за която се разказва в него, е наистина съвсем дребна, може да се каже нищожна. Вземат народняците властта и метачът Панчо Куйрука остава без служба — драгоценната метла се обсебва от Ганчо Кускуна. Падат народняците от власт, идват либералите и Панчо Куйрука, който е станал либерал, си възвръща метлата, т. е. службата. Авторът така е разказал тази случка, трагикомичните преживявания на героя, че е разголил и народнящината, и либерализма, и партизанщината, дал ни е художествена представа за себичността и пустотата на буржоазните политически програми. Разказът му е занимателен, интересен, пропит с чудесен хумор. Кирков владее хумора и на случката, и на душевното преживяване, и на речта на героите. При това в цялото многообразие на хумористичните ситуации той не изпуска из очи замисъла, идеята. И в незначителни на пръв поглед фабулни и психологически детайли авторът разкрива черти от облика на тогавашната дейтвителност, на обществените нрави, насаждани от нашата млада, но вече прогнила буржоазия.

Щом идва на власт „грамадната народна партия“, съседът на нашия герой Ганчо Кускуна веднага хвърля око на градската метла. Той обвинява нейния „притежател“, че най-безбожно разпилява общинските имоти и бедният Панчо Куйрука бил „безжалостно натирен“ заради две оскубани вече метли. Ето, казва ни авторът чрез този трагикомичен епизод, колко лесно е да натириш някого и заемеш мястото му, когато дойде партията ти на власт. И както Ганчо Кускуна е обсебил метлата, тъй други обсебват канцеларския стол, „началническата шашка“ и т. н.

Потресен до дъното на душата си, нашият герой решава да си отмъсти и си възвърне загубената метла. За тази цел той става либерал. До печалната случка Панчо Куйрука не се интересувал и не отбирал от партийни борби, но сега се нарежда под знамето на либерализма. Такие получаваме художествена представа за подбудите, по които мнозина и мнозина са ставали либерали или народняци. Съвсем практически са „идеалите“, с които буржоазните партии печелят своите привърженици.

Либералната дейност на Панчо Куйрука протича в кръчмата на Паяка „свърталището на най-големите партизани, на които партизанството се започвашевинаги от втората ока“ (стр. 219). В резултат на тази си дейност нашият герой тръгва със съдрани потури и влиза „в най-отчаян конфликт. . . с драгоценната си половинка“, която го подлага на непрекъснат тормоз: оставя го да зъзне пред заключената врата, за да оплаква съдбата си после в плевнята, брутално му смъква съдраните потури и ги скрива „нейде в тъмната маза“, за да го лиши от възможност да участвува в бурните „заседания“ в кръчмата на Паяка. „Но твърд като мъченик, търпеливо мъкнеше той тежкия кръст на либерализма“ (пак там).

Така, описвайки „дейността“, преживяванията, патилата на Панчо Куйрука, авторът е осмял убийствено, макар и привидно добродушно, либерализма и неговия тежък кръст. Не по-малко изобличително за либерализма е тържеството на героя: „Правителството падна и народняците, подвили опашки, мълчешката се разбягаха! В гърдите на Куйрука вреше и кипеше от радост. Градската метла пак се изпречи пред него като жива с всичките си хубости. „Режимът се променява, долу тираните!“ — гърмеше той вдъхновено. . .“ (пак там).

Читателят получава нагледна представа какво се крие зад гръмките фрази на либералите против тираните, за свободата и пр. — пак нещо твърде практично и материално. В случая то е комично — метлата.

Но комизмът още повече засилва изобличението, характеризира още по-ярко цялата пустота на либералските „идеали“. Постепенно метлата се превръща в символ на целите и въжделенията на буржоазните партии — нещо като примамлив кокал, в името на който се произнасят гръмогласни и сладки приказки за свобода, равноправие, народовластие и пр. У кого да бъде метлата — до това се свеждат на практика „идеалите“, програмите и пр. на буржоазните партии. „Градската метла мина в ръцете на либерала Панчо Куйрука и за отечеството му, което е и наше, се откри една съвсем нова епоха“ (стр.221). Ето с какво се характеризира промяната на режима, ето съществената разлика между управлението на народняците и управлението на либералите!

Така чрез забавната и комична историйка за борбата между Панчо Куйрука и Ганчо Кускуна за градската метла Кирков е разкрил характерни черти на една печална обществена действителност.

Творчеството на Георги Кирков е високо идейно, устремено към социалистическия идеал. Могат да се посочат редица други белетристи от онази епоха, чието творчество е идейно по-многообразно, по-нюансирано,тъй като отразява по-богато и вглъбено човешките характери, преживявания и отношения, но няма нито един друг белетрист, който да съперничи на Кирков по идейна целеустременост, по яркост и определеност на замисъла. Да не говорим за характера на неговата идейност, която е най-прогресивна за времето. Наистина в редица случаи Кирков прокарва повече или по-малко тезисно своята основна идея и това накърнява художествената стойност на произведенията му, но не са малко и творбите му, особено за отрицателни явления и герои, в които замисълът се разкрива по напълно художествен път.

Преди всичко, както личи и от разказа „Как се промени режимът“, Георги Кирков умело фабулира. Той може да подбира интересни, изпълнени с хумористичен заряд случки и събития и да разказва за тях просто и същевременно ефектно, интригуващо. Колко леко и увлекателно е описал например началническите кроежи и подвизи, а също и печалния край на мнимия околийски началник в „Тридневното царуване на Тонко Папучков“! Читателят следи с неотслабващ интерес домогванията, възхода, падението на страстния и злополучен провинциален „реформатор“ и в течение на повествованието неусетно му се разкрива дълбокият смисъл, идейното богатство на този майсторски написан хумористичен разказ. А когато събитието, за което се разказва, е съвсем обикновено, делнично, авторът пак успява да го опише интересно и увлекателно. За разлика от мнозина свои тогавашни и съвременни събратя по перо, Кирков никога не е скучен в своите произведения. Той добре разбира от какво голямо значение за въздействието на творбата е нейната занимателност и има таланта да я постигне.

Способността на Кирков да фабулира увлекателно, ефектно, в хубавия смисъл на думата, е в здрава връзка с умението му да разкрива естествено и правдиво преживяванията на героите. Колко убедително, макар и съвсем пестеливо, е изобразил авторът трагикомичните и радостни тревълнения на Панчо Куйрука в „Как се промени режимът!“ След падането на народняците мъченикът на либерализма е неподражаемо горд, в разговора му с кръчмаря блика такова комично самочувствие, което прекрасно осветлява цялата му душица. Още по-убедително са описани „държавническите“ пориви, душевните подеми и падения на героя от „Тридневното царуване на Тонко Папучков“. Трепетното очакване след из-

пращането на изложението до „високото място“ и частното писмо до важния роднина — „писар в едно учреждение“, върховния, изпълнен с комичен драматизъм момент, когато получава измамната телеграма, горд дото самочувствие, когато отива да си поръча началнически костюм при бай Минчо Кукуряков, любовните мераци и кроежи на героя, когато е на върха на своята реформаторска слава, ужасното душевно сътресение при срещата с окръжния управител — всичко това е изобразено правдиво духовито, ярко.

За съжаление Кирков нерядко не обръща достатъчно внимание на психологическата характеристика, не мотивира художествено резките преходи в душевното състояние на героите, губи чувството за мярка. Това става обикновено тогава, когато той прибърза да разкрие основния замисъл. В издържаните му произведения идейността извира от развоя на сюжета, от образите на героите.

Най-мощно средство на Кирков за изобразяване душевния живот на героите, както и за цялостната им характеристика, е диалогът. В диалога героите на Кирков се открояват ясно като личности, тяхната реч е ярко типизирана в широкия смисъл на това понятие, в нея се отразяват подчертано и засилено, като слънчеви лъчи през увеличително стъкло, индивидуалните им и типови черти. Това майсторство в диалога е особено красноречиво доказателство за белетристичния талант на Георги Кирков. Щом героите на даден автор говорят като живи хора, като типични индивидуалности, този автор е несъмнено талантлив белетрист. По-лесно е от свое име да характеризираш един или друг герой, отколкото да го „оставиш“ сам той да се разкрие в своята реч. А особено ценно е умението да се води диалог за късите жанрове, в които няма място за подробни преки анализи.

Кирков толкова майсторски си служи с диалога, че може в няколко реда, с няколко реплики да очертае характер, тип. Върху това му майсторство се основават неговите „моментални (или моментни) снимки“ — типично кирковска фейлетонна жанрова форма. Колко ярко своеобразен е например езикът на военните, поповете, старите чорбаджии, социалистите във фейлетона „С какво хората живеят“! Темата на разговора е една и съща — сблъскването между социалистите и полицията на Бузлуджа, — но тя се пречупва своеобразно в съзнанието и речта на разните категории хора. Дори когато общото отношение към събитието е сходно, езикът на героите е много различен, защото в него се оглежда тяхното социално положение, оглеждат се професионалните им навици, цялостният им поглед върху живота, изобщо личностите им. Каква разлика например между езика на калъчконосците, т. е. офицерите и притежателите на „кирливи калимявки“ — поповете в споменатия фейлетон.

Ето военните:

„— Направих си най-сетне байрама! Отколе търсих случая да си изкарам ахта на тия серсеми. Вестовите ще защищават! . . .

— Лъвово сърце имаш, дявол да те вземе! Косата ми настръхна, като видях как се хвърли в тълпата. Бабанка си. Опитно войнишко око имаш. Право в центъра! Само фланговете ти таквозикана. . . .

— Какво, фланговете ли? Гледай си кефа! Това е нищо. Чувството само гледай, чувството, което кипва в гърдите ми, когато се врежеш като нож в самото сърце на противника. Ето где е цаката. Признавам ти се, никога не съм тъй малко завиждал на Наполеона както в тия две-

три ужасни минути, когато няколко хиляди врагове — мъже, жени и деца — като пилци се пръснаха отпреде ми“ (т. II, стр. 103—104).

А ето и поповете:

„— . . .Тогава негово преосвещенство начело на цялото духовенство, в сърдечното си уплашение, велегласно издаде пастирска заповед до благочестивото войнство да употреби студено и огнестрелно оръжие и да спаси от поношение и кощунство животворящия кръст. . .

— А Христовите врази?

— А Христовите врази се разтичаха като филистимлянското войнство под ударите на магарешката челюст и страх и трепет, и зъбовен скрежет обзе бегущите нечестивци в гората.

— Хе, хе, хе!

Да, ваше преподобие, враговете Христови бидоха посрамени и негово преосвещенство, сърдечно успокоен, най-сетне благослови трапезата. . .

— И вие вкусихте? Хе, хе, хе!

— Преизрядно, ваше преподобие, и пийнахме зело. . .“ (стр. 104)

Това са само няколко реплики, но как ясно е отразен в тях манталитетът на калъчкаджиите, с тяхната наперена ност и нахаканост, със звънтящата им душевна пустота, с тъпата им, почти несъзнателна жестокост и на чернокапците, с лицемерните им грижи към „животворящия кръст“ и Христовото учение, със страхливостта и лакомията им, с хитростта и високопарното им мракобесие. Особено изразителен е езикът на поповете с архаистичния си, тържествено-книжен облик, придобит и с употреба на действителни старинни думи и изрази, и с имитация на черковнославянската реч. Дори за най-обикновени неща тези ревностни служители на бога и благоутробието си говорят в такъв „висок“ стил. Слушайки за гощавката и „преотличното винце“ след сразяването на „Христовите врази“, събеседникът на „негово преосвещенство“ тутакси усеща прилив на апетит и предлага: „. . .Да шавнем към Чавката, зере съблазнение имам утробно...“ Може би точно така не би се изразил огладнелият поп, но и тези негови думи отразяват попската му същност и затова са художествено правдиви, съдържат художествено обобщение. Когато героите говорят така ярко типизирано, пряката намеса на писателя в един фейлетон може да бъде съвсем нищожна. Те „сами“ разкриват пред читателя и себе си, и авторовата идея.

Георги Кирков е писател, който има предвид винаги читателите, за които пише. Произведенията му не са „без адрес“. Той добре знае коя е неговата читателска публика и прекрасно я разбира. Честите обращения на белетриста към читателите, своеобразните разговори и спорове с тях не само са стилистични похвати на автор, който обича да разказва от първо лице и непосредствено да изявява своето отношение към събития и хора, да възклицава, да порицава или утвърждава и т. н. Те са естествен израз на близостта на писателя с неговата аудитория. Авторът се чувствува съвсем свойски сред своите читатели и затова е толкова прям, интимен, откровен с тях. Той сякаш има около себе си слушатели, към които непосредствено се обръща, води беседа с тях като със стари приятели, отговаря на техни реплики, спори, съгласява се и пр.

Георги Кирков винаги се стреми да въздействува идейно на своите читатели, да ги спечели за социалистическия идеал или да ги импулсира в борбата за него. Ето защо той се старае да бъде максимално ясен, понятен, достъпен. Но простотата на неговия стил не изключва разнообразието

от форми и похвати. Напротив, тъкмо в стремежа си да въздейства най-силно върху читателя, да намери най-прекия път до неговото сърце, Кирков си служи с различни средства.

Като сатирик Георги Кирков прибягва често до хиперболизация, до заостряне с цел да разкрие най-ясно и достъпно характерните черти, дълбокия смисъл, същността на изобразяваните явления. Той е колкото идеен, партиен в своите произведения, толкова и творчески свободен. Често например така заостря, че нарушава правдоподобието, навлиза смело в сферата на невероятното, за да ни даде най-ясна представа за едни или други герои и явления, за да ни въздейства най-силно. Дервишите от „дремиградското родолюбиво теке" решават да премахнат глада и мизерията, като извадят зъбите на хората („Как дремиградските дервиши премахнаха гладурията"). Те дори „привеждат в изпълнение" своето решение със съдействието на полицията, която „има известна многогодишна практика и изобщо е един вид авторитет по зъбарския въпрос" (т. II, стр. 252). Това е неправдоподобно, невероятно, но добре характеризира дервишите-народняци, отношението на тези „държавници" към народа, „грижите" им за неговото благополучие. Във фейлетона „Вечеринка" белетристът описва един „депутатин" от властвуващата народняшка партия, чиято дясна ръка, за ужас на жена му, изведнъж се сказва с една педя по-дълга от лявата. Разтеглила се е, защото в течение на един месец е трябвало да я вдига по петдесет пъти на ден: нали затова са го посочили за „депутатин" — да си вдига усърдно ръката. Друго той няма какво и да върши. . . И тук фантастичното преувеличение много допринася за характеризирането на народняшкия и изобщо на буржоазния „народен" представител.

Силното заостряне, фантастическото преувеличаване сближава Кирков със Салтиков-Шчедрин, от когото той очевидно се е учил. Дори, както основателно изтъква и доказва съветският професор Н. Кравцов, Кирков като сатирик е по-близък до Шчедрин, отколкото до Гогол.[1] И тук не се касае толкова до отделни по-преки влияния, като приликата на някои герои-кукли от разказа „Магазията на господин Фърдю Манафски" с градоначалника Брудастий от „Историята на един град", или до такива възприети от Шчедрин образни изрази като „тържествуваща свиня", а до характера на сатиричното изображение. Кирков се е учил от Шчедрин именно на заострено-гротескно художествено изображение, на широко използуване фантастиката, алегорията и пр.

Фантастичното в творчеството на Георги Кирков не се изразява само в силното изостряне на отделни черти в изобразяваните явления, с което се преминава извън границите на правдоподобието. Много от фейлетоните и разказите на Кирков са фантастични по сюжет, по фабула. Тяхната фантастика също не е самоцелна — просто за по-голяма ефектност или забавност на повествованието, — тя е в здрава връзка със силата и яркостта на сатирическото изобличение. Героите на фейлетона „Пред райските врати" са „белобрадият вратар на небето" и „царят на преизподнята". Събитието, по-точно разговорът между тях протича, както се вижда и от заглавието, пред вратите на рая. Но смисълът на фейлетона е съвсем земен, дори остро политически. Рогатият цар на преизподнята се е запътил в рая, за да иска душите на либералите от патрона им, свети Пе-

---

[1] Тамбовский государственный педагогический институт, Ученные записки, в. 14, 1957 г. Н. Кравцов, Сатира Георгия Киркова, стр. 23 — 161.

тър. Предишния ден той е присъствувал на техните тържества в Дремиград, видял ги е що за хора са, възхитил се е от тях и сега е довтасал при „бай Петър“ да му ги отстъпи — те са тъкмо за него. Така, като взема повод от факта, че либералите са възприели за свой празник Петровден, Кирков пише фейлетон или по-точно хумористичен разказ, в който чудесно ги осмива. Дяволът така картинно описва „най-чистокръвните либерали под небето“, дремиградските, че съвсем ясно се откроява човешкият им облик. Чрез тази си „хумореска“ писателят е целял да въздействува върху най-широк кръг от читатели и затова е прибегнал до такава форма на осмиване.

Повествованието във фейлетоните и разказите на Кирков честичко протича из небесните селения („Моят сън“, „Сън през постите“, „Пътуване на онзи свят“, „Митарствата на една душа“ и пр.). Кирков обича като Ботев („Послание от небето“) да разказва за небесни съновидения и произшествия с чисто земни, актуално-политически цели. Той може да съчетава фантастичното с актуалното и злободневното, макар съвременният читател да чувствува на места наивитет в неговите фантастически белетристични похвати и жанрови форми. Това съчетание е твърде характерно за сатирата на Георги Кирков. Нерядко най-фантастичното в нея е най-злободневно, изпълнено с ярък политически патос и смисъл, с почерпана от живота мъдрост. Писателят умее добре да си служи с фантастиката като средство за увлекателно и заострено сатирично изображение. Това умение той е добил до голяма степен чрез школуване не само у Шчедрин, но и у Ботев.

В редица случаи хуморът произтича тъкмо от съчетаването на фантастичното с най-обикновеното и земното. Например в „Райската кума“ подутият хремав нос на свети Петър, който свири „като върбова пищялка“ из райските чертози, и „разкошната“ му кихавица контрастират твърде живописно на високия му небесен сан и, разбира се, предизвикват смях. А този смях не е без значение за характеристиката на героя.

В своите сатири Кирков нашироко използува алегорията и художествената условност. Опирайки се на народното приказно творчество и на приказките на Шчедрин, той създава свои оригинални хумористично-сатирични приказки — все с цел да въздействува непосредствено върху най-широк кръг от читатели. Това са своеобразни политически басни в проза, каквито нашата литература не познава дотогава. Както в народните приказки, героите-животни обикновено мислят, говорят, действуват като хора, но авторът умело използува някои техни животински черти за целите на художественото изобличение. Този сатирично-приказен жанр е най-разпространеният в творчеството на Кирков и има голяма изобличителна стойност.

Някои от тези своеобразни произведения, като например „Народната басня“, „Вълци и овце“ са най-близки до народното приказно творчество; други, като „Пред касапницата“, имат по-слаба връзка с народните приказки. Но всички са оригинални, кирковски. В тяхната алегоричност обикновено ясно прозира дълбок граждански смисъл. Така, в редица фейлетони и хумористични разкази, като „Кокошарник“, „Вълчи принцип“, „Пред касапницата“, Кирков злъчно осмива демагогската фразеология на буржоазните политици, които обличат своите себични домогвания във високопарни приказки за свобода, демокрация, народовластие и т. н. Когато говорят за интересите на отечеството, те винаги имат предвид собствените си интереси и апетити. Когато народняци или либерали крещят:

„интересите на отечеството са в опасност“, това означава, че тлъстият кокал се изплъзга из ръцете им. „Кому в интереса на отечеството. . . трябва да принадлежи въпросният кокал“ — така формулира предмета на украсения с високи принципи спор изгубилият търпение либерал Шаро от разказа „Пред касапницата“ (т. II, стр. 229). Щом докопат кокала, мръвката, разните либерали, народняци, демократи и пр. тутакси захвърлят като вече излишни принципите и се заемат усърдно с гризене и лапане.

Чрез своите сатирически приказки-басни Кирков особено остро изобличава и осмива буржоазните министри, които са много често прицел на неговия сарказъм. Тези високи особи се подвизават в произведенията му като вълци, кучета, магарета, патки, кукли и пр., съобразно с това върху кои характерни черти авторът съсредоточава своя сатиричен огън. Няма друг сатирик от онази епоха, който така да е разголил помислите, деянията, манталитета, душиците на буржоазните министри, както е направил това Кирков.

Сатиричните произведения на Кирков с герои животни са обикновено сюжетни, с определена фабула. Но някои от тях имат жанрова форма на безсюжетни фейлетони. Такава е неговата знаменита „Политическа зоология“ — една от най-злъчните и остроумни сатирични творби на писателя. Тя е съвсем самобитна, друго подобно произведение няма в нашата литература и е още едно красноречиво доказателство за художествената находчивост на Георги Кирков, чието творчество се отличава с голямо жанрово богатство.

Най-общо прозаическите произведения на Кирков могат да бъдат характеризирани в жанрово отношение като фейлетони и разкази. Но какво удивително разнообразие се вмества в границите на тези два основни жанра! Едни от фейлетоните и разказите на Майстора имат форма на своеобразни очерци, други — на сатирични приказки и басни, трети — на сценки, четвърти — на писма, пети — на художествено-публицистични памфлети и т. н. Някои от тези форми също са богати на жанрови нюанси. Много от произведенията на Кирков са, така да се каже, преходни по жанр, намират се някъде между публицистиката и белетристиката, съдържат и публицистични, и белетристични черти. Съотношението между публицистичното и белетристичното е също така твърде разнообразно в отделните произведения. И това е твърде естествено, тъй като фейлетонът изобщо е преходен жанр между публицистиката и художественото творчество.

Ето защо бихме проявили догматизъм, ако към редица произведения на сатирика пристъпим с „чисто“ художествен белетристичен критерий, потърсим например непременно ярки характери, завършени герои. В някои Киркови творби изобщо няма отделни герои и те очевидно повече спадат към публицистиката, макар и художествена в по-тесния, специален смисъл на думата. В други героите са само нахвърлени или са очертани с най-общите си типови белези. И това може да бъде не художествена слабост, а белег на жанра. Правдив анализ, вярна преценка на много произведения на Георги Кирков могат да бъдат направени само ако се обърне специално внимание на техния жанров облик. В противен случай има опасност да търсим това, което сам авторът не е целял да постигне.

Ако фейлетонът има „по начало“ различни жанрови форми, особено богати, разнообразни са тези форми у Кирков, който не случайно създава свои жанрове, като „моменталните снимки“. Изобщо сравнително малкото по обем прозаическо художествено творчество на Кирков е наистина много богато в жанрово отношение.

Това жанрово богатство е същевременно до голяма степен и стилово разнообразие, защото всяка жанрова форма си има свои специфични стилови белези в границите на единния авторов стил. Очевидно е например, че стилът на Георги Кирков в типични разкази като „Тридневното царуване на Тонко Папучков“ ще се различава от стила му в сатиричните приказки-басни като „Вълк-водач“. Във втория случай много по-голяма роля играят хиперболата, заострянето, алегорията, художествената условност.

Разбира се, не само един или друг жанр влияе върху стиловите особености на произведението, но и обратното — стиловите похвати оказват своето въздействие върху жанровите форми. Тук има взаимодействие и то твърде сложно. Несъмнено е например, че широката употреба на фантастиката във фабулата и образите и по-специално използуването на съновидението като стилов похват в редица произведения са от голямо значение за жанровия облик на тези произведения. А стремежът на Кирков да изобрази чрез диалог как реагират различни хора на едно и също събитие играе голяма роля във възникването на своеобразния негов жанр „моменти снимки“.

Стиловото многообразие в едно хумористично-сатирично творчество е преди всичко многообразие на хумора. Творчеството на Кирков е богато и с тънка ирония, и със злъчен сарказъм, и с жизнерадостен, утвърждаващ смях, и с много и много хумористични нюанси и оттенъци, които е трудно да се назоват. При това Кирков умее да съчетае комичното с тъжното и трагичното, с нежното и лиричното, със страшното и ужасното и т. н. Наистина той не всякога разгръща това си умение с необходимата художествена сила, но то несъмнено съществува и обогатява неговия стил.

Какъв светъл лиризъм струи например от картината на лунната лятна нощ в духовития и остро изобличителен разказ „Как дядо поп порази безбожниците във фараоновата колесница“! Кирков е не само роден сатирик, но и поет по душа. Ето защо фейлетоните и хумористичните му разкази обикновено не са едностранчиво комични, художественото изображение е оцветено с различни тонове, багри, емоции. При това авторът има способността да обагря разнообразно творбата си не само в различни по смисъл сцени — често в едни и същи моменти своеобразно се преливат комичното и тъжното, изобличението и поезията, хуморът и лиризмът. Ето, описанието на пътуването през лятната нощ с каручката на Станчо Фишека, която монотонно дрънка из заспалата, окъпана в лунен блясък равнина, е пропито не само със светъл лиризъм, но и със светъл хумор.

Това стилово богатство, разбира се, няма нищо общо с разностилието. Стилът на Георги Кирков е единен, защото е художествена изява на една оригинална, своеобразна личност. Наистина не може да се каже, че Кирков е завършен художник. Той рано престава да пише и неговият талант не успява напълно да се разгърне. Но и това, което е създал, му осигурява важно място в историята на нашата литература като родоначалник на пролетарската художествена проза и автор на първите масови работнически песни.

Макар по яркост на художествените образи Кирков да отстъпва на големите критически реалисти, негови съвременници, като Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, макар да не прониква така дълбоко в душите на хората като тези безсмъртни класици на нашата литература, той ги превъзхожда по перспективност на изображението, разкрива по-дълбоко и правдиво от тях тенденциите на обществената действителност, вижда и изобразява носителите на новото в живота — работниците, социалистите.

Ето защо методът на Георги Кирков превъзмогва някои ограниченост на критическия реализъм.

Но и Кирков не става родоначалник на социалистическия реализъм у нас, въпреки че превъзхожда нашия пръв пролетарски поет Димитър Полянов и по талант, и по дълбочина на идейния поглед. Неговият метод не е критико-реалистически, макар да разголва пороците на буржоазното общество, но не и социалистическо-реалистически, макар да е „оцветен“ със социалистическа идеология. Нима е възможно това? – ще възкликнат някои почитатели на „твърдите“, установени понятия. Да, каквито и да са неприятностите от терминологическо и друго естество, литературната история — стига да не я гледаме с „теоретически“ предубеждения — ни заставя да признаем съществуването на такъв „междинен“ тип реалистичен метод, преходен от критическия към социалистическия реализъм.

Кирков не е критически реалист, защото погледът, подходът му към живота и човека се отличават по същество от общото в погледи и подхода на критическите реалисти. (Между отделните представители на критическия реализъм също има по-големи или по-малки разлики в подхода към жизнените явления и тяхното осветление, защото общият тип метод не изключва, а предполага съществуването на индивидуални методи, чието пренебрегване от литературната критика и история води само до опростяване, схематизиране на художественото творчество, на литературния процес). По-горе се постарах да покажа дълбоките отличия в начина, по който са изобразени животът и пътят на еснафството през онази епоха в творчеството на критическите реалисти, от една страна, и на Георги Кирков, от друга. В сравнение с критическите реалисти пролетарският писател възприема по нов начин съдбата, настоящето и бъдещето на еснафството и затова по нов начин ги и възсъздава. Това е друг тип художествено мислене. Тук разликата засяга именно подхода към жизнените явления, подбора и оценката им. Различията в изобразяването на господствуващата буржоазна класа, на развилнелите се рицари на капитала са по-малки, но пак — съществени. В произведенията на Кирков много по-ясно се вижда неизбежният исторически крах на тогавашните господари на живота. Перспективността на художественото изображение, за което стана дума, характеризира, естествено, цялостното зряло творчество на Кирков. И това е в реда на нещата у един писател, който има марксически поглед върху живота и развитието на обществото.

Но марксическият поглед на Кирков страда от недъзите на тесния социализъм и това, естествено, се отразява и върху художествения подход на писателя към живота, върху начина, по който изобразява жизнените явления. А и обществената действителност тогава не носи още в себе си възможностите за възникване на социалистическия реализъм. „Социалистическите факти“, според израза на Горки, се намират в твърде начален стадий на своето развитие, работническата класа е още малка, слаба, неорганизирана, социалистическото движение има предимно просветителско-пропагандистки характер. Щом методът кондензира в себе си отразени закономерности, тенденции на обществената действителност, които се превръщат в оръжие, в средство за художествено изображение и познание на тази действителност, можем уверено да кажем, че през онзи период няма обективни предпоставки за формирането на социалистическия реализъм. Самата действителност не е още достатъчно революционизирана, за да стане

почва за възникване на толкова новаторски, революционен в художествения смисъл метод. Ето главно защо Кирков не става родоначалник на социалистическия реализъм. Перспективността на художественото изображение, която го отличава в положителен смисъл от критическите реалисти, отстъпва несъмнено на перспективността в творчеството на Смирненски — с нейния наистина революционен размах, с неподозираната ѝ преди в нашата литература дълбочина.

Но Христо Смирненски продължава и в поезията, и в прозата, и в пламенните си революционни химни, и в острите си изобличителни фейлетони делото на пионерите на пролетарската литература у нас — Кирков и Полянов, в чието творчество намираме първите зачатъци на социалистическия реализъм. Мощният талант на Смирненски, понесен на крилете на революционната буря, издига пролетарската литература до големи висоти, до върховете на националната ни художествена литература. Но поетическият му полет е подготвен и по литературен път от Кирков и Полянов, и редица черти на новаторския метод, чрез които вдъхновеният младеж възпя пролетарската революция, ни отвеждат до неговите предшественици в зората на социалистическото движение.

☆

ДЕЯН ПАВЛОВ

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ РЕВИЗИОНИЗЪМ И НЕГОВАТА ЛИТЕРАТУРНА ЖЕТВА В ЮГОСЛАВИЯ

„Главната линия на развитието се състои в това — литературата и изкуството винаги да са свързани с живота на народа, правдиво да отразяват богатството и многообразието на нашата социалистическа действителност, да показват ярко и убедително великата преобразяваща дейност на съветския народ, благородството на неговите стремежи и цели, високите му морални качества.“ Така очертаната (в известния партиен документ на КПСС „За тясна връзка на литературата и изкуството с живота на народа“) главна линия в развитието на социалистическото изкуство не е пожелание на отделна личност, а изискване на самия живот. Следвайки марксистко-ленинските принципни указания на комунистическите партии от социалистическите страни, творците на съвременното социалистическо-реалистическо изкуство се свързват все повече с народа, създават ярки художествени произведения, които вдъхновяват трудещите се за нови и нови завоевания в изграждането на обществото на социализма и комунизма. Въздействието на социалистическото изкуство върху съзнанието на милиони хора не само в страните, освободени от капиталистическия гнет, нараства. Тъкмо това тревожи сериозно идеолозите на империализма. На тяхна помощ в борбата против прогресивното изкуство дойдоха съвременните ревизионисти от Югославия. В съзвучие с волята на реакцията ревизионистите системно отправят нападки срещу партийността на социалистическата литература и изкуство, срещу връзката на изкуството с народния живот, клеветят и отричат социалистическия реализъм.

Под маската на борба за изкуство, което „свободно“ известявало специфичната си емоционална природа, ревизонистите възхваляват индивидуализма и безидейността, отричат познавателната роля на художествената творба, а с това довеждат и самото изкуство до задънена улица. „Нищо общо нямат с марксизма-ленинизма дълбоко враждебните нему възгледи за литературата и изкуството, намерили израз в програмата на СЮК. Тая програма провъзгласява „пълна ненамеса“ на партията във въпросите на литературата и изкуството. Но подобна ненамеса е равносилна на пряка подкрепа на враждебните на работническата класа и селячеството позиции в литературата и изкуството“ — заяви пред XXI конгрес на КПСС др. Е. Фурцева.

Многобройни факти напълно потвърждават тази справедлива оценка на програмата на СЮК и на ревизионистичните естетически литературни опити в съвременна Югославия.

В програмата на СЮК се отрича принципът за комунистическа партийност в изкуството. Признава се само „обществената обусловеност и голямата роля на науката и изкуството в обществения живот“. Обаче това далеч не означава възприемане на марксистко-ленинското разбиране за ролята на изкуството. Партийността изисква изкуството на социалистическия реализъм не само да отразява една нова обществена действителност, тя изисква то да прави това от нови идейни позиции — от позициите на марксизма-ленинизма. Изкуството на социалистическия реализъм пресъздава в художествени образи настъпателното революционно развитие на обществената действителност. Художникът не е прост регистратор на събитията — той ги осмисля дълбоко в светлината на тенденциите, които се крият в самите събития. Така изкуството на социалистическия реализъм има благородната задача да допринесе за създаване на новия човек, човека от епохата на социализма и комунизма. Всичко това се пренебрегва в програмата на СЮК, където се провъзгласява мним „неутралитет“ в острата класова борба, включително и в борбата между пролетарската и буржоазната идеологии. Нека видим как този фалшив „неутралитет“ се превръща в отказ от марксизма-ленинизма, в борба срещу неговите коренни принципи и пряка подкрепа на буржоазната идеология в най-различните ѝ варианти.

За югославските ревизионисти е особено характерна политическата и идеологическа мимикрия. Като съзнават колко голяма е привързаността на работниците и трудещите се селяни към идеите на марксизма-ленинизма, към революционното социалистическо изкуство, югославските ревизионисти се стремят да представят себе си като единствени „творчески“, „антидогматични“ марксисти и борци за действително „ново“, „хуманно“ социалистическо изкуство. Типичен пример на тази демагогия е отношението им към Лениновия принос в марксистката естетика. Преди няколко месеца в Югославия дори бе издаден сборник от Ленинови трудове по въпросите на литературата и изкуството. С това съставителите на сборника искаха да покажат, че върхушката на СЮК уж не изменя на ленинизма в областта на естетиката. По повод излизането на тази книга някой си Милан Дамянович дори пише: „Лениновата дума за изкуството е едноставна, силна и все още актуална“ (сп. „Преглед“, Сараево, януари 1959 г., стр. 87). Но как разбира Дамянович Лениновите мисли, пределно ясни и понятни за всеки, който желае да ги разбере? Дамянович се досеща, че главното в Лениновия принос в естетиката и изкуството е научната формуриловка на принципа за комунистическата партийност. И затова побързва да развие гледището, че според Ленин „партийност може с право да се изисква от партийната литература и изкуство, а не от всяко изкуство изобщо“ (пак там). Фалшифицирайки още в началото Лениновата мисъл за партийността на изкуството, Дамянович твърди, че според Ленин партийност може да се изисква само от партийните литературни творци, т. е. от членовете на партията, а не от всяко изкуство доколкото то желае да бъде и е в действителност истинско социалистическо изкуство. Югославският ревизионист се хвали, че той искал „и в това направление да разясни действителното положение на нещата: да се види до каква степен днес в съветската държава са изменили на здравите и силни Ленинови мисли“ за литературата и изкуството. Дамянович обвинява съветските литератори, че „в името на абстрактния (?!) идеал за съветската действителност. . . служат на текущи политически цели на държавната власт“. Тук Дамя-

нович най-грубо изопачава и оклеветява Ленин и ленинизма по въпро
за същността на изкуството. Югославският „теоретик“ фактически въ
произвежда антимарксическите становища, записани в програмата н
СЮК, която без заобикалки се обявява против свързването на изкуство
с „текущо политическите интереси“, т. е. с живота на работниците и
трудещите се селяни. Само че докато в програмата на СЮК в този пун
не се споменава името на Ленин, защото може би авторите разбира
че такова нахално кощунство би било прекалено прозрачно, Дамянови
се мъчи „в името на Ленин“ да отхвърли главното в Лениновите станови
по въпросите на изкуството.

В своята статия „Партийна организация и партийна литература“ Ленин очерта цяла историческа програма за социалистическото изкуство. Тази програма не „измислена“ от него, а явила се като научно обобщение на закономерните тенденции в развитието на изкуството. За това изкуство Ленин казва, че ще служи „на милионите и десетките милиони трудещи се, които са цветът на страната, нейната сила, нейното бъдеще“. Вдъхновявано от идеите за социалистическото преустройство на обществото това изкуство открито признава своята връзка с пролетариата, защото подпомагайки борбата му, служи на целия трудов народ. В изкуството на социалистическия реализъм принципът на партийността се проявява в комунистическата идейност и дълбока жизнена правдивост на съдържанието на изкуството, в непримиримостта с буржоазната идеология, служенето на народните маси. Художникът, като възпроизвежда живота в неговата конкретност, с неговата вътрешна логика, създава образи в светлината на определен мироглед.

Всичко това югославските ревизионисти отхвърлят, позовавайки се в своята борба срещу ленинизма на. . . Ленин!

Това правят някои от съвременните югославски естети. Съществуват и други, които са по-откровени и изразяват без заобикалки своето отрицателно отношение към Лениновите идеи по въпросите на изкуството. Един от тях — Братко Крефт твърди, че статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“ „никога не се е отнасяла до изкуството и няма изобщо никаква връзка с белетристиката“ (сп. „Наша содобност“ 1956 г., бр. 4, стр. 334).

Известно е отношението на председателя на Съюза на югославските писатели, яростния ревизионист и враг на съветското изкуство Йосип Видмар към Лениновите мисли за изкуството. Позицията на Видмар е достатъчно разкритикувана в литературния печат на социалистическите страни. Интересно е обаче, че членът на ЦК на СЮК Борис Зихерл, който до неотдавна е водил публичен спор[1] с Видмар по въпроси за неговите фалшификации на Лениновите мисли за ролята на мирогледа след публикуване на програмата на СЮК фактически е стигнал до същите становища, които поддържа и Видмар. В кн. 1 от 1959 г. на сп. „Социализъм“ — орган на ЦК на СЮК, Зихерл помести голяма уводна статия, в която се мъчи да защити гледището по културните проблеми, застъпено в програмата на СЮК, от справедливите критики на братските компартии. В тази статия Зихерл възхвалява „неутралитета“ на върхушката на СЮК в областта на идеологията и изкуството. Той казва, че програмата на СЮК „нито се определя за, нито против“ реализма, като за

---

[1] Вж. статията „Между спорното и безспорното“ от Ат. Натев, сп. „Литературна мисъл“, кн. 1, 1958.

увещание на по-наивните си читатели подхвърля, че това било уж в духа на марксизма-ленинизма.

Примерът със Зихерл показва отчетливо пагубното влияние на ревизионистичните идеи в програмата на СЮК по въпросите на изкуството. До излизането на тази програма Зихерл в една или друга степен се обявяваше против подценяването на ролята на мирогледа в художественото творчество и се разграничаваше от Видмар, който проповядва ирационализъм и мистика. Но веднага след излизането на програмата на СЮК Зихерл на едно съвещание на югославските философи в Загреб всъщност възприе становището на Видмар по въпроса за ролята на мирогледа. След това написа споменатата статия в сп. „Социализъм". Най-далеч във възприемането на ревизионистки схващания за ролята на мирогледа Зихерл отиде в интервюто, публикувано в белградския седмичник „Нин" от 12 април 1959 г. (бр. 432, стр. 10).

Там Зихерл възхвалява Кафка, за когото казва, че е „основател на нов вид литература". На въпроса дали и такава литература, наречена от редактора на „Нин" условно „кафкиянска", „също представлява отражение на обществото" Зихерл отговаря: „Всякак. Мисля, че няма нито една литература, която не би била отражение на действителността. Действителността можем да вземем и да я сравним с поток от събития, който се развива във формата на някаква спирала. Ленин даде много хубав пример, като каза, ч е ж и в о т ъ т (?!) се развива във формата на спирала. Всеки отрязък на тази спирала представлява отрязък на действителността".

Посочвайки Кафка за образец на югославските писатели, Зихерл допуска в цитираното изказване цяла система от грешки и стига до преки фалшификации на мислите на Ленин.

За да оправдае своята реклама на Кафка, Зихерл подчертава, че и най-упадъчните художествени направления били „все пак отражение на действителността", като преднамерено „пропуска" да каже, че това отражение е изопачено, неадекватно, неточно, че се касае за направления и стилове, които тъкмо със своята жизнена неправдоподобност служат на реакционните обществени класи. В обективната действителност, съществуваща вън от нас и независимо от нас, съществуват закономерности на настъпателно развитие. За спираловидност можем да говорим в областта на познанието, което е субективно отражение на обективната действителност. Тъкмо в такъв смисъл в своя гениален набросък „Към въпроса за диалектиката" Ленин говори за познанието на човека и изтъква, че то „не е (респективно не върви по) права линия, а е крива линия, безкрайно приближаваща се към редица кръгове, към спирала. Всеки откъс, отсечка, късче от тази крива линия може да бъде превърнат (едностранчиво превърнат) в самостойна, цяла права линия, която (ако зад дърветата не се вижда гората) води тогава в блатото, в попщината (където я закрепва класовият интерес на господстващите класи)". Онова, което Ленин открито сочи като опасност — едностранчивото превръщане на откъсите от спиралата в права линия, защото води в блатото на идеализма, Зихерл сега препоръчва. За него всеки превърнат в права линия откъс от спиралата на познанието не е едностранчивост, при която от дърветата не се вижда гората, а действително познание. На Зихерл му е необходимо такова изопачаване на Лениновите мисли за гносеологическите корени на идеализма, за да оправдае своите всъщност идеалистически естетически разбирания, които се мъчи да „съчетава" с историческия материализъм. Вече изтък-

нахме, че Зихерл защищава „еднаквите права“ на реализма с всякакви нереалистични течения в областта на изкуството. Изопачавайки Ленин, той иска да си създаде философска аргументация в подкрепа на тезата в програмата на СЮК, че изкуството има недействен характер. Затова Зихерл призовава към пасивно отношение към „откъсите от спиралата“ и съзнателно замазва обстоятелството, че задачата на изкуството е борба за усвояване на света, за познанание, което ще служи на практиката. Отражението на действителността в изкуството не може да се откъсне от своеобразното въздействие на изкуството върху човека. Това важи за всички форми на общественото съзнание, които не само отразяват по свой начин действителността, но и въздействуват активно върху нея. Въздействието се изразява в това, че идеите, възгледите, които отразяват вярно нуждите на материалния живот на обществото, след като се овладеят от масите, се превръщат в могъща материална сила, придобиват организиращо и преобразяващо значение в обществото. А ония идеи, които служат на реакционните класи, подхранват попщината и идеализма, пречат на обществения прогрес и срещу тях прогресивните сили водят неотстъпна борба. Ако естетиката тръгне по линията на абсолютизиране откъсите от „спиралата, превърнати в права линия“, както прави Зихерл, то неизбежно ще се отрече всякакъв научен критерий в оценка на изкуството и ще изчезне напълно връзката на изкуството с живота.

От разглежданите схващания на Зихерл до пълно отричане ролята на мирогледа в художественото творчество няма дори една крачка. Така Зихерл, който преди провъзгласяването на програмата на СЮК макар и недостатъчно последователно все пак водеше борба против Видмаровите построения и изисквания за ирационално изкуство, сега сам се оказа на позициите на своя опонент. В споменатото интервю пред в. „Нин“ Зихерл казва: „Мисля, че много наши писатели не са марксисти. За това никой не ги упреква. Считам, че няма смисъл да се очаква от художниците да „проумяват“ марксизма: това би им отнело прекалено много време и те дори може би биха престанали да бъдат художници. Те биха се превърнали във философи, респективно учени“. Становището на Зихерл тук е очертано пределно ясно: югославският ревизионист открито и нагло отхвърля основните положения не само на марксическата естетика, но и на диалектико-материалистическата философия. Той, в угода на определена немарксическа политика на върхушката на СЮК, призовава югославските писатели да не „проумяват“ марксизма, защото само ще си „губят времето“. Нещо повече — според Зихерл възприемането на здрав марксически мироглед щяло да попречи на творците на изкуството да бъдат истински творци. Зихерл съзнателно премълчава, че в съвременните условия на класовата борба „всякакво омаловажаване на социалистическата идеология, всякакво отдалечаване от нея означава заедно с това засилване на буржоазната идеология“ (Ленин). Изглежда, че тъкмо за да помогне за още по-широко проникване на буржоазната идеология сред югославските писатели, членът на ЦК на една партия, която нарича себе си комунистическа, открито отрича марксизма. Едва ли е нужно да се търси по-убедително доказателство за пълното скъсване на Зихерл с марксизма-ленинизма. Загубил всякаква научна почва под краката си, главният теоретик на естетиката на югославските ревизионисти в същото интервю възхвалява Кафка за това, че „при Кафка човешките психически явления се рефлектират през съня“!! На въпроса дали може да спомене някои произведения на изкуството в

света, в които да има успешно съчетаване на художественото и идейното начало, Зихерл отговаря: „Не познавам нито едно такова художествено произведение. И мисля, че не би било правилно да искаме от литературата, от изкуството такова нещо“. За Зихерл образец на художественото творчество е декадентът Кафка и други представители на песимистичното абстрактно изкуство, защото те творили уж без влиянието на мироглед. Горки, Маяковски, Шолохов, Леонов и други големи художници на словото, при които най-прогресивната идейност на нашето време, идеологията на марксизма-ленинизма е прекрасно съчетана с най-висока художественост — не представляват никакъв интерес за югославския „теоретик“. При това Зихерл съзнателно премълчава, че възлюбеният от него Кафка[1] съвсем не е лишен от мироглед, а се е ръководел в творчеството си от определен силно повлиян от буржоазни идеи мироглед. Цялата практика на класическото и съвременното изкуство прекрасно доказва, че мирогледът има изключително голямо, решаващо значение (но не и определящо, както това правилно отбеляза акад. Т. Павлов в своето изказване на годишното събрание на Съюза на българските писатели през 1956 г.) в процеса на художественото творчество. Между мироглед и метод няма абсолютно тъждество, а диалектическо взаимодействие.

Ролята на мирогледа, на идейността в изкуството е постоянен прицел на нападки от страна на югославските ревизионисти. Зихерл е само един от тия, които дават тон, но той не е единствен в тази неблагородна работа. Редакторът на в-к „Книжевне новине“ Ристо Тошович в една своя статия, публикувана в „Политика“ (от 8 март 1959 г.), се нахвърли срещу „фетиша на идейността“. Отговаряйки на съветския автор Шчербина, Тошович окачествява марксистко-ленинското схващане за идейността в изкуството като „банално“ и се мъчи да даде свое собствено, „оригинално“ становище. Според Тошович „да се твори идейно, означава да се осъществи такава индивидуализация на образите, които ще бъдат израз на самата действителност, а за чието осъществяване художникът ще употреби всички вече осъществени и изпробвани художествени средства“. Ясно е веднага, че Тошович дава една субективистична и ненаучна дефиниция. Под понятието „израз на самата действителност“ можем да подразбираме всичко, каквото пожелаем, защото в действителността (обществената в случая) се намират прогресивни и реакционни класи, революционни и консервативни учреждения, институти и пр. Да творим комунистически идейно изкуство не означава просто и безразборно да изразяваме действителността, а да я осветляваме от гледище на определена обществена класа — пролетариата, да се ръководим от единствената научна идеология — марксизма-ленинизма. С „дефиницията“ на Тошович може спокойно да се приеме и абстрактното изкуство като израз на действителността, защото то е именно израз на определено отношение на представители на дадена класа към обществото. Отхвърляйки критиката на съветския автор Шчербина, Тошович по пътя на разгледаните разсъждения не случайно стига до твърдението, че за „възприятията е важно това, че те могат в известни случаи да доведат до това — да общуваме с о к у л т н о т о“, т. е. Тошович реабилитира спиритизма и окултизма и се мъчи да ги свърже с. . . понятието „идейност“ на изкуството. Излишно е да се спираме по-нататък върху „теориите“ на „окултиста“ Ристо Тошович, който продължава да

[1] За Кафка, Джойс и други представители на абстрактното изкуство вж. статията на Минко Николов — „Пътища и безпътица на модерния роман“, публикувана в сп. „Литературна мисъл“ кн. 2 и 3, 1959 г.

рекламира себе си като „творчески“, „антидогматичен“ теоретик на социалистическото изкуство.

По същия път върви и колегата на Тошович, литературният критик Зоран Гаврилович. Той се залови с непосилна задача — да погребе изцяло марксистко-ленинската естетика и преди всичко нейната методологическа връзка с теорията на отражението. За свое улеснение и удобство Гаврилович първо се заема с вулгаризирането и оклеветяването на някои най-важни положения на марксизма. В статията си, скромно озаглавена „Някои естетически проблеми“ (сп. „Савременик“,кн. 4, 1957 г.) Гаврилович най-напред пренебрежително констатира, че има „криза“ в марксистката естетика, която според него „повтаря азбучните истини на историческия материализъм. . . жалко тъпче на едно място. . . ограничава се с изследването на външните връзки и причини“ на изкуството и пр. Значи, всичко е в окаяно състояние, марксистката естетика е повърхностна, хилава, тя се нуждае от своя Коперник или Колумб. И ето го — той е на поста си, въоръжен от главата до петите, готов да тръгне веднага на бой с . . . вятърни мелници! Защото, оказва се, че според Гаврилович това, което той трябва да „спаси“ — марксистката естетика — изобщо не съществува! ! Това, което прогресивните хора от целия свят смятат за марксистка естетика, е всъщност — според безапелационната и авторитетна присъда на югославския „Колумб“ — „чудна смес от хегелианство и неопозитивизъм“ (пак там, стр. 368). Да, така пише Гаврилович черно на бяло! Той подхвърля, че не може да се говори за марксистка естетика, а само за „няколко мимоходни тезиси на Маркс за изкуството“ и нищо повече. Югославският „теоретик“ великодушно признава за представители на „научна“ естетика само. . . ревизионистите Лукач и Лефевр. Нищо чудно в това, че югославският ревизионист рекламира своите събратя от Унгария и Франция, но той няма намерение да отстъпи дори на тях палмата на първенството в „създаване“ на „новата естетика“. Според Гаврилович научната естетика щяла да бъде „създадена“ само в Югославия и никъде другаде. Любопитно е да се види как би могло да стане това епохално събитие.

Известно е, че създателите на единствено научната диалектико-материалистическа философия Маркс и Енгелс изградиха здрава методологическа основа на естетиката, благодарение на което за пръв път тя стана истинска наука. Класиците на марксизма доказаха неопровержимо ненаучността на всякакви идеалистически разбирания за изкуството и естетиката. Те също така показаха несъстоятелността на стария механически материализъм в тълкуването на изкуството. От Маркс и Енгелс насам изкуството се разглежда в неговата действителна история, която отразява развитието на обществения живот и обективните му закономерности. Марксистко-ленинската естетика е наука за същността и най-основните специфични закони на художественото усвояване на обществената и пречупващата се през нея природна действителност от човека. Под художествено усвояване се разбира естетически образното познаване на действителността и активното въздействие върху нея, възпитаването на хората със средствата на изкуството. Всички тези основни положения нямат никаква стойност за такива „системосъздатели“ като Гаврилович.

Походът си за създаване на „нова“ естетика той започва с твърдението, че провъзгласяването на изкуството за форма на общественото съзнание било „вулгаризиране на основните принципи на историческия материализъм“. За да докаже тази своя странна мисъл, Гаврилович си послужва

с долнопробна фалшификация: според него марксистката естетика свеждала изкуството „само до пряк непосредствен следовник и описател на тези (обществени — Д. П.) отношения и дори до техен непосредствен пропагандатор или критик.“ Надали Гаврилович не знае, че никой марксист не може да застане на гледището, което той съчинява, като проявява повече безочливост, отколкото въображение.

Кой и къде от класиците на марксизма-ленинизма и от техните следовници е разбирал ролята на изкуството само като илюстратор на законите на историческия материализъм, на политическата икономия, т. е. като обикновена нехудожествена политическа пропаганда? Изкуството е форма на общественото съзнание, то е художествено отражение на обществената и пречупващата се през нея природна действителност, обаче то е с п е ц и ф и ч н а, относително самостойна човешка дейност. При това спецификата на изкуството не се състои само в отделни черти, а във диалектически противоречивото единство на всички отделни закони на художественото усвояване на света (Т. Павлов), във взаимното преливане и сливане на отделните черти в качествено своеобразно цяло. Всичко това едва ли е неизвестно на югославския „теоретик“, но той съзнателно вулгаризира основните положения на марксистката естетика, за да я отрече и „разчисти“ по такъв начин пътя на идеализма.

Тази цел на Гаврилович проличава особено ясно в отношението му към марксистко-ленинската теория на отражението. Той разбира, че основна пречка по пътя, по който е тръгнал, представлява тъкмо марксистко-ленинското учение за познанието. Насочвайки стрелите си срещу теорията на отражението Гаврилович, за да облекчи работата си, пак прибягва до любимия си метод на вулгаризация. Той твърди, че според марксизма отражението било „просто огледало, което изкуството срамежливо подава на обществото, за да задоволи нарцисоидните (!) му нужди. Терминът картина, отражение, рефлекс (?!) и т. н., употребен в горепосочения смисъл, води към отричане природата на изкуството“ — обявява своята „унищожителна“ присъда Гаврилович.

Човек просто не знае на какво повече да се удивлява, четейки това невежествено вулгаризаторско мъдруване!

Първо, никой марксист не свежда познанието към огледално отражение и второ, ако се отхвърли теорията на отражението изкуството неизбежно се превръща в субективна и субективистична игра на фантазията, без никакво обществено значение, т. е. изкуството се ликвидира като изкуство. Изключено е Гаврилович да не знае, че марксизмът разглежда отражението на природата в мисълта на човека, в неговото съзнание не „мъртво“, не „абстрактно“, не б е з д в и ж е н и е, не без противоречия, а във вечен процес на движение, на възникване на противоречия и на разрешаването им“ (Ленин, „Философски тетрадки“ стр. 168). А това е тъкмо противното на клеветите на Гаврилович срещу теория на отражението. Но вулгаризацията е била нужна на югославския ревизионист, за да може да „обоснове“ своя предварителен „извод“, преднамерената си теза, че естетиката на социалистическия реализъм „води към отричане природата на изкуството“.

Още по-несъстоятелни са разсъжденията на Гаврилович, че теорията на отражението трябва да се отхвърли, за да се запазело трайното, общочовешкото в изкуството и пр. Съвсем е излишно да се доказва, че това са просто формалистични упражнения на автора далеч от всякаква наука.

Но всички тези „дълбокомислени“ опровержания на теорията на отражението са нужни на Гаврилович, за да внесе и той своята лепта към модните в Югославия нападки срещу социалистическия реализъм. И в този случай Гаврилович не пожела да изостане от другите си колеги. И тук речникът на ревизиониста е съвсем еднообразен и скучен. За хиляда и първи път Гаврилович „открива“, че социалистическият реализъм бил „неверен“, защото пропускал „толкова съществената хуманна страна на изкуството“. Този „аргумент“ на ревизионистите е толкова изтъркан, че наистина не заслужава да бъде оспорван. Практиката на изкуството на социалистическия реализъм отдавна е доказала и доказва всеки ден неговата най-велика пролетарска, народна хуманност.

За да нанесе „най-силен“ удар на социалистическия реализъм Гаврилович запази за края на своята статия според него „най-сериозния“ теоретически аргумент, който нееднократно се цитира сега от други югославски автори. И така според Гаврилович социалистическият реализъм е „абсурден“, защото „е създаден чрез механично сливане на две понятия: едното (социализъм), което означава политическо-обществена категория и второ (реализъм), което е естетическа категория. Това сливане е, разбира се, несъстоятелно, а несъстоятелно е защото на естетиката се отнема възможността да си извоюва своята научна самостоятелност“. Тези мъдрувания, най-деликатно казано, са израз или на крайно невежество, или на особено голяма несръчност в „опровергаването“ на социалистическия реализъм.

Невежеството, разбира се, никога не е било аргумент, а злонамерени нападки, лишени от всякаква научна добросъвестност, никога не са оборвали прогресивните идеи. Дори за хора със сравнително елементарна политическа и естетическа просветност е ясно, че понятието социализъм не е само „политическо обществено понятие“, както твърди Гаврилович. То включва икономическия строй и съответстващата му надстройка. А да се отрича, че социалистическото изкуство е съставка на новата обществена надстройка, значи напълно да се напусне почвата на историческия материализъм и да се възприеме идеализмът. Тъкмо това направи Гаврилович, когато приведе своя „аргумент, който толкова много се е харесал и на един друг отявлен югославски естетически ревизионист — Ервин Шинко (виж статията му „За борбата за реализъм на Володина“ — сп. „Дело“, кн. 2 1959 г., стр. 255).

Очевидно „теоретиците“ от калибъра на Гаврилович са безпомощни да изпълнят поставената им от управляващата група в Югославия задача — да „съкрушат“ марксистко-ленинската естетика и изкуството на социалистическия реализъм. Затова след като на арената бяха наизлезли разни дамяновичевци, шинковци, гавриловичевци, тошовичевци, костичевци и др., в Белград решиха, че е време да излезе отново и заслужилият в миналото писател-реалист, но не по-малко известен естетически ревизионист Мирослав Кърлежа.

В навечерието на Втората световна война Кърлежа написа книга „Диалектически антибарбарус. . . “, в която извърши ревизия на диалектическия и историческия материализъм, отрече ги изцяло и започна открита борба против ръководството на комунистите на културния фронт. С тези свои действия уважаваният като писател-реалист и борец срещу милитаризма и реакцията в миналото Кърлежа нанесе определена вреда, за което беше справедливо критикуван от югославските марксисти, а също и от академик Тодор Павлов в предвоенното издание на ЮКП „Книжевне свеске“ (1940 г.). Последвалите събития обаче показаха, че Кърлежа не е

взел под внимание другарската критика на югославските и чуждестранните марксисти. Кърлежа намери тазгодишния първомайски празник за удобен повод да извърши още един клеветнически „подвиг“ не само срещу марксистко-ленинската идеология и естетика, но и срещу комунизма изобщо. В голяма статия под заглавие „29 вариации на разни теми“ (в. „Борба“ 1—3 май, 1959 г.) Кърлежа показва по 29 начина своето враждебно отношение към пролетарската идеология и социалистическото изкуство.

Като си поставя за цел да „уязви“ социалистическия реализъм, Кърлежа, без да иска, рисува действителното положение всред югославските литератори. Той пише: „Никой не рисува и не пише онова, което вижда или чувствува, а онова, което се иска от него да види. Преписвайки, прерисувайки онова, което вече е нарисувано или, което е написано, хората досаждат едни на други слабоумно, нахално и предизвикателно.“ Изглежда, че всичко това е истина, ако става дума за съвременна Югославия. Кърлежа обаче има по-далечен прицел. Той поставя на една дъска марксистите ленинци и философа на песимизма и реакцията Шпенглер, както и прословутия хитлеристки министър на пропагандата Гьобелс. Според Кърлежа както по времето на Шпенглер и Гьобелс, така „и днес“ „буржоазни и п р о л е т а р с к и класовосъзнателни контаминации все повече проникват едни в други по закона на взаимното унищожение и се превръщат в безформена меласа, която вече отдавна е изгубила всякаква връзка с поезията или с понятието за свободата на художественото творчество.“ Без много да се замисля накъде го води това, Кърлежа слага в един кюп пролетарската и буржоазна идеология и ги обявява за тъждествени. В хода на изложението ясно проличава защо на мастития писател са нужни „теоретически“ упражнения. Кърлежа се оплаква и се сърди на КПСС и на другите компартии за това, че те водят борба за реализъм, против всевъзможните „изми“, които отклоняват изкуството от живота на народа. Според Кърлежа тук въобще не се касаело „за изкуството, а за кръвта и за златото, за капиталистически золуми, от една страна, и з а л а г е р н а д и с ц и п л и н а р н о с т, от друга страна“. Все в този дух продължава Кърлежа цялата си възмутителна статия, в която буквално отъждествява съветското изкуство, наричано от него пренебрежително „ждановска герасимовщина“ с „розенберг-гьобелсовската пропаганда вчера“. Кърлежа сравнява съветското социалистическо изкуство „с йезуитската войнишка дисциплина“. И след всички тези позорни антикомунистически и антисъветски нападки, недостойни за един изтъкнат писател, Кърлежа дори не се стеснява да се оплаква от „днешната мъгла“, не иска да види и признае, че и той с подобни статии помага на враговете на социалистическото изкуство да объркват съзнанието на масите, да създадат димна завеса, която скрива истината за възхода и щастливия живот на трудещите се в социалистическите страни.

Югославските ревизионисти повтарят непрестанно старата песен на буржоазната реакция за мнима липса на творческа свобода в социалистическите страни, проглушават света със своята „неутрална“ позиция в идеологическата и литературната борба. Как техните приказки се съгласуват с положението в самата Югославия? Има ли там творческа свобода? Трябва определено да се каже: там няма творческа свобода за ония писатели, които биха се обърнали към съвременната обществена действителност в страната и биха пресъздали художествено истината за похитените придобивки на революцията в селото и в града. Свобода на творчество няма и за онези талантливи писатели-реалисти, пламенни комунисти,

които се обявиха и се обявяват срещу антисъветската и антикомунистическа дейност на определени среди в Югославия. Достатъчно е да споменем само участта на такива високо талантливи певци на своя трудов народ, като кандидат-членът на ЦК на ЮКП до 1948 г. Радован Зогович, най-изтъкнат революционен поет на съвременна Югославия, след това на възторжения глашатай на югославско-съветската дружба Марко Вранешевич, на най-големия поет на Вардарска Македония и на още редица други известни и уважавани от народа истински писатели, които се подлагаха на преследвания по безогледен начин.

Докато нерадостни дни сполетяха редица писатели-реалисти и интернационалисти, в Югославия бяха напълно развързани ръцете на немалочислена група тъмни личности от вчерашния ден, някои дори фашиствуващи в миналото писатели, които под слънцето на „творческата свобода" тровят днес съзнанието на хиляди югославски читатели, опустошават душите на младото поколение. Такива са например Сима Пандурович, Тодор Манойлович, живеещият сега в емиграция на Запад Милош Црнански и редица други. Сима Пандурович и Тодор Манойлович бяха през 1944—45 г. осъдени от народния съд на смърт като сътрудници на окупаторите. И двамата не представляваха каквато и да било ценност в югославската литература — те бяха носители на най-черния песимизъм и отричане на живота, пропагандатори на сомнабулизма и на омразата към народните маси.[1] Обаче през 1951 г. и двамата фашистки военнопрестъпници бяха отново включени в Съюза на югославските писатели, за да продължат своята „дейност" срещу коренните интереси на прогресивната национална култура. И с какво се занимават сега тези господа? Със същото, което вършеха и по-рано. Ето например какво пише Сима Пандурович на уводно място в сп. „Книжевност" през септември 1958 г. : „Изкуството е също толкова далеч от действителността, колкото животът от утешението. . . Погрешен е възгледът, че обществото, времето, атмосферата, възпитанието могат да създадат добри или лоши хора — „новия човек", както се казва днес. Човек е винаги стар, прекалено стар — човек на всички времена, винаги един и същ. . . Ако вие сте се увлекли от гнева или възторга на масите, пазете се от пропастта. . . Времето не работи за никого, а работи против всички". Такава е „винаги старата", „винаги една и съща" философия на отречения веднъж от народа и захвърлен на бунището мракобесник. Но какво е неговото сегашно „творчество", за което югославските ревизионисти с такава ревност са осигурили свобода, подкрепа и всестранна реклама? Редакцията на седмичника „Нин" попитала на 22 юни 1955 г. Пандурович кое свое стихотворение той най-много обича и защо? Пандурович отговорил, че препоръчва стихотворението си „Предвечерен път". Това стихотворение „Нин" отпечата заедно с отговора на Пандурович и с негова фотография — да не би да са забравили читателите вида му. Основният лайтмотив на това стихотворение е смъртта, умирането в природата и в обществото „А когато отново погледна пред себе си — споделя хипохондрията си опростеният престъпник — скъпи илюзии полека гаснат. И купища мъртви листа в минутата падат по пътя като венци върху ковчега."

---

[1] Изтъкнатият югославски литературовед проф. д-р Антун Барац, сега покойник, в своята книга „Югословенска книжевност" (Загреб, Матица хърватска, 1954 г.) на стр. 250 характеризира С. Пандурович като „поет на гробищата, смъртта, лудостта". Барац счита стиховете на Пандурович за „тежки, мрачни" и подчертава, че в тях поетът изразявал своята „немощ и своето отвращение от живота" (пак там).

Преди няколко месеца почина друго едно „величие“ на реакционната югославска литература — Исидора Секулич. През последните години към нея бе създаден истински „култ на личността“. Услужливи вестникари почти всеки ден намираха повод да превъзнасят до звездите Исидора Секулич и нейните реакционни възгледи, искаха да я превърнат в символ на съвременната югославска култура, развиваща се под знака на ревизионизма. А ето какво изповядваше през юли 1957 г. същата Исидора Секулич: „Без значение, смисъл и светлина се търкаля животът, пуст и бавен; и всички ние в него — болни, непоносими, скучни. . . Идва нощта, нощта с черните факли и помирението на победените и загиналите. Изгасвам, заличават се следите на моя живот, забравям и името си, идва нощта, идва нощта!“

Както се вижда, за хора като Сима Пандурович и нему подобни наистина има пълна „творческа“ свобода, дори нещо повече—има оглушителна реклама в днешна Югославия. Ще посочим само още един пример, характерен в това отношение. Напоследък югославският културен печат прави особено усърдна реклама на идеолога на югославския фашизъм преди Втората световна война и сега емигрант на Запад, Милош Црънански, автор на мистични еротични произведения. Црънански е издавал фашисткия в. „Идеи“, в който е призовавал към „кръстоносен поход срещу комунизма“. Още тогава антидемократичните му възгледи са заклеймени в специално възвание, подписано от 150 прогресивни писатели, художници и общественици от цяла Югославия. В отговор на това Црънански заявил, че той е „тръгнал против комунистическата литература или нейните симптоми, защото те означават смърт за югославската литература.“

Сега Црънански е написал пиесата „Конак“, която в Югославия възхваляват с умиление като дело на „вълшебник“. Пиесата скоро ще бъде поставена в Белградския драматичен театър. Критикът Б. Михайлович се е нагърбил във в. „Политика“ от 15 март 1959 г. да ѝ направи оглушителна предварителна реклама. Без никакви уговорки Михайлович пише, че „литературното наследство на Црънански е така изцяло свое, наше, класическо“! А ето какво се казва за това „наследство“ в бележката към една статия на загиналия по време на войната борец-комунист Веселин Маслеша, публикувана в третия том от наскоро излезлите му събрани съчинения: „От анархистки дефетизъм след Първата световна война (Црънански) бързо стигна до фашизма“ (стр. 422, т. III, Дела Веселина Маслеше). За Милош Црънански публикува хвалбествена статия и литературният критик-реалист Велибор Глигорич (сп. „Савременик“, кн. 4 1958 г.). След купища похвали, там Глигорич на края срамежливо признава като нещо второстепенно, че Црънански заедно с Тодор Манойлович, Станислав Винавер и други е заел „фашистко становище и насъсквал против комунизма“. Около вестника „Идеи“, който е издавал Црънански, според Глигорич се събирали „льотичевци, гестаповци, агенти на белградската полиция; Црънански се е застъпвал за идеите на фашистката корпоративна система, за национализъм и расизъм. Той е изпадал в гняв от влиянието на марксизма върху младежта. Защищавал е милитаризма, възхвалявал е войната като „величествен“ и „най-висш момент“.

Що се отнася до сюжета на новата пиеса на Црънански тя е напълно в духа на неговия досегашен „художествен“ метод.

Както научаваме от рекламатора, споменатия „критик“ Б. Михайлович, сюжета на пиесата бил любовните похождения и убийството на крал Александър Обренович и на куртизанката — кралица Драга!

„Самоволни държавни преврати, един чудовищен брак, едно фалшиво раждане на дете, един заговор, двойно убийство“ — така накратко характеризира пиесата Михайлович. Можем да си представим как всичко това е показано от Милош Църнански. Михайлович не е в състояние да обуздае възторга си от тази криминална история, която той нарича „чудесно убедителна“, „монументална“ и пр. Михайлович дори счита, че най-после не друг, а Църнански бил показал, че „нашата (югославска) история е достойна за внимание“. Разбира се, за Михайлович историята на югославските народи се отъждествява с приключения на куртизанки и крале еротици. Но това само още веднъж показва кому служи ревизионистичната „творческа“ свобода, която така превъзнасят ръководителите на СЮК.

Изнесените факти напълно потвърждават справедливата оценка, дадена в изказването на другарката Е. Фурцева пред XXI кокгрес на КПСС, че прословутата „пълна ненамеса“ във въпросите на литературата и изкуството „фактически е равносилна на пряка подкрепа на враждебните на работническата класа и селячеството позиции в литературата и изкуството“.

Виждаме с какво са възнаградени усилията на югославските теоретици да оклеветят и „погребат“ марксистко-ленинската естетика и социалистическия реализъм.

Но може би при разработване на конкретни проблеми на естетиката югославските ревизионисти могат да се похвалят с някакъв успех, понеже са „свободни“ от „догматизма“?

„Последната дума“ на югославските теоретици на изкуството е откритият мистицизъм и ирационализъм. Тук безспорно първо място държи известният още от преди войната глашатай на сюрреализма Марко Ристич. Преди Втората световна война югославските комунисти, а също и акад. Тодор Павлов водеха упорита принципиална борба срещу ирационализма и мистицизма на Марко Ристич. В споменатото партийно издание „Книжевне свеске“ излезе през 1940 г. специална критична студия под заглавие „Сьницата и истината на Марко Ристич“, в която бе остро разобличена антимарксическата мистична позиция на Ристич, застъпена в статията му „Сьницата и истината на Дон Кихот“. И ето сега, в условията на „творческата свобода“ в съвременна Югославия, Ристич реши да „ощастливи“ читателите на седмичния в. „Нин“, като печата в първомайския брой на 1959 г. откъси от предивоенната си статия „Сьницата и истината на Дон Кихот“. За тази статия в предвоенното издание на ЮКП „Книжевне свеске“ се даде следната оценка: „Такова безпомощно обръщане (на Марко Ристич) около собствената му опашка, нарцисоидно поставяне на своя индивид в центъра на нещата“ е субективен идеализъм, който няма нищо общо с революционния пролетариат и неговото изкуство. Така се отнасяха истинските югославски комунисти към недоброжелателя на марксизма и на прогресивното изкуство — сюрреалиста Марко Ристич. Но сега югославските ревизионисти издигнаха същия Ристич на пиедестала на върховен съдия по въпросите на литературата. Какви са неговите сегашни схващания проличава от изказването му на един от пленумите на Съюза на югославските писатели. Там Ристич заяви, че художникът „сънувайки и създавайки изкуство като се гмурка в подсъзнателните дълбочини на битието си, изразява и така познава сам трагичната истина за конфликта на неговата човешка природа, на неговите инстинкти. . . със света, който го окръжава и в

който живее. . . Антагонизмът между индивидите и обществото изглежд фатален, непреодолим и вечен. Безсмислието на живота, в което всичко, което е свободно, визионерно и чисто, трябва да претърпи неминуемо поражение, изглежда пълно“. Открито насърчаван от високопоставени лица, Марко Ристич развива трескава дейност срещу марксическата идеология и реалистичното изкуство. Югославските ревизионисти не забравят тези ценни услуги на Ристич. През 1956 г. Марко Ристич получи годишната награда на Съюза на югославските писатели за една своя книга есета, написана в духа на ирационализма (в. „Борба“, 29 април 1956 г.).

Марко Ристич успя да създаде цяла своя школа от младежи — критици, теоретици и писатели, които тръгнаха по пътя на ирационализма и мистицизма. Един от тях е Славко Леовац, който в статията си под характерното заглавие „Мит и поезия“ (сп. „Савременик“, кн. 1, 1957 г. стр. 89) оприличава поезията с „някакъв тропот недействителен и тих“, заявява че „митът е не само силна бариера срещу нахлуванията (?) на забравата, а е една символична реакция, която е достатъчна за себе си с това, което самата тя може да означава. . . Митът е единственият инструмент, с който искаме да доживеем силата и вечността на креативното в нас и вън от нас“ . . . Така Леовац, вървейки по стъпките на своя учител Марко Ристич, стига до пълен отказ от всякаква човешка логика в изкуството, разрушава самото изкуство и се отказва от всякакво негово научно разбиране. Нещо повече, Леовац не крие, че търси в мита, в недействителното, в света на фантасмагориите и виденията „самотност“, иска „да се запази от всички капани и з л о д е й с т ва (?!) на обществото“. Напълно е ясно, че тук става дума за бягство от живота, от обществото, а тъкмо това искат да постигнат югославските ревизионисти, когато говорят за „ненамеса“ във въпросите на изкуството.

Посочените примери свидетелствуват, че ревизионистите, след като под маската на „творческо развитие“ са обърнали гръб на марксистката естетика и на социалистическия реализъм, неизбежно, съгласно вътрешната логика на този процес, стигат до краен субективизъм, ирационализъм и мистика.

При това положение е естествено югославските теоретици да се противят яростно на възпитателната роля и обществената функция на изкуството. Известно е, че главната обществена функция на изкуството се състои тъкмо в идейно-естетическото възпитание на хората. На тази плоскост изкуството си взаимодействува с политиката, морала, правото, философията.

Югославските ревизионисти отричат на думи връзката на изкуството с морала и възпитанието, за да прокарат контрабандно буржоазния морал и буржоазното възпитание. Един от предивоенните ревизионисти в Югославия Душан Матич например направо говори, че модернистичните бълнувания, проповядващи безидейност, песимизъм и презрение към човека, които той нарича „експерименти“, „нямат отрицателно влияние върху възпитанието на младежта“. Известният ни вече Марко Ристич, който излиза почти всяка седмица по страниците на всевъзможни ежедневници и периодични издания, особено нагло „отрича“ възпитателното значение на изкуството. Типичен пример за неговата позиция е интервюто му пред в. „Омладина“, в което Ристич препоръчва на младежките издателства „свободно да печатат детективски романи и „шунд литературата“ (т. е. най-долна порнографска, криминална, антихудожествена литература — Д. П.), стига тя със своето съдържание

да не воюва против нас“ — т. е. против хора от типа на ристичевци и ония, които са им развързали ръцете и ги награждават и насърчават в антинародната им дейност.

С особено неблагоразположение на ревизионистите се ползува и познавателната роля на изкуството. Младата авторка Светлана Янкович в „Нин“ (бр. 362 от 1958 г.) е убедена, че колкото повече се познава действителността, тя „все повече ви обърква“. Според нея, това е „една от възможните причини за постоянната духовна бъркотия“, която съществува в съвременна Югославия. Авторката не анализира по-дълбоко въпроса защо се получава така, че колкото повече се познава югославската обществена действителност в наши дни, толкова повече някои хора там се объркват. Истината обаче се състои в това, че има противоречие между съвременната обществена действителност в страната и демагогската пропаганда на заинтересованите кръгове. Да вземем например характерния репортаж на поета Душан Костич, публикуван във в. „Политика“ от 22 март 1959 г. Костич злобно напада социалистическия реализъм и неотдавна излезе в същия вестник с най-долни клевети срещу речта на др. Фурцева пред XXI конгрес на КПСС. Но ето че в споменатия репортаж той сам описва някои факти, които могат да подскажат на трезвомислящия читател защо ръководителите на СЮК настояват да отклонят вниманието на литературата и изкуството от съвременния живот, от положението на народните маси в Югославия. Засягайки незапомненото увеличаване броя на съдебните спорове между селяните в Хърватско, Костич в репортажа цитира думите на председателя на окръжния съд в Крапина, който заявил: „Главната причина е в това: малко земя, а много деца. Глад за земя. Борба за всяка педя“. В днешното югославско село се срещат явления, типични за епохата, която за българските селяни представлява само кошмарна история. Ето например какво изнася в. „Борба“ от 9. I. 1959 г.: „В събота в село Папучка край Валево загина Йеремия Милованович, баща на едно дете. Той се е сблъскал с 65-годишния Обрен Станичевич заради три върби, които се намирали на синура между техните ниви. След жестока караница за собствеността на тези върби, Станичевич е убил с пушка Милованович“. Заглавието на тази информация в „Борба“ е сензационно и трябва да бъде нещо като криминална „пикантерия“: „Убил човека за три върби“. Такива съобщения могат често да се прочетат в югославските вестници. Те са частица от трагичната истина за положението на бедните югославски селяни, която ревизионистите не биха искали в никакъв случай да стане обект на художествено пресъздаване от позициите на реализма, па макар и от позициите на критическия реализъм. Едно реалистично изкуство не би могло да отмине тази картина и би създало произведения — обвинителни актове срещу тези, които носят отговорност за това положение.

Целият официален югославски печат се е нагърбил със задачата да възхвалява декадентското изкуство в Югославия и на Запад, да го сочи за „образец“. Ето само някои примери на тази неблагодарна дейност. Вестник „Борба“ от 5. IV. 1959 г. в статия под заглавие: „Насреща с едно ново изкуство“ (автор З. Маркуш) твърди, че е „заблуждение да се провъзгласява модерното изкуство за декадентско, защото се касае за ново изкуство. . ., за превъзмогване на действителността“. . . Същият вестник с голяма доза нервност писа на 28. XII. 1958 г., че „е

крайно време да се разбие окончателно разпространеното заблуждение за декадентския характер и шарлатанството на модерното изкуство“.

Сюрреалистът Александър Вуча в сп. „Дело“ (кн. 5, 1958 г.)писа в уводна статия, посветена на новата програма на СЮК, че „в първите години след освобождението на страната е имало оправдани страхове, че литературата и изкуството в Югославия. . . ще станат за по-дълъг период средство на дневно-политическите интереси. Благодарение идейната борба на нашия Съюз на комунистите. . . тези опити пропаднаха“. С други думи Вучо се е опасявал, че литературата и изкуството в Югославия, които веднага след войната тръгнаха по пътя на служенето на народа и на неговите жизнени интереси и вървяха по този път до 1948 г., ще продължат да бъдат на страната на трудещите се. Вучо обаче е безкрайно благодарен на ръководната върхушка на СЮК, че както той казва със задоволство „е провалила“ опитите на писателите-реалисти в Югославия да създават изкуство, достойно за нашата епоха, изкуство — воин за социализъм, против империалистите и техните агенти. Така ревизионистичната програма на СЮК получава най-висока оценка тъкмо от сюрреалисти от типа на Александър Вучо. Атмосферата в културния живот на Югославия е толкова объркана и отровена от ревизионизма, че дори критици-реалисти като Велибор Глигорич, за да бъдат „модерни“ и „в крак“ насърчават съвременните югославски поети „още по-смело, още по-проникващо да се гмуркат и в сферите на ирационалното, на подсъзнанието в човешката личност и живот“ (в. „Политика“ 3. V. 1959 г.).

Редица югославски автори, които се занимават активно с недостойни нападки срещу социалистическия реализъм, все пак провъзгласяват, че търсят някакъв друг, „нов реализъм“. Особено през последните години се чуват все по-често гласове на стаено или открито неодобрение на мътния поток на ирационализма, снобското кълчене и провинциалното подражателство, който с благословията на Титовата група залива югославските читатели. Симптоматична в това отношение е например възторжената, справедлива оценка на известния югославски писател-реалист и литературен критик Марин Юркович за забележителния разказ на Шолохов „Съдбата на човека“. Тази оценка на Юркович, публикувана в сп. „Савременик“ (безспорно най-близкото до реализма от всички югославски литературни издания), е израз на възхищение не само от могъщия талант на Шолохов, но и от неговия художествен метод. Юркович обаче не смее да признае това, защото ще бъде веднага анатемосан като „ждановец“ и пр. Затова Юркович нарича Шолохов само „майстор на новия реализъм“ и премълчава, че този „нов реализъм“ е всъщност толкова охулената от Титовата група и нейните оръдия социалистически реализъм (виж сп. „Савременик“, кн. 10, 1957, стр. 415). Доколкото ни е известно обаче, въпреки тази крайно положителна рецензия на Юркович, в Югославия не се намери издателство, което да напечати сърбохърватски превод на Шолоховия разказ. Изглежда, че някои в Югославия с основание се страхуват от присъдата на собствените си читатели за произведенията на социалистическия реализъм в изкуството.

По страниците на сп. „Савременик“ се води борба срещу някои най-абсурдни прояви на идеалистическата естетика и на крайно упадъчното буржоазно антиизкуство. В това отношение могат да се отбележат статиите на Драган Йеремич, Иван Лерик, Радоица Таутович и други автори. Но тяхната обща позиция не е последователно марксистка. Те също открито се обявяват срещу редица основни положения на марксизма-

ленинизма и на марксистката естетика в частност. Те също не изостават в хулите срещу социалистическия реализъм. В своята критика на модернистичните крайности и на ирационализма тези автори не изхождат от позициите на марксизма-ленинизма, а се присламчват към ревизионистичните теории, които днес господствуват в Югославия.

Това може добре да се види при най-активния от тях — Драган Йеремич. Той упорито се мъчи да търси „зрънце истина в редица идеалистически теории на съвременната естетика“ (сп. „Савременик“, кн. 3, 1956 г.). Йеремич прави критика на тези теории от едно еклектическо становище и иска „координация на тези учения“ (пак там, стр. 288). Напуснал изпитания принцип на комунистическата партийност в оценката на идеалистическите теории, Йеремич в своите статии покрай редица положителни и ценни мисли най-често възприема всякакви ненаучни буржоазни схващания и се мъчи да ги „съчетава“ с марксизма. Йеремич например твърди, че „моралните и политическите принципи нямат директна връзка с литературата“ (сп. „Савременик“, кн. 7—8, 1957 г.). Ясно е, че това неправилно становище е възприето от буржоазната естетика, която е принудена да крие своята реакционна партийност и провъзгласява изкуството за твърде отдалечено от моралните и политическите принципи.

Но при друга атмосфера в страната много от хората като Йеремич и други споменати и неспоменати автори биха могли да възприемат марксизма-ленинизма и върху неговите несъкрушими основи биха били действително полезни, последователни борци за социалистическо изкуство.

В съвременната югославска литература ясно се очертават две течения — реалистичното и модернистичното. По-специално в белетристиката работят изтъкнати и уважавани реалисти като Иво Андрич, Бранко Чопич, Добрица Чосич, Мирко Божич и други, чиито произведения са известни и в България. В словенската белетристика преобладава реализмът. За белетристите-реалисти е характерно, че разработват изключително тематика, почерпана из по-далечното и по-близко минало и главно от героичната народноосвободителна борба срещу фашизма. Нито един от тези реалисти не е направил дори опит да пресъздаде съвременната действителност в страната. Изглежда, че това е твърде опасна област за истинските творци, които желаят художествено да обобщават жизнения опит на своя народ, изпаднал в незавидно положение. Някои от тези реалисти пожелаха да напишат реалистично-сатирично произведение на съвременна тема. Такъв опит направи Бранко Чопич, обаче срещу него се надигна бесен вой в „Борба“, та дори и президентът Тито лично се намеси и в една своя реч предупреди Чопич да не повтаря такива опити. Тук ясно пролича прехвалената „свобода на творчеството“ в Югославия. Очевидно могат да се отправят най-остри критики срещу социалистическите страни и преди всичко СССР, срещу социалистическия реализъм и международното комунистическо движение, но всеки опит да се каже горчивата истина за положението в страната се задушава още в зародиш. Без преувеличение може да се каже, че едва ли има днес в света литература и изкуство по-зависими от волята на господствуващата група, против политиката на която дори и в подробности е изключена всякаква критика.

Докато писателите-реалисти създават своите произведения, без да се впускат в особени теоретически разсъждения, модернистите вдигат около себе си голям шум и се ползуват от услужливата реклама на офи-

циалния печат, който иска тъкмо тях да представи като „съвременни“, „истински“ творци и пр.

За илюстрация на състоянието на днешната модернистична литература в Югославия е достатъчно да се приведат само някои типични примери, чиито подробен анализ едва ли е необходим. Да вземем например романа на Никола Дреновац „Пукнатина“ (издание „Минерва“ 1956 г.). Достатъчно е да припомним философията на неговия главен герой: „Всичко е измама и всички лъжат, и всичко е маска. Наистина лъжата е всемогъща. . . Имам впечатлението, че съм попаднал в страшна виелица на живота.“ Пишейки за този роман, дори югославският критик Вучкович (в. „Нин“, бр. 307) тълкува по такъв начин съдържанието му: „Сякаш ненадейно сте попаднали върху кълбо отровни змии, всичко е само гад и човешка мизерия, истинска душегубка на позитивни жизнени ценности, черна пропаст, в която сякаш е загинало всяко чувство за добродетел, всеки смисъл за справедливост.“

Младият писател Света Лукич пише в съчинението „Смърт в четири точки“ (сп. „Дело“, кн. 2, 1958 г., стр. 215) за себе си, че е „безвъзвратно мирна нула. Всъщност, няма ме просто, не съществувам. За съжаление не мога да се убия. Неспособен съм дори и за това. . . Отивам на собственото си погребение“. . . и пр.

Друг млад писател Радомир Константинович напоследък е написал няколко романа, от които критиката най-много хвали „Мишоловка“, който е безконечна поредица от асоциации на тема: смъртта. „Смъртта е смърт. Дупката е дупка. Празното е празно. . .“ (стр. 358 от романа). Югославският критик Биелич пише, че „тази книга почти няма съдържание. . . Проблемите на съществуването в нея се довеждат до чиста безсмислица“. Биелич намира поразителна прилика между героя на този роман на Константинович и Рокантен на Жан Пол Сартр.

Франсоаз Саган е също така един от духовните „учители“ на югославските модернисти. Нейна ученичка е младата Гроздана Олуич, която, според собствената си хвалба, написала романа „Екскурзия в небето“, за три седмици. Според думите на Олуич (в. „Политика“ от 28. III. 1958 г.) главната героиня на нейния роман е „хуманна“, обаче „с цинични схващания и не вярва в съществуването на утре“. Героинята „живее с необикновен лозунг“: „На света толкова неща се губят, че аз нямам вече какво да изгубя“. Този роман получи награда от сараевското издателство „Народна просвета“. Пишейки за драматизацията на този роман, играна в белградския театър, критикът Финци (в „Политика“ от 28. III. 1959 г.) казва, че Олуич буквално е копирала нашумелия преди няколко години на Запад роман „Добър ден, тъга“ от Франсоаз Саган.

Докато реалистите отбягват, както вече казахме, да описват съвременната действителност в страната, някои млади модернисти са „по-смели“. Интересен в това отношение е романът „Светият вятър“ от Мирослав Антич, чиито откъси са публикувани през март 1959 г. в сп. „Савременик“. В романа се описва как група членове на партията са дошли в едно село да реквизират от селяните жито, мас и т. н. Главният герой е 17-годишният младеж Милан, напуснал училището, за да участвува в строителството. Останалите двама от групата — Джордже и Милош — са пропаднали типове, пияници, развратници, отчаяни хора. Те измъчват селяните уж в името на революцията, в която сами вече не вярват. Техният образ се очертава от героя Джордже, някога партизанин, който полупиян говори: „Толкова години се бориш. . . научиш се да живееш

като свиня, научиш се да гледаш на хората като свиня, да проверяваш кой от тях приготвя по-голям нож, за да те заколи, научиш се да грухтиш и когато се намериш в такава кал, си казваш: „Добре, мама му стара, защо и аз да не се върна към своите животински инстинкти?. . . защо и аз да не стана добитък? и. . . станеш добитък“ (стр. 244). Понататък той разказва, че след освобождението на страната е станал ненужен: „Имаш две празни и ненужни ръце и ги влачиш от кръчма до кръчма като торби върху рамото“.

Един от героите на романа е селянинът Маринков, който посреща групата „партийци“ с думите: „Добър ден, палачи . . . Вие посрахте тази ваша революция. Аз ви вярвах и твоят Микулка е вярвал и всички сме вярвали. Нима това е животът, който ни обещахте?

— Никой не е обещавал на селянина нищо.

— Лъжеш — каза той. И затова, че лъжеш, ще ти изкарам джигера през устата. Ако това не направя аз днес, ще го направи някой друг. Защото зад мене стоят някакви пусти и огорчени хора. И тогава ще ви попикаем гробовете, нехранимайковци“.

Така разсъждава селянинът Маринков в романа на Мирослав Антич.

Милан — младежът пита водача на групата Джордже, какво ще стане, когато един ден се създаде „този нов свят“. Джордже отговаря: „Ние, които сме живели, опирайки се върху силата, един ден ще изчезнем и чак след това светът ще си отдъхне. Ще ни закопат и добре ще ни натъпкат с лопати гробовете, за да не възкръснем“.

Поезията на модернистите в Югославия още по-малко заслужава подробен анализ, защото тя изцяло се е превърнала в плачове и гърчове, охкания и олелия, в апология на смъртта. Миодраг Павлович, наречен „поет на страха и бягството“, в стихосбирката си „Стълбът на спомените“ (1955) има стихотворение, в което пише: „Не би могло да се каже, че се страхувам от смъртта. Напротив. Това е положително последната утешителна мисъл, която ми е останала; последно бягство. Обаче онова, което ме изпълва с неудобство. . . е уверението, че нито едно бягство не помага. Просто трябва да бягам, да се спасявам, да тичам колкото мога по-бързо“. Драгослав Андрич помести в първомайския брой на „Нин“ от 1959 г. подобни панически стихове. „Навечерие на четвъртата световна война. . . В стъклената топка на своята личност обръщат се около своята хрущялна ос, крадат от живота парче по парче на смисъла, колкото им трябва за ден или нощ. Оправдават своите минути, обаче се боят от часовете“. На същото място ще прочетете и за „света на обърнатите перспективи“, за „пропастта на своето аз“ и пр. Поетесата Весна Парун (сп. „Дело“, 1959 г.) се пита „Къде да насоча мислите си за бъдещето, когато не зная за какво ми е настоящето?“

Това са някои от плодовете на антимарксическия курс, провеждан от югославските ревизионисти в областта на литературата и изкуството. Изнесените факти ясно показват, че вдъхновителите му се боят от художествената и всяка друга истина за днешната югославска действителност, която представлява тежко обвинение против ренегатите и изменниците на марксизма-ленинизма. Състоянието на естетическата мисъл, на литературата в днешна Югославия най-добре опровергава „откритията“ на югославските ревизионисти в тази област и нечистоплътния характер на нападките им срещу социалистическо-реалистическото изкуство.

☆

МИНКО НИКОЛОВ

ПЪТИЩА И БЕЗПЪТИЦА НА МОДЕРНИЯ РОМАН[1]

II

5. ОТРОВИ НА ДЕКАДЕНТСТВОТО И ПРОТИВООТРОВИ

Авторите, които са смъртни врагове на традиционния роман, имат, то се знае, самочувство на литературни революционери и новатори, за които не съществува нищо по-ненавистно от рутината, консерватизма, традицията. Но самосъзнанието, че си авангардист, е едно нещо, а реалното, обективно съдържание, резултатите от литературната ти работа — съвсем друго. Затова се стига до парадокса, че най-отчаяни „авангардисти“ на практика кретат някъде в обоза на съвременния литературен процес и тяхното творчество наподобява боклукчийска яма, от която се разнасят зловония на гнилотата.

Такъв особено моден писател е Самуел Бекет (ирландец по произход), чиито пиеси се поставят с рекламен шум и пред полупразни върху сцените на Запада и чиито романи се пропагандират от модернистичната критика като „гениален опит да се изобрази Пустото, Непонятното, Забуленото“, като „рентгенови картини на психическата отхвърленост на модерния човек“.[2]

От какъв характер са наистина „дълбоките проникновения“ на Бекет в „субстанциалните същности на нещата“, за които той е толкова разхвалван сред определени кръгове на Запад? Както при Кафка, така и при Бекет ние сме свидетели на низ от странни, непонятни постъпки и разсъждения, стигащи до абсурд. Докато при Кафка обаче всичко това се възприема най-сериозно от читателя, защото е израз на една изтерзана от кошмари и трагични предчувствия душа, при Бекет имаме работа със словесно жонгльорство, с модна игра и желание да „блесне“ на литературния пазар с остроумието и необичайността си. Един от най-типичните му романи „Молои“ (Molloy) е нагледен пример за пристрастието към абсурдното, което изпълва творческите търсения на този „новатор“ и което е проявено с твърде голяма артистична лекота, за да можем да погледнем на него сериозно. „Молои“ е „модерен роман“ в модернистичния смисъл на думата. Пред нас не протичат действия, обединени от обща връзка и разкриващи определени човешки взаимоотношения, а един разказвач „без индивидуалност“ ни води по абсурдните пътеки на своята мисъл, хвърляйки ни непрекъснато прах в очите, за да ни заслепява, удивлява

---

[1] Статията е продължение от кн. II, т. г.

[2] Christofor Middleton: „Randnotizen zu den Romanen von S. Beckett“, „Akzente“, кн. 5, 1957.

и провоцира със своите противоречещи на „нормалния вкус“ остроумия, игрословия и сентенции.

В замисъла на Бекет безусловно е залегнала една философия, която той „превежда“ на образния език на романа. Към разницване на тази философия ни открива път самата структура на романа, който е разделен на две основни половини. Първата половина — това е монологът на Молои, говорителя на автора, човекът без особености, който не знае нищо определено за себе си („аз не притежавам никакви документи; нямам занятие, нито жилище; в момента не мога да си спомня моето фамилно име“), който едва ли е в състояние да проумее речта на околните, тъй като възприемателната му способност, а също и мирисът и обонянието му не са съвсем в ред — според нашите понятия на простосмъртни, елементарно мислещи хора. („Думите, които слушах, аз ги чувах в резултат на моя остър слух твърде добре, но ги възприемах първия и даже втория и третия път като чисти звуци, които нямат никакъв смисъл, и вероятно тук лежи една от причините защо всеки разговор бе за мен неизказано уморителен. Същото важи и за моите опити в областта на вкуса и обонянието, аз миришех и вкусвах, без да зная точно какво“. — За сведение, Молои смучи с особено удоволствие малки кръгли камъчета от речния бряг: те „успокояват, освежават, изгонват глада и усмиряват жаждата“).

Както разказвачът, така и хората, с които той влиза в контакт, са сенки, някакви безформени и неосезаеми същества. Те са обозначени с букви (например А и Б) или пък авторът променя имената им, без с това да накърни ни най-малко несъществуващата им „индивидуалност“.

Любимият трик на Бекет е да осветлява „нелогичността на нашия свят“ чрез една модерна вариация на сократовския метод, който подлага всичко на съмнение. Чрез скокливата игра на мислите у неговия „герой“ той иска да продемонстрира парадоксалността на нашето битие, да покаже как всичко е съмнително, как всяко утвърждение може да бъде незабавно „снето“ чрез отрицание или чрез въпрос на недоверие. Молои разказва за едно свое отиване до дома на майка си и за разнообразните перипетии преди да достигне този дом. В началото на романа той ни уведомява, че се намира там, че спи в леглото на майката, която е мъртва, за да се окаже после, че той не знае дали тя е била мъртва, когато той е дошъл у тях или е умряла по-късно, а накрая да запита била ли е тя изобщо мъртва, тоест „мъртва като някого, когото погребват“? Или „може би още не са я погребали?“ Отношенията между Молои и майка му стоят съвсем не случайно в центъра на неговите асоциации, те са избрани от автора като повод да демонстрира нагледно своите предпочитания към абсурдното и парадоксалното, стигащи до цинизъм, до най-предизвикателна „откровеност“ при разкриване на интимните отношения. Именно при асоциациите, засягащи по най-вулгарен начин областта на пола, той непрекъснато намесва образа на майка си, с което достига възможния връх на провокация спрямо „нормалния“ вкус (така са смъкнати в калта и оплюти свещени за „тълпата“ понятия като майчинското и синовното чувство). Той ни осведомява как опознал „любовта“ за пръв път, за да видим след това как обектът на неговия спомен (разказан с най-безсрамна автентичност) приема различни образи на жени, а после всички тези жени се сливат в едно и към тях се присъединява и ликът на неговата майка. Смисълът на това сливане на женските профили в един е, разбира се, по-дълбок, философски: да се покаже физиологическата същност на лю-

бовните отношения, която нивелира и прави еднакви индивидите, особено що се касае за другия пол. Но асоциацията не свършва дотук. В нейната следваща „степен“ се оказва, че Молои съвсем не знае дали обектът на неговата любов е бил жена или пък мъж (във втория случай естествено имаме работа пак с един вариант на „модерната любов“, с хомосексуализма). С това вече е изчерпано „субстанциалното“ съдържание на „любовта“.

Всичките абсурдни разсъждения и остроумия на Молои, който е говорител на автора, са форма на една „модерна“ житейска философия — философията на прерасналото в цинизъм неверие и съмнение във всички ценности и нравствени добродетели, философия на един свят, изправен пред пропастта, „чието небе — както оригинално формулира сам Бекет — е без спомен за утринта и без надежда за вечерта“, свят, който се състои само от „купища смет“ и животът в който не представлява нищо друго, освен „смяна на едно купище смет с друго“. В този план на войнствуващи песимистически откровения и отблъскващи остроумия (например, че единственото поносимо време в неговия живот, който му се струва безкраен, са прекараните няколко месеца в утробата на майка му или пък че не е изключено смъртта като състояние да е нещо още по-лошо от живота) е издържан целият монолог на Молои, т. е. цялата книга.

Че Молои е типът на „модерната психика“, че той е образът на „изолираното, осамотено Аз, което не вярва в нищо, дори в собственото си съществувание“, което е „предоставено на Нищото“ (както твърдят почитателите на Бекет), се подчертава по специален начин във втората част на романа. Тя представлява монолог на някой си Моран, полицейски агент, който получава поръчение от шефа да замине на разузнаване и открие изчезналия Молои. Мъчително-педантичен и посредствен субект, Моран е един верен изпълнител на служебния си дълг, човек на пресметливостта и дисциплината, на строго установения житейски порядък, т. е. антиподът на Молои. Чрез иронията към агента, Бекет застава в позата на непримирим враг на еснафското, дребнавото, посредственото в живота. След безуспешните опити да открие местопребиваването на Молои, Моран се завръща в къщи преобразен. „Търсенето“ на Молои е придобило символистическо значение. Оказва се, че Моран е открил един друг, дремещ човек в себе си, един двойник, който е „бучене, гняв, задушаване, непрекъснато, бясно и напразно усилие“, т. е. противоположност на него самия. Мисълта на Бекет е, че всеки носи в себе си частица от Молои, от бунта и неспокойството, от отрицанието на делничното, обикновеното, еснафското. И ето че преобразеният Моран пише в заключение (и с тези думи завършва романът): „Тогава аз се върнах в къщи и написах: Навън е нощ. Дъждът шиба по стъклата. Навън не беше нощ. Не валеше дъжд“. Така нормалната житейска логика търпи поражение, за да възтържествува Молои, т. е. любовта към абсурдното, към пустото и непонятното, ирационалното презрение към доводите на логиката, към разума, към добродетелите на хуманизма.

Романите на Бекет обозначават един от най-последните стадии на разрушението на съвременния роман, на ликвидирането на литературните герои (образът на човека в изкуството се „отменя“), на разпадането на епическата форма пред претенциите на субективизма, който просмуква романа с цинични и песимистични излияния, превръща го в поле за рафинирана естетска игра на интелектуалния снобизъм.

Колко безплодно е експериментирането в тесния кръг на естетството и упадъчните идеи се вижда от картината на днешната западногерманска литература. Там е в ход една съзнателна реставрация на експериментите от времето след Първата световна война, както и епигонството спрямо по-значителните американски, френски и английски белетристи, от които литературната общественост в Германия беше откъсната през годините на хитлеризма. Напъните обаче да се тласне напред литературата по този начин излизат малко резултатни, защото подобни опити са обикновено повторение на вече казаното, тяхното котиране на литературния пазар е краткотрайно, те са като модни еднодневки, които с раждането си вече започват да умират. Литературният климат е до такава степен заразен от бацилите на формализма и декадентството, че затруднява творчеството и на сериозни писатели, които искат да си дадат честна равносметка както за престъпленията и заблудите от недалечното минало, така и за криещото сериозни опасности настояще. Типичен е случаят с Волфганг Кьопен, автор на известните романи „Парник“ и „Смъртта в Рим“, един от значителните представители на по-новото писателско поколение, утвърдило се в литературата след Втората световна война. Кьопен не само не страни от най-парливите и тревожни въпроси на времето, той е открито тенденциозен, демонстративно актуален. Той показва обстановката в Западна Германия като действителен разсадник на националистически идеи и реваншистки настроения, като благоприятствуваща една политика, която носи реална заплаха за мира. Неговото темпераментно и възмутено перо не прощава ни на една официална западна институция, като се започне от военния и политико-административен апарат на Аденауеровата държава и се стигне до католическата религия като нейно главно идеологическо оръдие. С това той се различава в положителен смисъл от други талантливи романисти като Хайнрих Бьол, който и в най-честните си усилия да осъди греховете на миналото и заплахите на настоящето, остава върху ограничената почва на един католически мироглед (въпреки че католицизмът на Бьол по политическата си отсенка не е идентичен, а е опозиционен на Аденауеровата християн-демократическа партия).

В стремежа си към радикална разправа с официалните опори на Запада Волфганг Кьопен не е стимулиран от съзнателно революционно верую, а от един разяждащ скептицизъм и нихилизъм, който не оставя и искрица на надежда или просветление в неговите книги. В романа „Смъртта в Рим“ този непроходим песимизъм се чете най-ясно в образите на младите герои — двамата братовчеди от фашистката фамилия Пфафрат. Единият, син на бившия хитлеристки генерал Юдеян, в края на войната се е събудил от националистическото пиянство, в което бе изпаднала голяма част от немската младеж, и е потърсил спасение в религията. Но напразно. Католическото лицемерие не може да даде спокойствие на ранената му душа и той ще бъде един от ония разочаровани и скръбни духовници, които не вярват в бога, комуто служат. Другият герой, композиторът Зигфрид, издава още по-нагледно дълбоката противоречивост в естетическата концепция на Кьопен. Той съдържа в много отношения автобиографични черти и не случайно разказът при него изведнъж преминава във вътрешен монолог, в първо лице. Честна и търсеща натура, Зигфрид е отишел по-далеч от другите в осъзнаването на причините за националната катастрофа, в горчивото си отрицание на действителността. Той е скъсал със семейството си, със своя самодоволен баща-бюргермайстер, „почетен гражданин“ в държавата на Аде-

науер. Той се срамува от близките си и дори тяхното случайно присъствие на концерта му в Рим го кара да чувствува свободата си застрашена. Той не възприема западната част на разделена Германия като свое истинско отечество, защото си представя една друга, свободна родина, „без крясък и знамена“, без националистическо високомерие и реваншистки претенции. Но той не вярва, че може да я намери и тук е изворът на песимизма му. Той е изпаднал в резигнация, във всеотрицание. Понякога го отвращава самият живот, ужасява го мисълта, че от едно сношение с момиче може да се стигне до продължение на опротивялия му човешки род. Така бунтът му носи черната окраска на нихилизма и неговата душевна криза преминава в отчаяните и дисхармониращи тонове на музиката, която той пише. Тя се ражда „в страх, в отчаяние, в лоши видения, в ужасни сънища“. В беззвездната нощ на своето отчаяние той загубва вяра в смисъла на своето изкуство. Той компонира музика на отчаянието и смъртта със съзнание, че смущава ситото спокойствие на буржоата, на собствената си самодоволна фамилия и на десетките като нея. Но това съзнание е фиктивно, илюзорно. В концертните зали той наблюдава консуматорите на своята музика — охолни и безскрупулни хора във фракове. Тях той иска да смущава, да тревожи, но имат ли те души, за да бъдат тревожени? Вместо да се смутят, те ръкопляскат на неговото изкуство и го покровителствуват като меценати.

Тук именно е засегнато ядрото на един основен проблем за положението на много художници в империалистическия Запад, за противоречието, пред което те неизбежно застават, ако гледат сериозно на своята работа. Това противоречие може да се разреши диалектически, да се „снеме“ чрез последователното освобождаване от идейните и естетически предразсъдъци на стария свят, чрез преодоляването на неговия тесен хоризонт. В действителност обаче това разрешение е много трудно осъществимо, тъй като цялата обстановка на Запад и особено атмосферата на тамошния духовен живот задържа художниците в рамките на чисто индивидуалистичния естетически бунт. По този начин те остават с единия си крак върху същата почва, която искат да разклащат с творчеството си. Отровните пàри на обществото, в което те живеят и което отричат, проникват по различни пътища в тяхната душевност, умонастроение, вкусове. Те не могат да избегнат един парадокс, който показва неустойчивостта на тяхната позиция: изкуството, което създават като вик на протест, на провокация срещу ситите, доволните и безскрупулни господа, срещу „силните на деня“, срещу парвенютата на следвоенната конюнктура, се поощрява, рекламира и награждава от същите тия хора. Подобно на своя герой — композитора Зигфрид, и самият Кьопен попада в положение, че изобличителните му книги срещу западнонемската действителност се подхващат и разхвалват от същата преса, която всячески се мъчи да укрепва тази действителност. Поради своя безогледен индивидуализъм и обществен нихилизъм, стигащ до изблици на отрицание на живота, бунтари като Кьопен не могат да се освободят от костеливите пръсти на стария свят.

Гнилата атмосфера на буржоазното общество се проявява и в друга склонност на тези автори — в прекомерния им интерес към паталогичното и перверзното, към половите аномалии. В романа „Смъртта в Рим“ е оголена с мрачна сила една разядена от фанатизъм и жестокост психика — психиката на бившия нацистки генерал Юдеян. Но в изобра-

жението на този герой са разкрити не толкова социално-политическите корени на нечовешкото му поведение, колкото биологически-паталогическата същност на садиста. От друга страна, Кьопен прави от своя симпатичен герой — композитора Зигфрид жертва на хомосексуализма и посвещава доста страници за описания на неговата неестествена страст, както и на неговата среда (бара на хомосексуалистите). Още сега трябва да отбием едно предварително недоразумение. Ние не щем да заемаме поза на невинно оскърбена девица, чиито чувствителни уши са зачервени от разказ за непристойни неща. Щом подобни явления съществуват и са дори доста разпространени сред определени социални кръгове и професии на Запад (например сред интелектуалците, сред т. н. „свободни професии"), писателят, който изобразява упадъка на това общество, не може да ги заобиколи, тъй като те са съставна част на този упадък. Нима старата римска литература би дала пълна картина на всестранното разложение на нравите, ако би заобиколила и подобни форми на разложението? Как може да се покаже и изобличи средата, в която живеят тези хора, ако не се надникне „отвътре" в нея, включително и в нейните прояви на жестокост, садизъм и извратеност? Критерият в случая не е самото изображение на явлението, а подходът на автора, отношението към него, чрез което той „кореспондира" с читателя. И ако ние имаме право да упрекнем талантливия белетрист, то е именно защото той се е поддал на модата на упадъчното изкуство, която тласка към известно естетизиране на извратеното, болното и буди у читателя противно и неблагоприятно за автора чувство.

Творчеството на Кьопен е нагледен пример за сложността на литературната обстановка в западните страни, където честни и смели художници-изобличители също така не могат да се освободят от отрицателните рефлекси на заобикалящата ги среда. Техните произведения изглеждат като противоречив комплекс, в който реалистическите и критически елементи са преплетени с упадъчни и формалистически. И това не е някакво механическо съчетание, а сложно и противоречиво цяло, в което силните страни на автора неусетно се превръщат в негова слабост и обратно, слабостта му крие потенцията на положителния резултат. Такива сложни явления не могат да се разглеждат елементарно-схематически: дотук авторът е такъв, а оттук става такъв. . . В комплицираното взаимопроникване на различните елементи трябва да се търси винаги събирателният образ на писателя, тъй като песимизмът подхранва изобличението, разразява се в негодуване срещу съществуващия ред, а от друга страна, възмущението, критичното изображение са просмукани със скептицизъм, с нихилистично настроение.

Декадентската атмосфера — идеи, мотиви, настроения, е главният канал, по който се промъква влиянието на буржоазното общество у писателите, които субективно се смятат за бунтовници и безкомпромисни противници на това общество. В студията си за Роберт Музил австрийският марксист Ернст Фишер анализира творческото развитие на един от най-крупните представители на модерния роман, който буржазното литературознание нарежда между своите кумири (т. е. между опорите на упадъчното изкуство), но при който, оказва се, марксическият анализ може да открие ценности и от позицията на бъдещето, а не само да го предостави на миналото. След обстойно и всестранно проучване Фишер детерминира сложните взаимоотношения между Музил и декадентските течения на империалистическата епоха, които са предмет на изображе-

ние у австрийския писател. Фишер установява, че литературното дело на Музил е наистина едно голямо огледало на декадентството, на неговата същност и характерни черти, но не едно неподвижно-рефлектиращо, директно-отразяващо, още по-малко разхубавяващо, а едно необикновено подвижно огледало, което един писател с огромна култура и неуморим търсач на нови посоки за художествената мисъл е конструирал като инструмент на познание и поука. Заниманието на Музил с най-болестните явления на империалистическата цивилизация, детайлното художествено изследване на типичните белези на декадентството (крайно отчуждаване на индивида от света, презрително скъсване с разума и с хуманизма, отдаване в плен на ирационализма, капитулация пред силата на предметите, на вещите, изтриване на границата между сън и реалност) съвсем не означава идентифициране с тях и коленопреклонно тяхно естетизиране, какъвто е случаят при типичните декаденти. Поставяйки в центъра на творчеството си пронизаната от декадентски черти психика на „модерния човек“, Музил преодолява до голяма степен декадентството чрез вярното проникване в неговата същност и преди всичко чрез оголването на неговото ирационалистично, антихуманно идейно ядро. И тогава, когато се занимава с перверзните прояви в интимния живот на героите си, той не ги опоетизирва, а вниква в обществения смисъл на един процес, който Фишер определя правилно като „деформация на любовта“ в капиталистическия свят. Сумарно взето, Музил в оценката на критика е типичен феномен за цяла категория интелектуалци и художници на Запад. Ъгълът, от който те гледат на своето време, е следният: буржоазното общество в неговата империалистическа фаза им е противно, отречено рационално или емоционално от тях. Работническата класа и перспективата на социализма им е чужда. Те са застанали опозиционно срещу нормѝте на стария свят, едновременно с това недоверчиви и скептични спрямо новия, принципно съмняващ се във всяка основана върху програмна идеология система. Искайки да обърнат гръб на обществото, разядено от неразрешими в рамките на буржоазния строй противоречия, те се плашат от революционния изход, от мъките на прехода към новото, от усилията и неизбежните (а понякога и избежни) горчивини, грешки и заблуди на осъществяването му[1]. А тази духовна почва е благоприятна за проникване семената на нихилизма и песимизма. Вместо да излязат на слънце и въздух, такива художници обикалят в омагьосан кръг, блуждаят в тъмнина и неверие и дишат същия въздух, от който с мъчителни усилия са искали да се изтръгнат. Накрая те завършват с духовен крах, със съмнение в смисъла на своето изкуство, с дълбока депресия (както композиторът от романа на Кьопен).

Истинското и решително преодоляване на декадентството е свързано с перспективата на изхода от онези обществени условия, които го пораждат и поощряват, или най-малкото с предчувствието за нея. Разбира се, ние бихме опростили картината на съвременния литературен процес в западните страни, ако премълчим тенденциите към „оздравяване“, към „освобождаване“ от песимизма и безизходицата, които се набелязват в лагера на самата буржоазна литература и критика. Редица критици и литературоведи (и не случайно повечето от тях американски) апелират в статии и книги към литературата да вдъхва оптимизъм, да оздравява идейния климат, да окуражава обществото, обхванато от неверие и от-

[1] Ernst Fischer: „Das Werk Robert Musils“ in „Sinn und Form“, Heft 5, 1957.

чаяние. Те издигат лозунга за създаване на „героически образи“, които са подчинили живота си „на някакви увлекателни цели“. Тази препоръка обаче е в крещяща дисхармония с логиката на общественото развитие, на историческия прогрес, тъй като не може да се оздрави или представи за силен организмът, който е обречен на загниване и на смърт[1].

Показателно е, че напоследък литературните меценати на Запада проявяват все повече интерес към подобни явления и се стремят всячески да ги насърчават. Нобеловата награда за литература през 1957 година бе присъдена на френския белетрист и есеист Албер Камю заради романа му „Чумата“. Буржоазната критика не пестеше възторзите си от книгата, виждаше в нея симптом за излизането на романа от кризисно състояние. В мотивировката за награждаване с Нобелова премия Камю беше обявен за „съвест на западния свят“.

Какви са идеите и идеалите, които проповядва тази съвременна литературна знаменитост и които действуват така успокоително и ободрително на стария свят? Камю преди всичко не е циничен декадент, разрушител на всички нравствени ценности — той предпочита да се явява в привлекателното одеяние на хуманист. В своите есета той неведнъж декларира любовта си към човека и човечеството, романите му са изпълнени с примамливи афористични фрази от този род: „Светът без любов е един мъртъв свят“ („Чумата“). Приспособявайки се към опозиционните настроения и недоволство на младежта във Франция срещу съществуващия обществен ред, той дори предприема атаки срещу бога — само и само да отклони реалното възмущение срещу обществените порядки върху плоскостта на абстрактното, в чистата сфера на идеалния бунт (романът му „Чужденецът“). Особено ревностен е Камю като проповедник на „божествената свобода на творчеството“, което не търпи никакви вмешателства и което трябва да се брани срещу посегателствата на всякаква идеология.

Както показва практиката обаче — възвишеният гняв на изтънчения естет е насочен не срещу идеологията изобщо, а срещу марксическата идеология. Иначе Камю съвсем не е равнодушен към други идеологически системи. С цялата си литературна и публицистическа дейност той проповядва активно своята философия на абстрактната човечност — срещу революционния хуманизъм, на абсолютната и божествена творческа свобода —срещу необходимостта изкуството да служи на прогреса, на отвлечения пацифизъм — срещу конкретната борба за мир. Днес, повече от всякога, писателят е призован от историята да заеме позиция срещу силите, които заплашват човечеството с катастрофа. Позицията на Камю обаче косвено съдействува на тези сили. Неговата философия разоръжава и обезкриля духовете, като представя социалните и обществени злини (и преди всичко войните) за нещо трагично, но неизбежно. Според нея опитът да се въздействува върху хода на историята е опит, белязан с печата на безсмислието. Дори такъв люшкащ се талантлив бунтар във френската литература като Жан Пол-Сартър със свойствената

---

[1] Вж. по този въпрос доклада на Б. Рюриков пред II конгрес на съветските писатели, разработен и като статия „Основни проблеми на съветската литературна критика“ в сборника „Въпроси на литературната теория и естетика“, София, изд. „Народна култура“, 1957 г.

си драстична откровеност хвърли в лицето на Камю репликата: „Вие сте буржоа!“ [1]

Романите на Камю представляват една неприкрита илюстрация на неговите възгледи. В стремежа на белетриста да блести с афористична и изискана фраза личат известни литературни достойнства. В основата си обаче тези романи са варианти на няколко предварителни идеи, облечени в символна форма. Хората са доста безлични като индивидуалности — те са говорители на автора. В „Чумата“ се разказва за една масова епидемия, избухнала със страшна сила в наши дни в един североафрикански град, която десетилетия наред е смятана за невъзможна върху нашата планета. Разказът за чумата е твърде откровена алегория за обществените и социални злини, за войните, които идват също тъй нечакано и неотвратимо — както чумата. Нещо повече. Символното съдържание на романа е по-широко, то обхваща и тъй ненавистния на Камю колективистичен обществен ред, който според него заплашва с нивелация личностите, с насаждане на една масова психология, с преобръщане на целия нормален и радостен живот на хората нагоре с краката. Много важно е как той показва. реакцията на различни индивиди спрямо грозната епидемия, какви типове обществено поведение подлага на художествена оценка. Въпреки че борбата срещу колективното нещастие в последна сметка се оказва безпочвена, Камю не скрива симпатиите си към своя герой — лекаря и неговите сътрудници, които до край водят борба срещу епидемията.

Поставени на везните на сериозния литературен анализ, романите на Камю, без да са лишени от художествени качества, не могат да издържат сравнението с големите произведения на съвременния реализъм. И това е съвсем понятно. Антиисторическият кръгозор на буржоазното мислене не е в състояние да открие перспектива за решително скъсване с философията и естетиката на декадентството. Изходът е само в постепенното намиране на контакт с реалните сили на обществения прогрес или най-малкото в предусещането на тяхната роля. В това отношение немската литература дава един огромен пример, който по своята същност и значение е интернационален.

Томас Ман — една от най-крупните фигури на немската и световната литература от първата половина на XX век, голям представител на критическия реализъм и на хуманизма в класическия смисъл на думата — мина през фазите на едно много сложно интелектуално развитие, което завърши с генерална равносметка, с безмилостна критика на упадъчните идеи във философията и изкуството. Дългогодишната борба на Ман в защита на хуманизма е водена предимно чрез осветляване на интелектуалните, етическо-естетически проблеми, чрез разработка на темата за пътя на съвременното изкуство, за смисъла и формите на художествената дейност.

Още преди Първата световна война Томас Ман се изявява като критик на кайзерова Германия (романът му „Буденброкови“), но неговата критика е отправена от гледната точка на буржоазния хуманизъм, той сякаш иска да върне на своята класова среда изгубените добродетели на миналото, нравствените ценности от времето на буржоазния възход. Войната и особено последвалите я събития тласкат големия търсач на

---

[1] Вж. статията на Л. Андреев — „Эстетика абсурдного мира“, сп. „Вопросы литературы“, кн. 2, 1959 г.

истината, зоркия реалист към постепенно, макар и бележещо зигзаги и отклонения, разбиране на все повече задълбочаващата се пропаст между идеалите на хуманизма и буржоазната душевност.

Хранител на най-благородните традиции на класическата немска литература, Томас Ман не живее във времето на Шилер и Гьоте, в епохата на тържествуващия над Средновековието предприемчив буржоазен дух, когато идеите на разума, доверието в преобразователната мощ на човека бяха оръжие на една възхождаща класа, когато поетът на раскрепостената човешка личност, Гьоте, можеше да възкликне триумфално: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ („Човек е благороден, за помощ отзивчив е и добър!“). След 1848 г. мечтаното и възпято от философи и поети „царство на разума“ се оказва нова форма на подтисничество, господствуващите „делови“, парично-стокови отношения дават комерчески отпечатък върху всяка човешка дейност, настъпва времето на „загубените илюзии“ (предизвикало в литературата могъщата вълна на критическия реализъм). Конкретно в Германия общественото развитие приема уродлив вид, неосъществената революция се изражда в реакционно съжителство на феодално-юнкерската система с новите буржоазни отношения, което в областта на политиката намира своя израз в прусащината, в диктатурата на Бисмарк и сетне в кайзеровия режим. В сферата на духовната дейност, на философията и изкуството, настъплението на реакционните обществени сили дава също своето отражение, макар и по твърде своеобразен начин, и не случайно именно Германия става родина на Ницше и Шопенхауер, на една враждебна на разума и хуманизма идеология. Томас Ман, започнал литературната си дейност в първото десетилетие на XX век, е свидетел как потоците на мистичното, ирационалното и болното заливат класическата вяра в разума и в човека, как песимизмът и ирационализмът представляват новите доспехи в идейното „превъоръжаване“ на едно застрашено общество. Той не разбира, че това са симптоми на разложение и на гибел и полага напразни усилия да възстанови старите идеали, да вдигне стъпканото в калта знаме на буржоазния хуманизъм. Но войната и настъпилата ера на революции, изменила физиономията на нашата планета, го учат да схваща все повече несъвместимостта на благородните завети на хуманизма с практиката и духовния облик на буржоазното общество в новата му фаза. Особено пък когато старият свят надяна открито бронираната ризница на фашизма, когато неговите „идейници“ издигаха и реализираха варварски лозунги от рода на този: „Като чуя думата култура, аз се хващам за пистолета си“, хуманизмът на големия писател не можеше повече да се съхрани и съществува като чисто буржоазен хуманизъм. Процесът на разложение бе отишел толкова далеч, че защитата на хуманитарните принципи не бе осъществима в духовните рамки на господствуващата класа, на нейната идеология и морал. Така започна все по-решителното разграничение на последния крупен буржоазен хуманист от неговата класа, което го доведе през 30-те години в редовете на най-последователните и непримирими антифашисти и на най-искрените приятели на Съветския съюз, накара го да изкаже тъй неприятната за Запада мисъл, че „антиболшевизмът е най-голямата глупост на нашия век“. Без да скъса докрай с кръгозора и с нормите на буржоазното мислене, Томас Ман бе вече застанал на границата между двата свята и най-важното, с лице обърнато към новия свят, със съзнание за неговата всемирна победа като нещо неизбежно и закономерно, като повеля на историята. До този из-

вод стигат най-известните изследователи на неговото идейно и художествено развитие.[1]

Творчеството на писателя-реалист е едно непрекъснато занимание с въпросите на духовния живот, на изкуството в XX век, което пък е неизбежно свързано с основното разнищване на целия комплекс от тенденции и черти на декадентството. И толкова по-голямо е значението на това разнищване, тъй като то се върши от един изключителен майстор на художественото слово, от един благороден, изтънчен и високо културен интелектуалец, който стои в истинския смисъл на думата на нивото на европейската и световната култура, който сам е минал през увлечението от най-модерните идейни течения на новото време (известна е дългогодишната му страст към Ницше), за да ги преодолее критически, след като сам е вникнал, преживял и разбрал тяхната същност.

Още с първата си новела, която му донася широка известност — „Тонио Крьогер“ (1903 г.) до своето последно епохално дело, романът „Доктор Фаустус“ (1947 г.) Томас Ман се домогва упорито към решението на един въпрос, който е съдбоносен за изкуството в настъпилата епоха — въпроса за художника и неговото място в съвременната му действителност. В „Тонио Крьогер“ е вече констатирано рязкото отчуждаване на изкуството от обществото и в това писателят вижда иманентна, вътрешно-присъща черта на художествената дейност. На практика обаче „вечният“ конфликт на художника с действителността е конфликт с конкретния свят на гешефта, с прозаичния делник, с ограничената буржоазна душевност. Това чувство за трагичната участ на художника—обречен да не живее живота на другите хора, да се държи като чужденец сред тях — не води героя на Ман до прочутата кула на индивидуалистическо осамотение и презрение към „тълпата“. Още в най-ранни години той се отделя недвусмислено от писателите, които са надянали черната мантия на песимизма и които са отдадени на хипнозата на тъмното, болезненото. Същият Тонио Крьогер, който се изповядва пред своята приятелка Елизавета Ивановна, че вижда в литературата едно проклятие, а в нейния създател—един белязан човек, откъснат с цяла пропаст от другите хора, същият той копнее по простата, всекидневна човешка радост и се дърпа инстинктивно от упадъчното и мистичното. „Аз обичам живота. . . Не смятайте, че е литература това, което ще кажа. Не мислете за Цезар Боржия или за някаква пияна философия, която прави от него свой кумир. За мене той не е нищо, този Цезар Боржия, аз не държа ни най-малко за него, и аз никога няма да мога да го разбера, никога, как може Изключителното и Демоничното да се издига като идеал. Не, животът, който противостои като вечна противоположност на духа и на изкуството, не като нещо необикновено ми се представя той, а като най-обикновено. Нормалното, почтеното, достойното за обич е царството на нашия копнеж, животът в неговата съблазнителна баналност. Не е художник този, моя скъпа, чието последно и най-дълбоко увлечение е Рафинираното, Ексцентричното и Сатаничното, който не познава копнежа по Безобидното, Простото и Живото, копнежа към мъничко дружба, преданост, доверие и човешко щастие“. В този копнеж е както силата на художника, органическата му реакция срещу опасните и разяждащи здравия организъм на изкуството бацили на разложението, така и неговата ограниченост, тъй

---

[1] Както тук, така и на други места в характеристиката на Т. Ман са използувани утвърдени становища на немската литературна история.

като това е неудовлетвореният копнеж по мирното и спокойно течение на дребнобуржоазния живот, по простите радости на едно безгрижно съществуване. Копнежът обаче е осъден предварително на неуспех, в което личи колко вярно писателят чувствува, че ограниченият свят на буржоазната душевност е недостъпен за художника и не може да го задоволи истински. Тази невъзможност да се слее с уютния мир на дребнобуржоазното съществуване го държи на дистанция, не му позволява да се смъкне до апологетика, до преклонение пред нормите на официалното мислене.

По-нататъшната творческа биография на Томас Ман бележи все по-нови усилия да се определи мястото на изкуството в съвременния живот, докато писателят достигне до главното сражение, което той дава на декадентството в „Доктор Фаустус“. Този роман е епилогът на един велик живот, отдаден в служба на хуманизма, краен резултат от дългогодишното занимание на Томас Ман с проблемите на модерното изкуство.

Написан във формата на биография на Адриан Леверкюн, модерен композитор, чийто образ е свободно създание на автора (независимо че в теоретическото изложение на неговите музикални възгледи Томас Ман се уповава на определени имена) и в същото време събирателен тип за най-отличителните белези на декадентсткото изкуство, романът проследява самия процес на зараждането и оформянето на модернистичните музикални идеи и композиции. Писателят показва чрез съдбата на своя герой до каква задънена улица, до каква катастрофа довежда философията и психологията на едно умиращо общество, неговото изображение и анализ притежават особена „доказателствена сила“, тъй като Леверкюн съвсем не е една комическа и повърхностна, а дълбоко трагическа фигура. Той води аскетически живот, посветен безвъзмездно на изкуството, в трагическо отчуждение от света и от хората, и именно тясната лаборатория, където се раждат дисхармониращите тонове на една провоцираща и вледеняваща в студената си ирония музика, става гробница на изкуството изобщо и на неговия създател. Това е желязната логика, неотменимият крах на всички претенции да се изпразни художествената дейност от хуманен смисъл, да се превърне в рафинирана естетска игра, да ѝ се отнемат ония същности, които, по думите на Ман, „са направили не само европееца—европеец, но изобщо човека — човек“.

Величието на Томас Ман се проявява в безпощадната проницателност, с която той прониква в диалектиката на сложните взаимоотношения на изкуството с обществения живот. Неговият герой е образец на оня слой художествена интелигенция, която е изцяло затворена в своя тесен мир на лабораторни търсения и естетически експерименти, изпълнена със страх от живота, с ледено отчуждение от хората, органически враждебна към „улицата“, към политиката и обществените движения. Леверкюн никога не може да бъде привърженик на някаква идейна програма, нито пък намира удовлетворение в общественото признание и шум около личността му. Означава ли обаче кардиналният отказ на художника да поддържа каквато и да е връзка с обществения живот действително освобождаване на неговото изкуство от всякакви обществени функции? Тъкмо обратното. Раздуването на индивидуализма и субективизма като абсолютни принципи на художественото творчество води логически до следствия, които художникът непрекъснато се е стремил да предотврати и които сам той никога не е очаквал. Сякаш това са зли духове, които, прогонени през вратата, отново се връщат при него през прозо-

реца. Бягството от живота, херметическото затваряне в малкия свят на художествената лабораторно-експериментаторска работа се оказва в последна сметка функция и резултат на същото онова общество, на същите обществени тенденции, от които художникът е искал да се изтръгне. Музиката, създавана от Леверкюн, е израз на най-крайните тенденции към обезчовечаване, към естетско „оварваряване“ на модерното изкуство, което означава в края на краищата смърт на изкуството като средство на познание и художествено „усвояване“ на света.

В плана на своето произведение Томас Ман включва един косвен паралел с Гьотевия „Фауст“ и тъкмо чрез него открива необгледната пропаст, която отделя модерния художник от класическия. Подобно на Фауст, Адриан Леверкюн има също своя Мефистофел. Авторът го кара също така да сключи пожизнен договор с Дявола, да му обрече своя живот и своята муза. Но каква огромна разлика в съдържанието на две паралелни ситуации в две велики произведения! Докато Гьотевият Мефистофел е в известно отношение носител на идеите на една възходяща епоха, на нейния критически дух, на нейния творчески и откривателски скептицизъм, Дяволът на Томас Ман е събирателен образ на едно душевно разложение, на разрушението на изкуството, попаднало в плен на демоничните и варварски стихии на декадентството.

Сцената на диалога между Леверкюн и Дявола е многозначителна и тя дава да се разбере как въпреки първоначалното инстинктивно отдръпване и боязън пред тайнствения гост, композиторът вижда в негово лице свой двойник, който изрича без заобикалки, по драстичен начин, принципите, възприети от Леверкюн като ръководни в композиторската му работа. Той сякаш потръпва и едновременно поглъща жадно, като своя истина и откровение, апологията на тъмното, болното и ирационалното, на „дяволското“, която излиза от устата на госта. Покровителствено-непринуденият, циничен тон, с който говори Дяволът, подчертава пълната зависимост на компониста от тази декадентска програма. „Кое е болно и кое е здраво, мойто момче, за това не бива да оставяме последната дума на еснафите. Животът се е залавял неведнъж с радост за онова, което е създадено по пътищата на смъртта и болестта и така се е развивал по-високо и по-нататък. И нима слънцето има по-добър огън отколкото кухнята? Вярвал ли си ти в нещо, в едно дарование което няма нищо общо с ада? Художникът е брат на престъпника и на лудия. Мислиш ли, че е създадено някое интересно дело, без неговият майстор да се е научил да разбира битието на престъпника и на безумния? Без болното животът не може да просъществува един ден. Истински ощастливяващата инспирация, при която всичко се приема като блажено повеление, като откровение на вярващия, не е възможна с бога, който оставя твърде много място за разума, тя е възможна само с Дявола, истинският господар на ентусиазма“[1].

Анализът на Томас Ман достига най-дълбокото си проникновение при установяването на органическата връзка между декадентския, формалистически авангардизъм и реакционните идейни течения на времето. Биографът на Леверкюн разказва подробно за мюнхенския кръг интелектуалци през годините на Ваймарската република, в навечерието на завземането на властта от хитлеристите, като едно предзнаменование за ка-

[1] В диалога на Адриан с Дявола (негов двойник) са развити редица от типичните идеи на ницшеанството, които на места са дори буквално цитирани от първоизточника.

итулацията на значителни части от немската интелигенция пред пристъпа на варварството. Тук, в този кръг, се развиват теориите за „износеност“ на демокрацията и хуманизма, провъзгласява се настъпващата ера на силата, на авторитета, на сляпото подчинение. И макар че Леверкюн живее съвсем осамотено в едно селско имение на няколко часа път от Мюнхен, без да поддържа тесен контакт с кръжока на модните философи и поети, неговият биограф и най-близък приятел не може да се раздели от чувството, че музикалните композиции на компониста се намират в особено „кореспондиращо“ съответствие с идеите на мюнхенския кръг. Биографът на Леверкюн стига до мисълта (и тя е мисъл на самия автор), че същата духовна среда, която отглежда тази антихуманна и варварска философия, подхранва и музиката на Леверкюн, той просто „преживява“ съседството на естетицизма в изкуството и варваризма в обществения живот (по неговия собствен израз). Защото музиката на Леверкюн е изтъкана от елементите на оварваряване и обезчовечаване на изкуството, които са продукт на същата обществена почва, чийто продукт е и самият фашизъм.[1]

Целият физически и духовен облик на Адриан Леверкюн е трагическо въплъщение на чертите на една умираща епоха. Неговата подчертана дистанция към хората, антипатията му към всякакви човешки контакти, вледеняващата му сдържаност и неспособност да изпита радостите на дружбата и любовта, безкръвният му интелектуализъм са съчетани с едно изострено до крайност иронично чувство, което го кара да възприема досегашните средства и условности на изкуството като пригодни само за пародия на самите себе си. Дори и физическото му страдание, пристъпите на неговата неизлечима мигрена, сбърченото му в конвулсия лице не извикват у нас топлота и състрадание, не скъсяват разстоянието, на което той стои от хората. Всичките му опити да влезе в контакт с живота завършват с провал, а засегнатите обекти на неговите „експерименти“ за човешко общуване, за приятелство, привързаност и любов, сякаш докоснати от ледена ръка, залиняват и умират. Последният удар върху Леверкюн е смъртта на неговия нежен племенник — едно божествено създание, което композиторът е приел за известно време в своето имение поради заболяването на сестра му (майката на детето). Чудното момче става много бързо жертва на коварна болест и неговата смърт се възприема от Леверкюн като повеление свише да създаде своето последно и най-значително произведение „D-r Fausti Weheklag“ („Вопълът на доктор Фауст“), което по своя замисъл, по своята композиция и музикален език е антипод на Бетовеновата Девета симфония, демоническо отрицание на нейния хуманитарен и благороден дух, особено на нейния финал, който звучи като тържествен апотеоз на вярата в доброто и светлото, като ликуваща победа на новото. „То не трябва да бъде — говори Адриан с помрачено от болка съзнание — това Добро и Благородно, което се нарича Човешко. За което са се борили хората, за което са щурмували замъци и което победителите, ликувайки, са възвестявали, то не трябва да бъде.

---

[1] Паралелът между личната съдба на Леверкюн и историческите заблуждения на немската нация особено дразни и възмущава мнимите „почитатели“ и изследователи на Т. Ман с великогерманска идейна закваска. В една от най-новите студии за Т. Ман романът „Доктор Фаустус“ е наречен „едностранчива и субективна картина на немската история и на немската същина в най-висока степен“ (сп. „Orbis literarum“ Bengt Algot Sorensen — Thomas Manns „Doktor Faustus“, кн. 1—2, Копенхаген, 1958 г.).

То трябва да се вземе обратно. Аз искам да го взема обратно“. На въпроса на неговия биограф, кое е то, той отговаря недвусмислено: „Деветата симфония“.

Демоническата кантата затваря последната глава от творческата биография на композитора. След нея той изпада в състояние на човек с помътен ум, става сянка на самия себе си и съществува физически още едно десетилетие, без съзнателен живот и без способност за творчество[1]. Но преди да потъне в бездната на душевното помрачение, преди да се просне върху пода на своето жилище в безсъзнание, Леверкюн събира в своя осамотен селски дом познати и почитатели, предимно интелектуалци, за да им изсвири своя „Доктор Фауст“. Вместо обаче да бъдат слушатели на това жестоко произведение, гостите стават свидетели на една страшна изповед, която повечето от тях не разбират и напускат с възмущение стаята. В прощалните си думи Леверкюн застава на разстояние от своята музика, разглежда в мъчително отчуждение себе си като едно „оръдие“ на епохата с нейните упадъчни тенденции, разбира своята трагична вина като „вина на времето“. Осъждайки музиката, която е създавал, той не остава чужд и на прозрението за една друга действителност, която ще върне на изкуството неговото високо призвание. Тук е и неговият завет към творците на бъдещето: „. . .че вместо умно да се грижи за онова, което е нужно да се направи на земята, за да стане там по-добре и разумно да се установи между хората такъв ред, който ще даде на художественото произведение отново жизнеоснова и почтено призвание, вместо това човекът тича заблуден и пламва в адско опиянение: така той продава душата си и отива към пропаст“.[2]

В тези думи е заключена присъдата над декадентската безпътица. Чрез своя роман Томас Ман се извишава високо сред писателите на буржоазния Запад като автор, който не само критически преодоля декадентството, но и намери опорна точка в съзнанието, че един друг ред трябва да възтържествува върху нашата планета, за да бъде върнато на човека и на изкуството тяхното благородно предназначение. Хуманист и пазител на великите завети на класиците, на Гьоте и Толстой, Томас Ман показва как съвременният художник може да остане верен на идеалите на хуманизма и демократизма чрез постепенно надрастване на тяхното буржоазно съдържание, чрез решителна борба срещу изопачаването и израждането, на което те са подложени от копиеносците на литературния упадък.

6. МЕЖДУ ФОРМАЛИСТИЧЕСКИТЕ ФОКУСИ И ИСТИНСКИЯ ЕКСПЕРИМЕНТ

В листата на модерните писатели теоретиците и критиците-авангардисти нареждат нерядко и Томас Ман. В какъв смисъл обаче Ман е действително модерен? В смисъл съвсем различен от този, който дават на понятието „модерен автор“ модернистите. Проблемите в творчеството на Томас Ман са почерпени изцяло от съвременността, в тях се оглежда цял идейно-психологически комплекс, който тревожи, смущава и вълнува големи групи на западната интелигенция. Колко модерен е например у

---

[1] Биографията на Леверкюн съвпада в много съществени моменти с тази на Ницше. Това съвпадение важи изцяло за трагичния епилог на живота му.

[2] На друго място в пристъп на истинско просветление Леверкюн предрича за бъдещето: „Цялото жизненастроение на изкуството, вярвайте ми, ще се измени към повече бодрост и скромност, то е неизбежно, то е едно щастие . . . Ние си го представяме с усилие, но това ще бъде и то съвсем естествено: едно изкуство без страдание, душевно здраво и просто, бодро и доверчиво, изкуство, което е на ти с човечеството. . .“