ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

1 - 6
1035/1

ГОДИНА ВТОРА 1958 ЯНУАРИ—ФЕВРУАРИ

Л 2884/58
14690-9560
ПРОВЕРКА 1972 г.
ПРОВЕРКА 16-04-2023

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. II
КН. 1
1958

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИНА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

ЧИТАЛНЯ

СЪДЪРЖАНИЕ

Тодор Павлов — Към въпроса за социалните и гносеологически корени на съвременната реакционна идеалистическа естетика 3
Пантелей Зарев — Стил и художественост 19
Ганка Найденова-Стоилова — За някои черти от образа на Яворов в светлината на нашата съвременност 51
Александър Ничев — Към характеристиката на Бай Ганю 68
Стоян Каролев — Бележки за стила на Димитър Талев 84

МАТЕРИАЛИ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Христо Дудевски — Непубликувано писмо на Алеко Константинов 107
Александър Ничев — Кой е „докторът“ от „До Чикаго и назад“? 108
Димитър Стефанов — Спомени за Антон Страшимиров 113
Михаил Въгленов — Неиздадено писмо на Антон Страшимиров 115

ПРЕГЛЕД

Годишнини

М'ладен Исаев — Людмил Стоянов 118
Христо Дудевски — Ламар 119

Из българската литература

Борис Делчев — Иносказателност и правда 120
Иван Руж — Литературният кръжец „Христо Смирненски“ 126

Литературознанието в чужбина

Георги Димов — Нов принос на българистиката в Италия 129
Яко Молхов — По въпросите на съдържанието и формата в изкуството 135
Атанас Натев — Между спорното и безспорното 139

Кратки отзиви

П. Корнилов — „Слово о полку Игореве“ на български език 143

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

ЧИТАЛНЯ
15 -01- 2023

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 № 121 Формат: 71/100/16 Дадена за печат на 10. I. 1958 г.
Тираж — 5000 Печатни коли — 9

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА СОЦИАЛНИТЕ И ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИ КОРЕНИ НА СЪВРЕМЕННАТА РЕАКЦИОННА ИДЕАЛИСТИЧЕСКА ЕСТЕТИКА

Както за философията, така и за научната естетика въпросът за отношението между обекта и субекта на познанието е основен въпрос, без чиято правилна постановка и решение човешкото научно познание изобщо не може да се развива резултатно.

В продължение на цялата история на естетиката този въпрос е бил поставян и решаван различно, като по тоя начин естетическите възгледи върху изкуството са се изразявали в двете главни направления — материалистическо и идеалистическо — при наличието и на разни междинни или еклектически теории, които в последна сметка са се свеждали ту към материалистическото, ту към идеалистическото направление в естетиката.

Без да делим принципно съвременната човешка наука на западна и източна върху основата на географския принцип и без да отричаме или подценяваме в какъвто и да било смисъл и степен наличието на материалистически и диалектико-материалистически естетически възгледи в страните от капиталистическия лагер, не може да не се изтъкне големият факт, че научната естетическа мисъл в Съветския съюз и всички страни от социалистическия лагер се развива по линията на диалектическия материализъм, докато най-разпространените засега естетически теории на запад се оказват в различна форма и степен идеалистически преди всичко по постановката и решението, което дават на въпроса за обекта и субекта на изкуството и тяхното взаимоотношение.

Особено интересно и важно е при това обстоятелството, че докато преди няколко десетилетия буржоазните критици и ревизионистите на марксизма в огромното си множество издигаха лозунга „назад към Кант“, а някои и лозунга „назад към Хегел“, днес, в условията на общата криза и реакционност на империализма, буржоазните философи и естетици-идеалисти не се задоволяват с връщането към Кант и Хегел, чиито възгледи им се виждат подозрителни и опасни: Кант — с обективно-реално съществуващите, макар и непознаваеми „вещи в себе си“, а Хегел — със своя диалектически, макар идеалистически в основата си и твърде често приближаващ се плътно към материализма метод. Доколкото пък и днес някои буржоазни философи и естетици се връщат към Кант и Хегел, това става по пътя на критиката и на Хегел, и на Кант от все по-десни позиции и очистването на техните философии и методи от всеки и всякакъв материализъм и материалистическа диалектика. А това озна-

чава, че чрез своята критика от все по-десни позиции на Кант и Хегел съвременните идеалисти — и така наречените обективни идеалисти, и откритите субективисти — трябваше в дълбоко съответствие с все по-задълбочаващата се реакционност на империализма и неговата идеология да стигнат и наистина стигнаха до издигането на лозунгите „назад към Тома Аквински“, „назад към Августин Блажени“ и към други средновековни мистици и фидеисти.

Във връзка с това наблюдава се връщане не само към Платон, но и към Плотин, също така наблюдава се процес на такова тълкуване и по-нататъшно „развитие“ на Аристотеловата философия и естетика, което цели очистването им от всеки и всякакъв материализъм и изравняването им в последна сметка с философията и естетиката на Платон, Тома Аквински, Августин Блажени и др.

Като съм се стремял винаги да се съобразявам с преценките и указанията на Маркс и Енгелс и особено на Ленин за философията и естетиката на Аристотел, не съм могъл да намеря за себе си достатъчно основание да се съглася с неговите възгледи за материята като неоформена, безкачествена и пасивна и за формата като активен принцип, който придава качествените своеобразия на материята и обезпечава в последна сметка нейното обективно-реално съществувание. Формата у Аристотел трябваше в края на краищата да получи смисъл и значение на метафизическо божествено начало. Съвременните буржоазни идеалисти обаче така тълкуват и неговата философия, и естетиката му, че от тях не остава нищо материалистическо.

А известно е, че естетическата теория на Аристотел за изкуството като отражение (подражание) на обективно-реалната действителност, което разкрива и все по-дълбоки същностни, характерни, типични черти на обществените и природните отразявани явления, е по същество материалистическа, макар да не може да се свърже логично с метафизическото учение за материята и формата изобщо.

Едно по-подробно и по-задълбочено историческо изследване би ни показало, че например Тома Аквински не случайно трябваше да дойде до обективни идеалистически позиции, като по-специално в областта на естетиката стигна до признанието на съществуването на красивото в обективно-реалната действителност. Днес някои негови ученици на запад обичат да се кичат с неотомисткия си обективизъм, но те всички без изключение са принудени открито или прикрито, в един или друг смисъл или степен, да се връщат отново там, където не можеше да не завърши сам Тома Аквински. Думата е за това, че обективният природен и обществен свят, а оттук и обективната красота, за която Тома Аквински обичаше да говори, се оказват според самия него творение, манифестация, проявление на световното божествено начало или с една дума на бога, в който и чрез който се поражда и съществува всичко, което ние намираме в нашия опит като обективно и субективно, като материално и духовно, като абсолютно и относително и пр.

Известно е, че обективният идеализъм не може в последна сметка да не завърши със субективен идеализъм, тъй като всъщност идеята за бога се оказва човешка идея, която с нищо принципно не се отличава от всички и всякакви човешки идеи, към съвкупността на които субективните идеалисти свеждат съществуването и закономерностите на цялото материално, природно и обществено битие.

Съвременните буржоазни субективисти от своя страна, очиствайки решително философията на Кант, Хегел и др. от всяка и всякаква материалистичност и обективност, стигат, макар по особени пътища, там, където стигнаха и не могат да не стигнат и всички идеалисти. В края на краищата, за разлика от Кант, Хегел и другите идеалисти-класици, съвременните идеалисти-епигони от епохата на империализма и всестранната империалистическа реакция превърнаха фактически в безпредметна както цялата философия, така и естетиката (респективно и самото изкуство), отрекоха всяко и всякакво обективно познавателно и обществено-прогресивно значение на философското и естетическото познание, замениха научното познание със средновековната мистическа интуиция и с не по-малко мистичното сливане на човека и човешкото съзнание с „битието“ и „самосъзнанието“ на бога, взет и като основа на основите, и като творец-демиург, и като върховна цел на природното и обществено развитие. Не случайно бергсонизмът, прагматизмът, екзистенцилизмът, фройдизмът и редица още подобни „изми“ се оказаха господствуващи течения в съвременната буржоазна империалистическа, идеалистическа по самата си най-дълбока природа философия и естетика. Не прави изключение в случая и естетиката на Николай Хартман, въпреки че в неговите трудове, както между впрочем и в трудовете на Бергсон, Кроче и др., винаги може да се намерят блестящо написани страници, в смисъл на конкретни психологически и естетически анализи, на огромна философска, естествено научна и социологична ерудиция, на изящество на езика и стила, на дълбока страстност и целеустременост на изложението и т. н.

Непонятно щеше да е, ако трудовете на тези автори биха били лишени от подобни качества и въпреки това биха оказвали каквото и да било влияние върху значителни интелигентски и други маси в страните от капиталистическия лагер, а в известен случай, както това може да се види у отделни научни и художествени среди, също и от някои народно-демократични страни, като например Полша, Унгария и Чехословакия, без да говорим за Югославия, където съвременната западна естетическа мисъл е намерила немалко и не безталантливи привърженици и защитници.

Тъй като тук не се излага нито историята на световната философска и естетическа мисъл, нито пък се прави конкретен и подробен преглед на разните направления и направленийца, школи и школки, никнещи като гъби след летен дъжд в западнокапиталистическите страни (това може да бъде направено в отделни монографии или сборници), ще се спра само върху някои въпроси във връзка със съотношението между обекта и субекта на изкуството или, по-точно, във връзка с това, че когато обектът погълне абсолютно и метафизически субекта или пък обратно, в субекта бъде разтворен абсолютно и метафизически обектът, изчезва самото основно познавателно отношение между обект и субект, респективно между обективното естетично и субективното му отражение в съзнанието на субекта, следователно изчезва и самата естетика като особена, самостоятелна наука.

В своята метафизика Аристотел, като лиши материята от обективно-реалните качества и свойства и като надари формата с божествени творчески функции, плати данък на идеализма, отрече по същество обективната материалната действителност и лиши следователно философията си в последна сметка от действително научно съдържание и значение.

По-късно, когато Кант отрече познаваемостта на „нещата в себе“ си във философията и се опита да създаде учение за „чистата форма“, направи значителен принос в поставянето на въпроса относно спецификата на изкуството, но трябваше в края на краищата да стигне до отричане на всяко и всякакво познавателно значение на изкуството и да го превърне в чисто естетическо субективно съзерцание или преживяване и по този начин да превърне и самата художествена форма в абсолютно безсъдържателна форма. Не е трудно да се разбере, че по този начин естетиката като наука не можеше да бъде обоснована и развита по-нататък, а това от своя страна доведе в художествената практика до схващането на изкуството било като чиста игра, било като мистическа интуиция, било като реакционна романтика.

Единствено на Хегел благодарение на диалектическия му метод се удаде да постави и разработи, в някои отношения гениално и ненадминато досега, положението за това, че при художественото познание, както и при всяко истинско познание изобщо, обектът на познанието трябва да бъде възприет, усвоен и асимилиран като изразяващ собствената най-дълбока природа на субекта и че той — обектът — при определени условия може да стигне до своето самосъзнание чрез самосъзнанието на субекта, взет като диалектическа манифестация на „Идеята“.

Ние имахме вече случай да отбележим, че впоследствие сам Енгелс стигна до забележителната мисъл за самосъзнанието на природата чрез самосъзнанието на човека в качеството му на органична и активна съставна част от обществената и пречупващата се през нея природна действителност. Тук няма дори и помен от идеализма на Хегел, а неговата диалектика е развита последователно докрай върху материалистическа основа, върху каквато основа тя изобщо може и действително да бъде единствено последователно докрай развита.

У Хегел научното и художественото познание на света неизбежно трябваше да завърши и завърши с отричането на обективно-реалната материална действителност, с превръщането ѝ в „инобитие“ или „отражение“ на „Идеята“ и следователно с унищожаването на основното отношение обект — субект, предмет — съзнание, обективна красота — субективен образ на обективната красота в човешкото съзнание. Поради това, каквито и заслуги да има Хегел за постановката и разработката на редица основни въпроси на научната естетика, той не можа да стане действителен неин основоположник и тя трябваше да намери своите основоположници за пръв път в лицето на Маркс и Енгелс, т. е. на създателите на диалектико-материалистическата философия и естетика.

Но защо и Аристотел, и Кант, и Хегел, и всички обективни и субективни идеалисти изобщо стигаха до своите идеалистически възгледи върху природата и значението на изкуството? И защо изобщо те не можеха да създадат, без да говорим дори за техните съвременни епигони, действително научна естетика?

Марксизмът-ленинизмът търси тези причини главно по две линии: гносеологическа и социална.

Социалните причини за пораждането, развитието и разпространението на идеалистическите философски и естетически възгледи са бивали обикновено предмет на по-системно и по-обстойно проучване, отколкото гносеологичните. Във връзка с общия характер на капитализма и на капиталистическия обществен строй и култура в епохата на империализма и пролетарските революции неведнъж е бивало доказвано, че съвремен-

ната буржоазно-империалистическа идеалистическа мисъл започна възвратното си движение от Кант и Хегел към Тома Аквински, Августин Блажени, Платон и Плотин със съзнателната или несъзнателна цел самата подобно на птицата щраус да закрие очите си и да се успокои пред кошмара на обективния ход на историческите събития, който се оказа истинска смъртна присъда за капитализма и капиталистическия обществен строй. Същевременно, което е много по-важно, империалистическата реакционна буржоазия, създавайки и разпространявайки своите реакционни философски и естетически „теории“, се стреми да демобилизира, да дезорганизира, да разложи работническата класа и всички трудещи се в качеството им на съюзници или резерви на работническата класа и да превърне хората на физическия и умствен труд в безропотни роботи, годни за безкрайна експлоатация, както и в пушечно месо за разните империалистически агресии и войни.

Разбира се, в капиталистическите страни съществуват и все повече се развиват също и революционни движения, и боеви съюзи на работниците, трудещите се селяни и прогресивната народна интелигенция, към които нерядко се присъединяват и определени части от средната буржоазия, особено в някои колониални или зависими страни, която няма основание да бъде възхитена от империалистическата агресия и експлоатация. А върху тази социална основа се появяват и все повече се развиват прогресивни философски, естетически и други възгледи и теории, които намират искрена подкрепа от народите на социалистическите страни начело със СССР, но които същевременно все по-свирепо се преследват от империалистическите властници и техните идеологически копиеносци. Колкото и да са важни обаче тези борби и постижения, господствуващата идеология в капиталистическите страни си остава империалистическата реакционна иеология, която в своя възврат назад прескочи и Кант, и Хегел, за да стигне в различни форми и степени до Тома Аквински, Плотин и др.

Същевременно анализът и преценката на социалните основи на разните съвременни буржоазни империалистически философски и естетически възгледи и теории изискват при всеки конкретен случай да се подхожда също така конкретно, а не общо, не схематично, не догматично. А това ще рече, че при конкретния анализ и преценка на разните философски, естетически и други теории може да се случи така, че даден автор в някои отношения, въпреки общореакционния характер на своите философски и естетически възгледи, да стигне до отделни положителни, обективни и с определено прогресивно значение проблеми и постижения. Нужно е при конкретните научни анализи и политически подход към такива автори обясняването и преценяването на нещата да не става шаблонно, схематично, догматично, а конкретно, творчески и идеологически целесъобразно. Но все пак това са отделни конкретни случаи, а, общо взето, философията, естетиката и изобщо идеологията на империалистическата буржоазия в епохата на империализма и пролетарските революции и особено пък в епохата на общата следвоенна криза на капитализма са в основата си дълбоко реакционни и при това много по-реакционни, отколкото бяха в доимпериалистическата епоха.

По-нататък, разглеждайки основните въпроси на марксистко-ленинската естетика, ще имаме неведнъж случай да се връщаме пак към всички тези въпроси. Тук, във връзка с въпроса за отношението между обекта и субекта на изкуството, правилно е да се кажат няколко думи по-специално

за гносеологическите корени на идеализма в съвременната буржоазна естетика. И за да навлезем направо в сърцевината на въпроса, ще си послужа с един пример, с който неведнъж вече в свои по-раншни работи съм си служил. Става дума за следното.

*

Вземам като пример човешката ръка. В качеството си на предмет или вещ изобщо човешката ръка може да бъде и е бивала предмет на физически, химически, физикохимически, биохимически, физиологически и други научни изследвания. Известно е, че един физик например се интересува и търси да открие в предмета-ръка нейната физична структура и физични структурни закономерности, макротелата и микротелата, от които е съставена, съдържащите се в нея атоми, които от своя страна са съставени от електрони и ядра, в които пък намираме разни позитрони, неутрони, мезони, антинеутрони, антимезони и други микрочастици, както и разни физични вълни, полета и движения, извършващи се между тях или в тях и т. н.

Химикът от своя страна се интересува и търси в ръката разните химични елементи и съединения, физико-химичните и биохимичните закономерности, на които тя е подчинена, и т. н.

Математикът-геометър се интересува и търси в нея разните геометрични форми, величини и съотношения. Биологът пък, като е длъжен да се съобразява с постиженията на физиката, химията и други науки, се интересува и търси б и о л о г и ч н и я състав, форми, закономерности и функции на ръката, взета не само като органична материя изобщо, но и като определен орган от човешкото тяло, подчинен на общите биологични закономерности, на които е подчинено човешкото тяло, и сама, в качеството си на един от органите на човешкото тяло, притежава свои особени специфични закономерности.

Социологът се интересува и търси да изследва и определи, да речем, ролята и значението на ръката в процеса на прехода на висшето човекоподобно същество в човек, както и нейната роля и значение в живота на човека, обществото, възпитанието и т. н.

Всички тези научни изследвания и открития не са и не могат да бъдат безразлични също и за един живописец, скулптор или поет, които са си поставили задача да ни дадат художествения образ на човешката ръка. Това е особено ясно, когато става дума за формите и законите на човешката антропология, за формите и законите на цветовете и осветленията, в които обикновено ръката е дадена, за нейната роля и значение като важен човешки орган и т. н. Всичко това е безспорно.

Безспорно е обаче също така, че никога един живописец и скулптор няма да си поставят и не могат да си поставят задача с молив, перо, четка или длето да изобразят безкрайно многото атоми, електрони, неутрони, клетки, тъкани и други неща и процеси, които се съдържат в човешката ръка. Художникът, който би си поставил такава задача, рискува да стане смешен и изобщо никога никой художник действително не си е поставял и не може да си поставя такава задача.

Но ето че човешката ръка е дадена свита в юмрук, готова за боеви, пролетарски поздрав; или нейните пръсти са дадени в такова положение, в каквото ги намираме при религиозно-благославяща ръка; събрани, насочени напред и милващи нежно косичките на малкото дете, те придобиват форма и значение на милваща ръка; когато пък пръстите са свити

като куки и насочени да заграбят определен предмет, ръката може да придобие типичен вид на ръка на крадец, респективно ръка на Юда.

Художникът се интересува също от особените естетически цветове, светлини и полусенки на ръката, от нейната форма, когато, да речем, тя е ръка на болен, изтощен и страдащ човек, или пък ръка на сит, затлъстял и затъпял човек. Художникът също се интересува какво е симетричното отношение между дългата или късата, мускулестата или мършавата ръка и съответното състояние на човешкото тяло.

Във всички тези случаи художникът к а т о х у д о ж н и к никога не си поставя задача да направи проста фотографска обективистическа снимка на ръката, а винаги се интересува и търси да открие в ръката такива отношения, свойства, форми, които имат сами по себе си определено естетическо значение, и които, отразени в художниковото съзнание, а след това превъплътени в художниковата творба (картина, статуя, поема), могат да обезпечат естетическо-художествения характер и значение на нарисуваната, изваяна или възпята ръка.

Разбира се, с това въпросът не се изчерпва. Същината на работата се състои в това, че истинският художник, който гледа сериозно на своето художествено изкуство, който сериозно желае да създаде действителна художествена картина, статуя или поема, не желае и не може да изобразява к а к в и т о и д а б и л о сетивно-конкретни възприемаеми и типични форми, положения или действия на ръката, а се стреми да изобразява т а к и в а форми, положения и действия на ръката, които, бидейки сетивно възприемаеми и типични, същевременно имат и определено, различно в различните конкретни условия, идейно съдържание и идейна целенасоченост, възбуждат както у самия художник , така и у зрителя определени естетически емоции, а също така поставят и решават конкретно-определени в дадено общество, народ, класа етични, идеологическо-политически и други подобни задачи.

И само когато и доколкото художникът така именно разбира своите задачи и възможности и ги решава правилно творчески, можем да имаме налице истински художествена творба, а не проста фотографска снимка на ръката или на каквито и да било други предмети, процеси, действия.

При това ако художникът се задоволи само и просто да съзерцава ръката, да получи от нея сетивно-конкретни възприятия и представи, макар и типични, и да ги съхрани само за себе си в своето съзнание, в своята художествена „душа“, пак няма да имаме художествено произведение, няма да имаме художествено изкуство.

Някои буржоазни естетици-идеалисти, като например Б. Кроче и др., критикувайки Кант и Хегел отдясно и отричайки всяка друга реалност, освен „Д у х а“, а оттук и всяка възможност и необходимост субективните естетически преживявания и образи на художника да бъдат в ъ п л ъ т я в а н и в картини, статуи, поеми и пр. стигнаха благополучно до нелепата идея за „образното самосъзерцание на Духа“, до отричането на всяка познавателна и обществено-действена роля и значение на изкуството, до пълен психологизъм в областта на теорията на художественото творчество и до чиста мистика в областта на общата естетическа теория, доколкото обявеният за истинска висша реалност „Дух“ с нищо по същество не се различава от берклеанското божествено или индивидуално, но самозаключило се в себе си съзнание, а също и от платоновско-плотиновската метафизика и мистика.

Тръгне ли се по този път, независимо от това, дали буржоазните идеалистически теоретици и критици на изкуството ще говорят за някакви си обективни, но в края на краищата мистично-божествени и следователно по същество субективистически естетически ценности, или пък направо и открито ще застават на старата и отдавна разгромена позиция на субективния идеализъм и солипсизъм, оказва се в последна сметка, че основното естетически-познавателно и творческо отношение между обект и субект се ликвидира, обектът поглъща субекта или пък субектът изяжда обекта, обективната действителност и обективните форми и закономерности се оказват несъществуващи и невъзможни. Следователно стига се до абсолютен и метафизически субективизъм, релативизъм, мистицизъм, фидеизъм. А те са изгодни в посочените вече погоре отношения за съвременната ултрареакционна империалистическа буржоазия и нейните идеологически копиеносци, но нямат и не могат да имат никаква действително научна, следователно и обществено-практическа стойност.

Всички и всякакви опити на Джон Дюи и неговите следовници да разкритикуват чисто съзерцателната, формалистическа и субективистическа естетика на Кант, както и обективната идеалистическа естетика на Хегел, неизбежно трябваше да завършат с пълен крах по простата причина, че практиката на прагматиците се оказа всъщност не материална практика, а чисто субективни усещания, преживявания, волеви стремежи и пр. Неведнъж, например в „Основното в Павловското учение в светлината на диалектическия материализъм“, в „Теория на отражението“ и други работи, пишещият тези редове е защищавал и се е опитвал да разработи по-нататък марксистко-ленинското учение за единството на теорията и практиката, за определящото значение на практиката и качествено-специфичния характер и обратнодейственото значение на теорията. Всички и всякакви опити, предприемани за съжаление дори и от някои иначе нелоши марксисти-ленинисти, да се включи практиката, която по самата си природа е обективно-реална, в самия познавателен процес в качеството ѝ на някакво негово звено или фаза, се оказаха всъщност съзнателно или несъзнателно отстъпление от диалектико-материалистическата теория на отражението в посока на прагматическата, а ако щете, и на хегелианската теория на познанието.

Напоследък сред някои буржоазни империалистически философски и други среди видимо назрява идеята за преодоляване на окончателно компрометиралия се формализъм в областта на философията и естетиката и за придаване обществено-действен, практически смисъл и значение на техните философски и естетически възгледи. Разбира се, това е чисто ирационална задача, тъй като щом се отрича по принцип обективно-реалната действителност, следователно и обективно-реалната обществена и индивидуална човешка практика, взета и като източник, и като крайна цел, и като критерий, и като определител на всяко познание, каквито и опити да се правят, като се използуват даже и квазидиалектически методи и хитрости, субективизмът, релативизмът и мистиката се оказват непреодолими, а следователно и действителната роля и значение на практиката в обектив-

за тъмнината и блясъците, в които той потъва. Тук подтекстът е прекалено богат. Авторът изглежда се е побоял да не засенчи живописната красота на сценката с някакво по-подробно пряко описание на Лазаровите чувства.

Струва ми се, че Талев и друг път изпитва такъв страх. И затова, между другото, и в преките психологически анализи дири често образи — да не изпадне в скучна проза. Но ето, че Толстой не се бои от прозата: обстойно и грижливо анализира преживяванията на героите си, без да се грижи непременно речта му да бъде изпъстрена с много метафори, сравнения, метонимии и пр. И все пак това е високохудожествена реч: чрез нея писателят рисува безсмъртни образи.

Целта на белетриста е да създаде правдиви и жизнени характери, носители на художествени идеи. И в никой случай езикът на неговата творба не може да бъде скучен или нехудожествен, ако чрез него той постига своята цел — макар и да не прибягва често до поетически фигури, „словесни образи“. Така е и с психологическия анализ: ако в него се очертава ясно и правдиво обликът на героя, достатъчна му е тази образност. Той е сполучлив, макар авторът да не е употребил нито една метафора или метонимия.

Разбира се, всеки значителен писател си има свои художествен език и по свой начин прави психологическите си анализи. Няма нищо по-погрешно и вредно да се канонизира един стил като всеобщ, па макар той да принадлежи на най-могъщия гений. Аз не искам да натрапвам на Талев стила на Толстой, защото ценя и уважавам неговия собствен стил. Искам само да посоча някои негови увлечения и да припомня, че психологическият анализ може да бъде високохудожествен, без да е образен в тесния смисъл на думата.

Другояче стои работата с публицистичните пасажи, които съществуват в повечето съвременни романи. В тях човешки характери не се изобразяват, те могат да притежават само словесна образност. И ако не са художествени в този, по-тесния смисъл на думата, ако не са живи, ярки, емоционални, те ще бодат очите като тъмни кръпки на светла дреха. Такива са редица публицистични места в „Илинден“ — сухи, бледи, неприятно отделящи се от развитието на сюжета. Друг характер имат публицистичните пасажи в „Железният светилник“: свежи, пропити с аромата на времето, с тъга или копнеж по свободата и пр.

Но, разбира се, стилът на Талев изпъква с най-хубавите си качества не в тях, а в характеристиката на героите и по-специално в изобразяването на душевния им живот. Особено проникновено описва белетристът трагичните случки и събития, душевните драми. Докато към комичното той не проявява склонност, трагичното силно го влече. Тук е неговата стихия. В трите романа комичните случки и положения се броят на пръсти, а трагедиите изобилствуват. Това , естествено, се определя преди всичко от епохата, която Талев художествено възсъздава. Но казали са си думата и особеностите на таланта, на творческата личност. И в най-мрачните епохи, и в най-тежките времена, и по време на кръвопролитни войни комичното в живота не изчезва, стига писателят да има предразположение и усет към него. Какъв свеж хумор блика например в много страници на „Под игото“. А като четем „Преспанските камбани“, ние рядко се засмиваме. Колко много комизъм има в живота, дори когато се леят реки от кърви доказва Шолохов в „Тихият дон“. Хумор може да има дори в рамките на една трагедия — всеки знае и помни блестящи образци.

Не споменавам всичко това в укор на Талев, още повече, че той не е лишен от чувство за хумор. Но хуморът не е характерна черта на неговия талант. Иначе щеше да търси изява, щеше да предяви правата си поне в характеристиката на някои отрицателни герои, обективно богати с комичен „заряд“.

Много трагизъм има в романите на Талев, но няма сълзливост, сантименталност, мелодраматизъм. Писателят изобразява най-често трагедиите на силни характери, които се борят за свободата на своя народ или мъжествено помагат на народните борци. Така, трагичното в неговите романи е обикновено и героично. Борбата на народа не се увенчава с успех, тя има трагичен край, но е богата със самоотверженост и героизъм. Романите на Талев, които изобразяват тази борба, са своеобразни героични трагедии в епична форма. Те ни покъртват, но ни и извисяват. Погледът на автора е оптимистичен — и в това отношение той е претърпял значителна еволюция от „Усилни години“ насам. Колко мрачен, безперспективен е краят на „Усилни години“ и колко светлина, колко вяра в бъдещето има в „Илинден“, въпреки разгрома на народното въстание. Вардарски загива трагично и ние дълбоко скърбим за него, но смъртта му не ни навява потискащи мисли, а просветлява през сълзи душата ни.

Средствата, с които Талев изобразява трагичните сцени в своите романи, са в пълна хармония с техния характер. За трагедиите на душевно силните, човечни хора, с ясен поглед върху живота подхожда най-голяма простота на изображението. И Талев я постига. В неговите трагични сцени не само няма никакъв външен ефект, но и никаква претрупаност. Те са поетично непосредствени — като в народното творчество.

Димитър Талев високо цени народната песен. Според него тя е „отражение на най-дълбокия вътрешен живот на народа ни“ (Вж. Ганка Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Димитър Талев, Литературна мисъл, г. I, кн. III, стр. 92). Той творчески се е учил от нея и, може да се каже, че изобразява човешките драми с нейната непринуденост, простота и дълбочина.

Всеки читател помни например как е описана трагедията на Дона в „Илинден“. Според израза на автора Дона е като жив образ на общите селски скърби и неволи. Съвсем млада, едва двайсет годишна, тя изгубва любимия си мъж и единственото си дете и остава сама в каменната къща на високата площадка. Преди това умират родителите на мъжа ѝ, който със своята добрина са заместили собствените ѝ родители, останали в далечна Преспа. Сдържано, без всякакви сантиментални украшения описва Талев участта на Дона. Но тези сякаш най-обикновени, строги редове крият в себе си дълбоко вътрешно вълнение.

Ето Дона пред мъртвата си свекърва. С каква чудна простота авторът разказва за тревожното ѝ предчувствие от странната тишина в голямата стая, за страха ѝ от мъртвата — тя за пръв път е сама с умрял човек и то толкова близък! Стрина Ордена лежи вдървена, вън кучето тихо вие, усетило смъртта, Дона стои до вратата и не смее да се обърне. А трябва да измие мъртвата, да я облече в чисти дрехи, да я положи на смъртен одър. На високата каменна площадка е тихо, глухо — няма никой. Изведнъж Дона се сеща, че очите на умрялата трябва да се затворят, за да не бъде прокълната и нещастна. . . Тя се приближава до умрялата и постепенно страхът ѝ изчезва. Запалва восъчна свещ до главата на стрина Ордена и на нейната светлина ръцете ѝ изглеждат още по-

студени — като камък. Но Дона не мисли вече за смъртта, а за това как да подготви свекърва си за смъртното ѝ жилище.

Наистина просто и силно като в народната песен! А с още по-голяма простота и сила Талев описва държанието на Дона след смъртта на Велко и особено след смъртта на детето ѝ. Когато научава в гората от ранения четник, че Велко е убит, младата жена не писва, не скубе косите си. Само сълзите си не сдържа — в тъмнината никой няма да ги види. Намира дори сили в себе си да помогне на четника да се спаси.

Авторът остава верен до край на характера на героинята и не се помамва да кичи нейната дълбока скръб с ефектни труфила. Той е кратък, точен, ясен.

Страшна тишина е настъпила в живота на Дона. Сякаш времето е спряло своя ход. Тя не чува шума на реката, воя на вятъра, глухо и мъртво е навсякъде. Само видения населяват този стихнал свят, в който живее: нейният Велко, проснат като дънер на тревата в селските гробища, с пожълтяло лице и полуотворени очи, в които е застинал мъртвешки блясък, целия опръскан с черна кръв — и близък, и вече чужд, далечен; зиналият тъмен гроб, буците червеникава суха пръст. Дона отдавна е престанала да плаче. Мъката е погълнала дори сълзите ѝ.

От вцепенението я изтръгва плачът на болното ѝ дете, простинало при бягството в гората. Връща майка си към живота, а самото то умира. Вън е тиха и тъмна, дълбока нощ. Дона е пак съвсем сама. Но и сега тя не писва и не рухва — мъртвото чака да бъде изпратено при баща си.

„Тя го окъпа в малкото дървено коритце, както преди, когато беше живо. Малкото телце се бе стопило и тя с още по-голяма нежност поддържаше отпуснатата главица. Попи със суха, мека кърпа всяка капка вода по него. Пови го грижливо в най-хубавите му пелени. Постла на одъра нова, шарена черга и го сложи там. Да не беше толкова бледо личицето му, то сякаш бе заспало. И тя му каза:

— Иди и ти при баща си. . .“

Ето образец и на проникновена психологическа характеристика чрез действията на героя, и на художествена простота и дълбочина. Тези на пръв поглед най-обикновени редове изразяват по съвършен начин трагедията на Дона. Тъкмо защото е толкова голяма, тя няма никакъв външен израз — сподавила е всеки стон, попила е всяка сълза. И същевременно в нея пак прозира силният дух на героинята. Макар да е сама с мъртвото дете, Дона не изпада в ужас и безсилие, а както са правили нейните родители, нейните деди и прадеди се заема да приготви умрялото за вечното му жилище. Никакви сърцераздирателни слова не биха могли да ни дадат по-правдива и затрогваща представа за майчината обич и мъка от това просто описание — как окъпва детето си, как поддържа нежно клюмналата му главица, как попива грижливо всяка капка вода по него, повива го в най-хубавите му пелени и го полага на нова, шарена черга. Зад външното спокойствие на това описание се крие огромно вълнение. Такива обикновени, сдържани са и думите на Дона към умрялото: „Иди и ти при баща си. . .“. И в тях зад привидното спокойствие зее бездна от страдание. Тук се проявява най-ярко характерният за стила на Талев драматизъм: и необикновено дълбок, и сдържан — без словесни трясъци и гръмлив патос. Нещо дълбоко народно има в него и по съдържание, и по форма. Така преживяват душевните си сътресения хората от народа. В драматизма на Талевото творчество сякаш са отразени и търпението, и силата на този корав, чиличен народ, не свел глава и в робството.

Като в древна трагедия просто и вълнуващо описва Талев и как Дона отнася детето си в полуразрушената черква, как го слага пред олтара и прошепва пред иконата на богородица: „На теб го предавам, майчице. . . Малко е и невинно. . .“. После слиза с мъртвото дете в селото, пълно с турски аскер. И потресените от вида ѝ войници се отдръпват да ѝ сторят път. Пред нейната скръб дори освирепелия поробител навежда глава.

И така, стилът на Талев е силно драматичен и емоционален, без каквато и да било сладникавост и сантименталност. Писателят не разхубавява правдата на живота, не гримира неговия образ. В романите му робският живот е изобразен с всички свои тъмни краски. И същевременно колко поезия и красота — благородна и строга — има в тях! В това съчетание на сурова правда и поетична емоционалност, на дълбок драматизъм и спокойна епичност се крие най-голямото своеобразие и очарование на Талевия стил.

Богатата, но не разточителна емоционалност, поетичната атмосфера в своя стил Димитър Талев постига и чрез строежа на фразата. Той не е безразличен към музиката на художествената реч, макар да не е поет, а прозаик. „Докато не чуя в себе си фразата, изцяло да прозвучи в мене, не я записвам — казва авторът на „Железният светилик“. — Понякога започвам с дума, с която по правилата на синтаксиса не трябва да се започне, но чувството ми за ритъм, за музикалност, за известен нюанс в интонацията на фразата или в смисъла ѝ налага тоя словоред“.

Това, което Талев сам изповядва, не е трудно да се забележи от вниматели‍я читател. Писателят има усет за инверсиите и често ги употребява. Той обича например да започва изреченията с глагола. Това придава някаква своеобразна епичност на разказа. Ето един наслуки взет пример от „Преспанските камбани“: „Забеляза Ния, че свекърва ѝ поомекна малко спрямо нея. Умря по това време пак детенце на Кочовица — влезе скръб в къщата, но не беше само това. Поуспокои се, изглежда старата жена, не се боеше толкова, че Ния ще отдели от нея любимия ѝ син“.

Нерядко инверсиите са съчетани с повторения — „Тръгнаха всички да си вървят — време беше. Тръгна да си върви и Дона, сред цяла дружина жени с шарени носии, като сред ярко разцъфтял се храсталак, който се люлее от вятъра, сред тихия, ритмичен звън на сребърните и медни пари по нанизите. Питаха и я разпитваха за училището, всяка майка питаше за своето дете едно и друго“.

Както се вижда, инверсиите и повторенията много подхождат на спокойния повествувателен тон и ритъм на речта. До известна степен те ги и създават.

В тона, в интонацията, в ритъма на Талевия разказ повторенията играят голяма роля. Няма друг съвременен белетрист, който да си служи така широко с тях. Талев повтаря, за да подчертае, някои думи в изречението, повтаря отделни фрази и цели изречения — и непосредствено едно след друго, и „периодически“, в началото на новия пасаж.

Разбира се, повторенията не играят еднаква роля в смисъла на речта. Те са свързани пряко със съдържанието и го отсенят. Но, струва ми се, че общо взето те много допринасят за своеобразното напрегнато спокойствие в интонацията на речта — спокойствие, което крие в себе си вътрешен драматизъм. Ето как възмутеният Лазар Глаушев се обръща към

Таки Брашнаров: „Не си наш ти! Не мислиш като нас, не обичаш като нас, не жалиш като нас. Ами защо не си остана там, където ти е по-хубаво? Ти не можеш без нас. Ти се храниш с хлеба на тоя народ. Вярвам ти, че не си се погърчил. Ти не си никакъв. Ни грък, ни българин, ни влах...“

Това е реч на задъхан от вълнение човек, който все пак се сдържа да не избухне.

Тук е подчертано повече вълнението, другаде на преден план изпъква сдържаността. Но в интонацията все пак има нещо сходно — един от белезите на Талевия оригинален стил. Сдържаният драматизъм, за който няколко пъти стана дума, се отразява и в интонацията. Същевременно той се осъществява и чрез нея. И тук съдържание и форма се преливат и си влияят взаимно.

Когато са умело подбрани, повторенията могат да придадат и плавност, и задушевност, и вътрешно напрежение на речта.

„А тая нощ той и поплака в тъмнината; плачеше и със сляпото си око, намокри се превръзката му, та я захвърли. Нямаше от кого да се бои в нощната тъмнина, че ще види грозната дупка на изваденото око, че ще види сълзите му. Той ги остави да текат, да текат — нямаше от кого да се крие в тъмнината. Той плака за себе си, плака тоя път и за Ния“.

Читателят сигурно веднага ще си спомни, че този откъс е от „Преспанските камбани“. Развълнуваният от Ния Вардарски тъжи сега, когато е останал сам, за своя несретен живот. Повторенията тук са много, но ние не ги забелязваме, а чувствуваме чрез тях по-силно скръбта на този пламенен и самотен човек. Тя сякаш приижда на вълни, на вълни — дълбока и пречистваща душата.

Но понякога, и то нерядко, повторенията бият в очи и това се отразява отрицателно върху впечатлението, което оставят. Ето как авторът описва Лазар Глаушев, след като се завръща от заточение: „Променил се бе много Лазар на далечното заточение, всичко се бе променило в него, не бяха се променили само очите му. Дори бяха се подмладили сега очите му. . .“

Читателят чувствува не само особения ритъм, който внасят във фразата тези повторения, но и че те, повторенията, са умишлени, търсени. И това го дразни.

Такова двойствено впечатление получаваме на много места от повторенията. Няколко извадки от „Илинден“: „Нямаше го вече в Преспа Васил Марков — той знаеше как да отговаря на Георги Баболев. Напусна Преспа и Васил Марков“ (стр. 28); „Борис не бърза да се отдели от него. Той по своему чувствува радостта от тая близост с майка си и не бърза да се отдалечи“ (стр. 151); „. . Мъката му нарастваше отвътре — ще пръсне сърцето му, не можеше да я задържи и сърцето му“ (стр. 99).

Подобни примери, в които емоционално-ритмичните търсения на автора са оголени, има в голямо изобилие и в трите романа и особено в „Илинден“. Но ако тук впечатлението е все пак „смесено“, другаде то е направо отрицателно. Няма да досаждам на читателя с много „образци“. Ето няколко: „. . Тя израстваше все повече като загадъчна с и л а, по-голяма от всяка друга човешка с и л а — ч у в с т в у в а ш е с е като обща с и л а на всички братя по участ, на целия поробен народ. С нея всеки се ч у в с т в у в а ш е стократно по-с и л е н“ (стр. 7); „Не стигна с и л а т а му да погледне учителя, но каза с голяма с и л а“ (стр. 100); „Но ето т е ж к о е да сложиш детето си на жертвеника и да извадиш

нож над главата му. С това е най-тежък нашият живот и няма по-тежък от нашия живот“; „Рядко ще се чуе човешки глас, едва-едва ще промълви някой по две-три думи, ще се чуе детски вик, но навсякъде по гумното час по час се чуваше гласът на Ибраим ага. . .“ (стр. 240).

Едва ли във всички подобни многобройни случаи авторът умишлено си е служил с повторения. Очевидно, свикнал с тях, те започват неволно да изникват под перото му. Сякаш някаква сила влече Талев да повтори веднъж казаната дума, веднъж написания израз. И той повтаря, като се отнася доста пренебрежително към синонимите. Така речта на този тънък художник на места е позамърсена и небрежна. Стига се до неправилни и неугледни изречения, като: Той получи нареждане от комитата в града. . . да напусне полския район и временно да се прибере в Железник или по другите планини наоколо, а той каза на Бориса“ (стр. 437—438); „Това беше от признателност към своите закрилници, от привързаност към тях, от любов, това беше и от мъка, от спотайван гняв към потисниците, от воля за борба срещу тях и беше човешка душевна сила“ (стр. 438).

А ето някои небрежни и тромави фрази без участие на обикнатите от автора повторения: „Неясна, но голяма радост се вливаше в сърцата им, нова, голяма сила. Народите по света, всички народи, дори и турците — и нали виждаха те всеки ден как живееха в Преспа бедните турци, и те във всекидневна неволя?“ (стр. 272); „Дойде и това със селската ѝ руба“ (стр. 519).

Само по себе си второто изречение от първия цитат е съвсем непонятно. Това затруднява четенето, но все пак не е голяма беда, че авторът не си е послужил добре с препинателните знаци. Като се поспре, читателят ще свърже второто изречение с първото и тогава ще му стане ясно, че народите се вливали в сърцата на революционерите. Но едва ли ще остане доволен от тази яснота. . . А другият пример още веднъж ни убеждава, че не всяка близост с говоримата реч е достойнство.

Като говори за езика на своето творчество, Талев ни доверява, че и в личните си търсения винаги се е стремял да остане „близо до живата говорима реч. Аз се страхувам от изкуственост, даже когато тя стига до изкуство. Напротив, никога не се боя от недостатъците на живата реч. Аз не се боя например от повторенията, за които съм имал твърде много разправия с редакторите си“ (Вж. споменатата анкета на Ганка Найденова, Литературна мисъл, г. I, кн. III, стр. 93).

Несъмнено Талев е приложил общо взето успешно своите разбирания в белетристичната си практика. И „Железният светилник“, и „Преспанските камбани“, и „Илинден“ са народни произведения не само по съдържание, по дух, но и по художествената си реч: ясна, достъпна, наистина близо в много отношения до речта на народа. Езикът на Талевите романи има голяма роля в широката популярност, която те добиха. Но колкото и да е близко до говоримата реч, художественото слово естествено се отличава от нея. Иначе би престанало да съществува като основно средство за създаване на художествени образи. Различията тук са неизбежни и необходими. Например не всички повторения в обикновената говорима реч трябва да се пренасят механически в художествената литература. От това художествената реч няма да стане по-народна, а само по-неестетична.

И още нещо: редица от повторенията, с които си служи Талев, звучат всъщност книжно, изкуствено и нямат нищо общо с народния език. Така писателят се самоизмамва: вместо да се доближава до живата реч, както си мисли, той се отдалечава от нея. Изкуствено, маниерно звучат и някои от неговите инверсии.

Но не са прави онези другари, като например Павел Вежинов, които обявяват езика на Димитър Талев за маниерен по основа. Нима могат да се напишат с маниерен, изкуствен език такива високохудожествени произведения? В съжденията на такива другари истината претърпява главоломно преображение: второстепенното се превръща в главно, а главното — във второстепенно. Езикът на Талев по основа е ясен, свеж и близък до живата народна реч. Елементите на книжност са само отклонения в него, плод на увлечения. В областта на езика чувството за мярка понякога изменя на автора и той допуска претрупаност и маниерност. Но колко богато, многоцветно и жизнено е въпреки всичко неговото художествено слово! Какви колоритни, дълбоки и внушителни образи е създал той с него! Каква ярка, незабравима картина на народния живот в продължение на повече от век и половина е нарисувал с неговите багри! До такива художествени обобщения се домогват само големите майстори на художествената реч.

☆

НЕПУБЛИКУВАНО ПИСМО ОТ АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

Алеко Константинов е от ония наши писатели, които са оставили сравнително малко документи, при това пръснати в различни институти и лица. А това особено затруднява тяхното използуване и изследване. Опит да се преодолее това състояние представлява изданието „Съчинения в два тома“ на Алеко Константинов, където съставителите са поместили почти всичко печатано от автора[1]. Тук би могъл да бъде включен и малко познатият разказ „Страхливият всйник“[2] и единадесетте строфи от три сатирични стихотворения, писани още в Николаев, които намираме в дописката „Пътуване по Русия“[3].

За биографа и литературния историк е от значение всеки новоустановен ръкопис. Публикуваното тук писмо е от времето, когато Алеко току-що е издал пътеписа „До Чикаго и назад“. От писмото се вижда, че писателят живее с определени идейно-политически разбирания за Америка, със съзнанието, че животът там далеч не е устроен така „благополучно“, както го рисуват някои. Тъкмо по тая причина той не може да го препоръча на един български младеж, който дири своя път в живота. Алеко посещава Америка през 90-те години на м. в. , когато по индустриалното си производство тя вече заема първо място в света. И той е поразен от необикновената концентрация на капиталите. Именно това го навежда до ония забележителни, не изгубили и днес своята историческа правдивост и актуалност обобщения относно същината на „американската демокрация“, които намираме в „До Чикаго и назад“: „Капиталът в Америка е достигнал до най-крайното си развитие и е задушил своята родителка — личната свобода“.[4]

Публикуваното по-долу писмо е ново (към досега известните) свидетелство за разбирането на Алеко, че науката, както и литературата преди всичко носят високо утилитарен характер, и в тая връзка той издига искането за сериозно, задълбочено отношение към тях.

Писмото е на бял кариран лист, 26/21 см. То представлява отговор на Алеко до Хр. Килифарски, тогава ученик в V клас, който, след като прочита „До Чикаго и назад“, се обръща с молба към автора за допълнителни сведения какво учебно заведение в Америка би му препоръчал да следва. Алеко твърде внимателно отклонява своя адресант от това намерение, като му дава късо, но дълбоко съдържателно обяснение за същността на американския живот. Това вече оправдава обнародването на писмото. То се пази в ръкописната сбирка към Института за българска литература при БАН, инв. № 2527.

При публикуване на текста са запазени всички езикови и стилни особености на оригинала, нормализува се правописът.

---

[1] Алеко Константинов. Съчинения в два тома. Т. I — редактор Т. Тихов, т. II — редактор Л. Кацкова. Издание „Български писател“, 1957 г.
[2] Д. Грънчаров, В. М. Влайков, Д. Чолаков. Читанка за втори курс на допълнителните училища, София, 1911 г., стр. 29—30.
[3] В. „Български глас“, г. I, бр. 94 от 16 ноември 1880.
[4] Алеко Константинов. Съчинения в два тома. Т. I. стр. 374.

София, 4 април 1894 год.

Почитаемий Господине,

В писъмцето си ми задавате някои въпроси, на които е трудно да се отговори удовлетворително в няколко реда, както по тяхната същност, тъй също и вследствие неопределената форма, с която тези въпроси са зададени:

1. Вий искате да Ви пиша н е щ о по американски те училища и един петокласник като в какво училище може да постъпи? Аз нямам честта да Ви познавам и не зная Вашите наклонности, та съответствено с тях да Ви препоръчам и училище; а пък да направя очерк за всичките американски учебни заведения, та Вий да си изберете, — това не е по силите ми; аз сам твърде малки сведения имам за американските училища. Едно е само безспорно: ако Вий действително имате средства и жажда за наука, то никой път не я търсете в Америка. По какъвто и да бъде клон на науката, в Германия, а особено в Франция, Вий ще намерите най-образцови учебни заведения. За да прекарате в странство живота си с по-голяма полза за себе си и за науката, съветвам Ви да идете в някой град, гдето няма нито един българин ученик, инак Вий рискувате да се върнете само с малко познанийца в главата, а пък с същия морален устой, с който сте заминали, без да Ви прероди истинската европейска цивилизация.

2. Животът в Америка е двойно по-скъп, отколкото е в Франция.

3. За път само до Ню-Йорк ще ви трябват най-малко 400 лева.

Америка е страна не толкова за наука, колкото за приложение на науката[1].

Здравейте господине
Алеко Константинов

Съобщава: ХРИСТО ДУДЕВСКИ

☆

КОЙ Е „ДОКТОРЪТ“ ОТ „ДО ЧИКАГО И НАЗАД“?

На този въпрос бях се спрял в работа, посветена на пътеписа „До Чикаго и назад“[2]. Оскъдните положителни данни, приведени там, изхождат от едно писмо на Д. Петров до редакцията на в. „Свобода“[3]. В това писмо се съобщава, че до 24 юли 1893 г. Чикагското изложение било посетено от петима българи: „Подполковник Чилингиров, Хаджи Петков от Търново, Д. Радославов, Костадинов [sic] и Голованов“. Домогвайки се до истината чрез изключване на явно недопустимото, заключих, че „Д. Радославов“ е „докторът“. Допуснах, че е вероятно инициалът „Д.“ да представлява неграмотно съкращение на „Доктор“. Пак през изключване на очевидно недопустимото направих извод, че този „Д. Радославов“, не може да бъде Цветан Радославов доктор по философия, близък приятел на Алеко[4]: Цветан Радославов въобще не е ходил в Америка[5]. Вярата ми в писмото на Д. Петров се основаваше на предположението, че той, пишейки до редакцията на „Свобода“, е използувал някаква разписна книга, в

---

[1] Отрицателното си отношение към американската образователна система Алеко изразява и в „До Чикаго и назад“, където става реч как „любознателните американки“ биха разбрали в превод нашите думи „абички и салаши“ (Вж. Съчинения в двата тома, т. I, стр. 328—329).

[2] Срв. „Известия на Института за българска литература“, кн. III, София, 1954, стр. 99, бел. 3.

[3] „Свобода“, бр. 1160 от 29 юли 1893 г. („Новини от всемирното изложение в Чикаго“).

[4] Вж. посвещението към „Бай Ганю прави избори“.

[5] По устни сведения от акад. Гаврил И. Кацаров.

която са се записвали посетителите на българския павилион на Изложението. Това е по-лесно допустимо, отколкото другото: че авторът на писмото е проявил интерес и си е дал труд да запомни имената на посетителите-българи.

И така, единственото сигурно нещо относно тоя загъдъчен „доктор“ се оказа само презимето Радославов[1]. Че той се е казвал Радославов, през 1955 г. ми потвърди д-р Георги Чакалов[2]. Д-р Чакалов обаче не можа да си спомни собственото му име. Нещо ново, което научих от него, бе, че Радославов бил доктор по медицина и служил в Русе. Същото бе потвърдено през 1956 г. и от Стефан Стефанов, директор на музея „Алеко Константинов“ в Свищов.

И все пак „докторът“ си оставаше скрит в мрак. Едва през 1957 г. Архивният институт при Българската академия на науките се сдоби с две отворени писма на Алеко Константинов до него. Ето адресът върху първото писмо[3]:

Г-н Доктор Радославов
Главен лекар в Болницата
в г. Русе

Ето и неговият текст:

София, 18 февруари 1894 год.

Драги и уважаеми Докторе,

Вашата услуга надмина всякакви мои очаквания — благодаря Ви крайно. Книжката малко ще закъснее, защото ще я печатам с илюстрации от най-главните видове на изложението. Сега ще струва мъничко по-скъпо — вместо 1 л. 20 ще бъде 1 л. 50 ст. Най-късно до 15 март ще излезе. Някои от указаните погрешки успях да поправя, напр. за Вашингтонския монумент. Но, докторе, вий нямате право да се сърдите, понеже аз себе си съм изобразил в най-комично положение с мойто „знание“ на английския язик. Най-сетне, Вашето име не е споменато. Всички питат — кой е „доктора“? — Желаете ли да открия името Ви на края? — Ако желаете, пишете ми. Аз ще направя обявления във вестниците, че понеже книжката ще се печата с илюстрации, цената се уголемява с 30 ст., и вярвам, че записаните абонати няма да имат претенции; вярвам даже, че изящните 12 картинки ще привлекат още повече абонати.

Ваш

Алеко Константинов.

---

[1] В коментара към първия том от последното издание на Алековите съчинения (Алеко Константинов. Съчинения в два тома. София, Български писател, 1957) се цитира пасаж от в. „Свободно слово“ (бр. 2 от 17 юни 1893 г.), който гласи: „На 20 того заминават за изложението в Чикаго, в Америка, г. Алеко Константинов, адвокат в София, г. Голованьов, чиновник в министерството на вътрешните работи, и г. Табурнов, помощник прокурора при Софийския апелативен съд“ (стр. 492). Коментаторът заключава, че „докторът“ е Табурнов. Бележката на „Свободно слово“ обаче, както ще се види, е плод на някакво недоразумение. По устни сведения от д-р Милко Ралчев, д-р Паскал Табурнов, за когото говори бележката, въобще не е ходил в Америка.

[2] Д-р Георги Чакалов е онзи млад българин, от чиито услуги на водач се ползуват тримата спътници, когато посещават Филаделфия (срв. „До Чикаго и назад“, авторското издание, стр. 73—74, 107, 108, 110).

[3] Архив на БАН, 3298. Правописът на писмата тук е нормализуван. Оставят се само индивидуалните равописни особености.

ното човешко познание фактически се отричат по един абсолютен и метафизически начин. Напразно прагматистите се опитват да си послужат с понятието за п о л е з н о т о, твърдейки за разлика от Кант, че в с и ч к о, к о е т о е п о л е з н о, е к р а с и в о и в с и ч к о, к о е т о е к р а с и в о, е п о л е з н о. Факт е, че не всичко, което е полезно , е красиво. Факт е също, че изкуството е полезно, но неговата полезност качествено-специфично се различава от обикновената техническа, търговска и друга подобна полезност.

Отричането по същество на качествено-специфичната природа, роля и значение на изкуството в името на неговата полезност, първо, противоречи на фактите и, второ, оказва се невъзможно по тоя път да се изясни оня особен род полезност, която изкуството има и трябва да има като надстроечно-идеологично явление, което наред с други надстроечно-идеологични явления, но по свой специфичен начин обслужва идеологичните нужди и задачи на даденото общество, народ, класа, партия, като в това отношение може и трябва, както вече знаем, да ни служи също и за правилното организиране, мобилизиране и активизиране на трудовите способности, сили и дейност на обществените колективи и отделните личности.

Нито науката, нито красотата са и могат да бъдат самоцел за човека и човешкото общество. Красотата, която е и трябва да бъде присъща на всяко художествено произведение дори и тогава, когато авторът рисува некрасиви, грозни неща, се оказва истинска художествена красота само когато и доколкото изкуството, давайки ни своите субективни образи на обективно-красивите неща и явления, същевременно не изпуска нито за миг от погледа си общата идеологическа своя задача и функция, общите свои етически, общокултурни, възпитателни, политически и други задачи и функции.

Ако изкуството, отразявайки обективното естетично, красиво, прекрасно, не беше по самата своя природа, функция и значение по-особена и по-широка обществено-историческа категория, то би се превърнало в чисто субективистическо хедонистическо явление, не би се интересувало от каквито и да било обществени конфликти, страдания, недостатъци, слабости и други отрицателни явления, не би имало никакво възпитателно-действено значение и би се превърнало в чисто субективистическа, релативистическа и в края на краищата мистическа игра на субективни усещания, представи, идеи.

Нещастието на всички обективни и субективни съвременни идеалисти, на всички естетически формалисти и „антиформалисти“, на всички прагматици, сюрреалисти, изолационисти, абстракционисти и др. се състои в това, че като отричат открито или прикрито, но по принцип и фактически обективно-реалния предмет на изкуството и го разтварят в художествения субект или обратно, стигат в края на краищата в областта на естетиката и литературната критика там, където стигна в икономиката и политиката фашизмът. Фашизмът не е умрял и ние виждаме неговото пряко или косвено, прикрито или открито превъплъщение във всички ония естетически теории и теорийки, които, унищожавайки единството на предмета и субекта на изкуството и превръщайки самото изкуство в чисто интуитивно-

Адресът върху второто писмо[1] гласи:

Господин
Г-н Д-р Ст. Радославов
Главен лекар
в г. Русе.

Ето и неговият текст:

София, 23 март 1894 г.

Драги Докторе,

Крайно съм Ви благодарен за услугата, която ми направихте със събирането на толкова много абонати. Пращам Ви по пощата 12 колети по 18, всичко 216 книжки, от които една, печатана на особна книга с други корици, за Вас. Освен стойността 1 л. 50 ст. ще моля да поискате и по 10 ст. за пощенски разноски. — Още не мога да забравя туй, че Вий като че сте оскърбени от някои части на пътните ми бележки. Някои неща поправих, други прибавих, но, драги докторе, пак Ви повтарям, че аз съм поставен в най-комично положение в тия описания. С почитание

Алеко Константинов.

Едва второто писмо ни дава, макар и съкратено, собственото име на д-р Радославов.

Не може да се допусне, че това са единствените писма, които Алеко е изпратил на своя някогашен спътник. Сигурно е поне, че преди тези две писма той е изпратил още едно. Това писмо е съдържало молба за услугата, която Алеко иска от д-р Радославов: последният, както е съвсем ясно от второто писмо, трябвало да запише абонати за готвеното от Алеко издание на „До Чикаго и назад“. Към първото писмо е бил приложен вероятно и абонаментен лист. Писма с приложени абонаментни листове Алеко отправя също до Найчо Цанов[2], до Стоян Бешков[3] и до Иван Д. Шишманов[4].

Около 20 март 1894 г. книгата излиза. Върху екземпляр, който изпраща на д-р Радославов[5], Алеко е поставил следното посвещение:

На другарят ми до Чикаго и назад, д-р Ст. Радославов
от
г. София, Алеко Константинов .
13 априлий 1894 г.

Тук собственото име на д-р Радославов все още се крие под съкращението „Ст.“ Затова пък писмата и подареният екземпляр дават редица други данни за получателя.

От първото писмо може да се заключи, че д-р Радославов е чел Алековия пътепис след отпечатването му в „Български преглед“ и останал недоволен от това, че — както смятал сам — бил изобразен комично. Освен това той е имал и някои критични бележки към произведението. Трябва да се предполага, че бележките си той не е съобщил на Алеко веднага след прочитането на пътеписа. Той е сторил това едва тогава, когато Алеко му съобщил, че възнамерява да издаде „До Чикаго и назад“ в отделна книга. В незапазено до нас писмо д-р Радославов е посочвал някои „погрешки“ в пътеписа. Алеко съобщава, че поправил някои от тях. Какво обаче е посочвал в писмото си д-р Радославов, не може да се каже с положителност. Сред редицата поправки, които отличават текста на авторското издание от текста, публикуван в „Български преглед“, е почти невъзможно да

---

[1] Архив на БАН, 3298.
[2] Писмо от 22 януари 1894 г. — БИА при ДБВК, II 9938.
[3] Писмо от 22 януари 1894 г. — Музей „Алеко Константинов“ в Свищов, № 423.
[4] Писмо от 24 януари 1894 г. — Архивен институт на БАН, А III, 1.
[5] Екземплярът се пази в Архивния институт на БАН, № 3297. Изглежда, това не е онзи екземпляр, за който Алеко говори във второто писмо. В такъв случай трябва да се приеме, че Алеко е подарил на д-р Радославов два екземпляра от книгата си.

се посочат онези, които са нанесени под влияние на неговото писмо. Само една поправка, както е ясно от първото писмо на Алеко, се дължи на бележка на д-р Радославов: това е поправката, която засяга Вашингтонския монумент. Ето онази част от пътеписа, към която се отнася поправката:

„Когато приближавахме вече до върха [на Монумента], почнах да се задъхвам, като че начена да ми тъмнее пред очите, и ми мина през ума, че може да ми припадне. В тази минута погледвам надолу в бездната, и при светлината на една лампа мярна ми се една позната, не съвсем обрасла глава. Боже! Има хас доктора да се е решил да се качи пешком! Канех се вече да извикам, но забелязах, че той се спря, благоразумието надви у него, и лека-полека той почна да слиза по стълбите“[1].

В авторското издание след този текст Алеко поставя точка със запетая и продължава:

„Това беше Филарет“[2].

Очевидно, посочвайки тази грешка, д-р Радославов е искал да намали броя на местата, които го изобразяват комично. Но освен това място Алеко не е променил нищо друго, което се отнася до образа на д-р Радославов.[3] В авторското издание „докторът“ е представен така, както е бил представен и в първото издание — весело, живо и далеч не смешно и комично.

Все пак д-р Радославов остава докрай на своето мнение — той смята, че е изобразен комично. Това може да се заключи от следния факт:

През 1908 г. той преподарява екземпляра, получен някога от Алеко.[4] В този прекрасно запазен екземпляр обаче прави впечатление, че на лист 37—38 е откъсната част от долния външен край. Човек би рекъл, че това е станало случайно. Но трудно е да се повярва, че откъсването е станало случайно на място, което гласи така:

„Разправи ни той [сърбинът Неделкович] за подкупността на администрацията, на общинските власти, за грамадните злоупотребления с предприятията и обществените постройки. — „С злато можеш купити и самог президента“. — В течение на тези разкази, които ме смутиха и ме накараха да се замисля, доктора ме гледаше под очилата си с една мефистофелска усмивка, като че искаше да каже: „Е, как си? Чуваш ли? Видя ли, че *и в Америка е същото*. . .“. Ох, хич не ми сгряваше сърцето туй „и в Америка е същото“!“

Въпросната част от листа е откъсната така, че от смисъла на горния пасаж не се долавя нищо. Вероятно д-р Радославов, като преподарява книгата, решава да махне от нея това място, смятайки го за едно от онези места, които го представят в неблагоприятно осветление.

Към данните на двете писма и на надписания екземпляр по-късно се прибавиха някои сведения на 83-годишния адвокат Янко Ив. Попов от Русе, с чието семейство д-р Радославов бил близък. Ето тия сведения:

Името на „доктора“ е Стоян Радославов. Произхождал от семейство на търговец, в което бил единствено дете. Завършил медицина във Виена. Бил лекар по вътрешни болести. В Русе, където служил, се радвал на всеобща почит. Наричали го „батинката“, понеже бил старши лекар. Не се оженил, нямал близки и тежко понасял самотата си. Бил в приятелски връзки със семействата на търговеца Васил Радев и на адвоката Янко Попов[5].

---

[1] „Български преглед“, г. I, 1893 — 1894, кн. 5, стр. 60.

[2] А. Константинов. До Чикаго и назад. Пътни бележки. София, 1894, стр. 106.

[3] Изобщо Алеко рядко променя онова, което пише. Най-добро доказателство за това са неговите произведения. Срв. също свидетелствата на Кирил Христов, Алеко Константинов, „Мисъл„ г. IX, 1899, кн. 10, стр. 322; Лидия Шишманова, Алеко Константинов, Спомени, „Българска мисъл“, г. I, 1925—1926, кн. 6—7, стр. 559—560.

[4] На преподарения екземпляр д-р Радославов поставил надпис:

Na [sic] Г-на
Иван Д. А. Буров
от Др. Ст. Радославов.
г. Русе. 28/IV 1908 г.

[5] Тия сведения ми съобщи писмено др. Виолета Димова, асистентка в Русенския окръжен музей.

От особено значение е съобщението на Попов, че д-р Радославов направил нотариално завещание за ежегодна издръжка на студент по медицина. То насочва към архивите на Министерството на народната просвета, и по точно — към архивните материали за неговите дарители. За жалост, с архивните материали не можах да се запозная, а името на д-р Радославов, неизвестно как, е пропуснато в списъка на дарителите, с който разполага Централният исторически архив. В издадената „Златна книга“ обаче се намират доста богати данни за д-р Радославов. Ето по-съществените от тях:

Д-р Радославов е роден на 13 февруари 1838 г. в Котел. Учил в родния си град и в Шумен. Средното си образование продължил и завършил в Прага, а висше медицинско получил във Виена. До 1874 г. работил като ординатор във виенска клиника. Същата година заминал за Велес, дето работил като градски лекар до 1876 г. Там участвувал дейно в борбите на българското население срещу турската власт. Турците го заплашвали и преследвали. По-късно, заплашен с убийство, той отново заминал за Австрия, чийто поданик бил.

През Освободителната война д-р Радославов се явил в помощ на руските войски и бил назначен за губернски лекар в Свищов през 1878 г. От 1879 до 1893 г. бил старши лекар в Русенската първокласна болница, за уреждането на която положил големи грижи. През 1898 г. се пенсионирал. На 13 януари 1915 г. предал в Митрополията в Русе завещание за редица дарения, възлизащи на обща сума 78,000 лева[1].

Д-р Радославов умрял, както изглежда, през 1916 г. По сведения на адвоката Попов, смъртта му настъпила след сърдечен удар. Погребан е в Русе.

Една любопитна подробност съобщава „Златната книга“: че д-р Радославов пътувал с Алеко Константинов не само до Чикаго, но и до Прага[2]. През 1893 г., когато посетил Изложението в Чикаго, той е бил на 55 години.

Двата портрета на д-р Радославов, с които разполагам[3], го показват около 65—70-годишен. Той е среден на ръст, набит, въздебел, плешив, с големи, увиснали надолу, побелели мустаци, които почти закриват горната му устна, и с малка брадичка непосредствено под долната устна. Останалата част на лицето му е бръсната. Лицето му е валчесто и пълно, очите — светли (сини или зелени) и добродушни, устните — дебели, веждите — гъсти и къси, носът — не съвсем правилен, месест и широк. И на двете снимки е с очила без рамки.

Д-р Радославов пътувал много. Между единайсет отворени писма[4], адресирани до приятелско семейство, девет са от различни европейски градове. Не случайно Алеко, като мечтае за околосветско пътешествие, смята да вземе за спътник отново „доктора“. . .

АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ

---

[1] Г. Ст. Пашев. Златна книга на дарителите за народна просвета. Книга II. София, 1923 г., стр. 247—251.

[2] Това обаче не изглежда вероятно. В книгата на Напрстек („Seznam dám Amerického klubu příznivců a hostů“, стр. 54—60), за която Алеко Константинов в „Бай Ганю“ (вж. авторското издание, стр. 36—37, сред подписите на българите, които посетили изложението в Прага през 1891 г., не се намира подписът на д-р Ст. Радославов. (Снимки от съответните страници на Напрстековата книга са направени от Георги Веселинов и ще се дадат като приложение към негов труд за Алеко Константинов.)

[3] Портретите са собственост на др. Янко Ив. Попов, който има любезността да ми ги предаде, за да ги използувам.

[4] Тези писма са също собственост на др. Янко Ив. Попов.

☆

СПОМЕНИ ЗА АНТОН СТРАШИМИРОВ

ВЪЗКАЧВАНЕ ДО ВРЪХ „КОМ“

Старият писател беше решил да прекара последните години от своя неспокоен живот „по-близо до природата“.

Берковица със своята красива околност му се беше много понравила. Тази околност му напомняла много швейцарския ландшафт, както той често обичаше да казва. Затова в началото на 1934 година Антон Страшимиров пристигна за втори път на летуване в това курортно градче.

Всеки ден старият писател правеше своите разходки до „Ашиклар“. Почти не пропускаше случай да се отбие в горския разсадник, да се полюбува на пъстървите в намиращия се там рибарник и да се пошегува за това-онова.

Веднъж в разговор, той изрази голямото си желание да се изкачи на връх „Ком“. Чел бил „Нова земя“ от Вазов и му направило много силно впечатление описанието, което той давал за гледката, която се откривала от там. Дали пък е толкова хубаво на връх Ком?

В уречения час поехме през кестеняците — нагоре по течението на р. Шабовица.

— Най-сетне, да се понарадвам и аз на хубава гора! Той подаде на горския надзирател коня и сам се уедини в царствената тишина на гората. След малко ме извика: „Ела да видиш, тука някой е сякал от дърветата, как е посмял? Трябва да се вземат мерки за опазването на тази единствена в този край иглолистна гора! Нищо да не се бута, да си остане девствена природата“.

По пряката пътека стигнахме до хижата, построена от берковските туристи на горния край на гората. Набързо разтоварихме багажа, наобядвахме се и отново поехме нагоре към върха. Наистина, картината, която се откри пред нас, когато изкачихме билото, беше дивна и неповторима. Каква радост, какво задоволство изпитваше старият писател, че и той сега е там, където е бил някога Вазов!

Планината със своята природа успокояваше душата на Страшимиров, но тя очевидно не го задоволяваше. Той беше влюбен в своя народ и затова не се учудих, когато след няколко дни се яви при мен с предложение да направим обиколка по Огоста, да събере материал за миналото на Берковския край.]

Нали в този край Георги Димитров и Васил Коларов ръководеха Септемврийското въстание, нали покрай Огоста след разгрома се бяха разиграли трагичните събития, които послужиха на писателя за написването на романа „Хоро“. Защо да не отиде пак сред хората, да научи нещо за тях.

Макар през тези години Страшимиров да казваше, че не се занимава вече с „политика“, нямаше кой да му вярва. Той беше „навикан“ и затова беше под постоянно наблюдение. Нали той, писателят-гражданин, по време на септемврийските събития каза пред света истината за главорезите на Цанков — „клаха народа, както турчин не го е клал!“

Реших да взема Страшимиров със себе си, когато правя служебната си обиколка. Така, мислех си, няма да направи впечатление — природата го привлича, ще я проучва. . .

В една ранна августовска утрин потеглихме с кабриолета на лесничейството от Берковица по шосето за Михайловград, а оттам — нагоре срещу течението на Огоста.

Минахме покрай така наречената „тутма“ — току под самия град Берковица, която е дала повод на Вазов във времето, когато е бил тук съдия, да възпее любовта на Камен и Цена в поемата „Грамада“.

— Само, когато изхождаш от народното творчество и го пречупиш през своето дарование, ще можеш да дадеш нещо трайно и ценно за поколенията — завършва Стра-

шимиров разсъжденията си върху поемата, повод за които ни даде минаването ни покрай „тутмата“.

Пътуваме вече нагоре — по р. Огоста. Пред нас се открива прекрасна долина. Жътвата е в разгара си. Тази година тя малко е позакъсняла. Затова в този трудов ден мало и голямо е плъзнало по долината на реката. Зер, „хлябът се пече“, както казва народа.

Антон Страшимиров размишлява:

— Колко е добър и трудолюбив нашият народ! Загубил най-ценното — своята свобода, клан и обезправен напълно, той не се отчайва: от ранно утро до късна вечер работи. А не се ли отчае един народ, ще намери сигурно сили в себе си да победи. Ето тука, в този мил и топъл кът, се разиграха историческите септемврийски събития: вдигнаха се на бунт против тиранията селяните от Лопушанско и Фердинандско[1], но бяха удавени в собствената си кръв. . . Сега затова ли не се чува дори и напевната тъжна жетварска песен?

Замлъква старият писател. Не чака отговор. Самовглъбил се, не отронва нито дума вече. Може би някоя нова творческа мисъл проблесна в съзнанието му, а може би спомени за изчезнали близки го потопиха в тъга. Кой знае?. . .

Отделяме се от шосето за Чипровци. Спираме да починем и похапнем в близкия до шосето държавен горски разсадник. Слънцето сипе жар по земята. Насреща са двете селца: Сръблянеца и Соточино. Страшимиров пита горския надзирател за родната къща на работническия деец Аврам Стоянов, който е роден във второто село. Познавал го добре и много го ценял. Надзирателят отговаря на задаваните въпроси с гордост. Накрай се обръща наоколо, като че ли се страхува да не го чуе някой и казва:

— В Лопушанско има много събудени хора, които следват своя съселянин и ще му останат докрай верни!

Страшимиров се усмихва, но нищо не казва.

По пътя се впуска да ми обяснява от къде носи името си тази река — римският император Август е събирал тук чрез своите роби злато. Влизаме в село Лопушна. Стигаме до една разрушена до основите сграда. Страшимиров дава знак на файтонджията да спре. Слизаме и се приближаваме до сградата. Наоколо няма жив човек.

— Това е било комунистически клуб — ми заявява той. Стоим известно време в мълчание. После се качваме пак в кабриолета и продължаваме своя път.

— А какво им е пречел клуба, та е трябвало и него да сринат из основи? Не им ли стигнаха реките от кърви? — се възмущава старият писател.

— Ентусиазмът, който партийните водачи са запалили чрез словото си в гърдите на лопушанци, не може никой да разруши, макар клубът им вече да не съществува, — се намесвам аз.

— Ех, млади момко, така мислиш ти. Потъна нашият малък народ в черна робия и това е всичко — тъжно казва писателят.

Късно вечерта стигнахме в село Дълги дял, крайния пункт на нашата обиколка. Отбихме се в кръчмата, за да видим къде можем да пренощуваме. Кръчмарят знаеше за нашето пристигане, беше приготвил вечеря, а за нощуване беше ни осигурил „хубава стая“.

Писателят, видимо изморен, поиска веднага след вечерята да се приберем за нощуване.

Нощта вече преваляше, а ние още не бяхме мигнали!

Решихме, че по-добре ще бъде ако излезем да се „разходим“ из селските улици.

Страшимиров отново заговори за новия роман, който ще напише — „Робия“. В алегоричен смисъл ще представи съвременната робия и на нашия народ!

Само, който е слушал Антон Страшимиров да говори на любима тема, само той знае колко беше той занимателен и възторжен!

[1] Сега Михайловградско.

Така в разговор за новия роман дочакахме да затрепкат първите лъчи на връх „Добрутро“. Писателят се обръща към върха — колко правилно народът е нарекъл този старопланински връх „Добрутро“. Той посреща първите слънчеви лъчи и казва: „Добро утро, хора! Събудете се!“. Утринната ведрина ни упоява. Не ни се спи вече. Време е да се върнем в селото и да разпитаме тамошните старци за миналото на тоя край.

Един по един запристигаха тука старите хора и поведоха приятелски разговор с писателя. Те му разправяха всичко каквото знаеха. Запъхтян се зададе разсилният: да съм отидел в общината, получила се телефонограма: веднага да се върна в Берковица по важна служебна работа. . .

Старият писател се досети за каква „служебна“ работа става дума. Това обаче не го смути.

— Ще отидем в с. Копиловци и тогава ще се върнем, нали? — се обърна той към мен.

— Разбира се, имаме време!. . .

В с. Копиловци Страшимиров пак се срещна с няколко старци, говори с тях, шегува се.

Завръщането ни в Берковица се очакваше с „нетърпение“. След пристигането ни бях повикан в околийското управление. Зададен ми беше въпроса: на какво основание съм „взел в държавното превозно средство едно частно лице?“

Обясних, че съм задоволил желанието на писателя Страшимиров да се запознае с природата на Берковския край, за което преди седмица сме били и на връх Ком.

Разпитващият ме дедектив удари нервно по бюрото:

— Каква природа сте проучвали в Говежда, Дълги дел? Защо сте обикаляли съборения клуб на комунистите в с. Лопушна? Какво говори там Страшимиров?

Помъчих се да изясня „случая“, но дедективът ме прекъсна и без да чака моите обяснения ме предупреди повече да не развеждам с държавно превозно средство „частното лице“ Антон Страшимиров.

ДИМИТЪР СТЕФАНОВ

☆

НЕИЗДАДЕНО ПИСМО НА АНТОН СТРАШИМИРОВ

Писмото се пази в Историческия архив в Държавната библиотека „Васил Коларов“ в архивния фонд на Найчо Цанов. То е откупено заедно с други документи през 1955 г., а обработката им е направена миналата година. Предаваме го на днешен правопис. Заедно с него има и други две писма на Страшимиров. И трите не са датувани. По косвени данни със сигурност личи, че те са писани през 1902 г. Ето съдържанието на писмото:

Бай Найчо,

Телеграмата ти ме изненада, защото от закриването на камарата до днес успях да променя няколко настроения и в последно време просто не мислех за изборите. Както знаеш, аз преди идването си тук, бях „Тома“ и мислех, че ти ще си твърде озлобен. Туй бе породило от начало у мен мисълта, която и казах на Тома Ванчев и Манол Златанов: че ще дойда по изборите и ще агитирам против тях, па било и само с десетината даскали из околията. От тази мисъл не беше далече текнуването — да се видя самият в борбата на възраждащата се демокрация. Мен ми се чинеше, че ще мога да вложа в нея нещо, като се застрастя в борбата и значи, когато не ще се чувствувам дилетант пред стремленията и колебанията ви, както съм се винаги чувствувал. А от друга страна, аз все по-дълбоко се убеждавам, че колкото повече се загрижвам да свържа двата края на хар-

човете си, толкова повече губя воля, плъзгам се в една мазна обстановка, която убива у мене оная упоритост, с която съм боравил досега в живота. Ето, с тий съображения аз си допуснах мисълта и за едно кандидатиране. Но чак като я допуснах, видях, че е нескромно. Обаче, закачен от Д. Петков с едно писъмце, аз взех та му открих всичките си мислички и колебания. После се разкайвах за това: никога сиромашията не ме е плашила така, както от миналото лято насам. И вашето обнадеждено идване тук, разказът на Мициева, досущ ме бяха успокоили: нашата хубава крепост във Видин излизаше, че е сигурна, и аз можах спокойно да си гледам службашеството. Ето защо твоята телеграма сега ме досущ изненада и едва ли не ме изрита изведнъж от една летаргия. Нека бъде, „майка му стара"! Сега сиромашията не ще ме плаши: ще намирам оправдание и подкрепа в своите резки и смели акции в живота и не ще се сърдя на литературни неуспехи.

Сега — на работа. Телеграмата ти е тъмна на едно място: „несигурен, но вероятен". Да няма някакво разколебаване в селската маса. Ако е тъй, телеграфирай ми да тръгна веднага, без да мислиш, че не ще ми се прокара кандидатурата: не е ли най-после все едно — думата е да се запази хубавата ни крепост. А ако няма такова разколебаване в селската маса, ако всичко стои така както го описвахте, то — не бързай с повикването ми, определи най-малкия срок, през който трябва да бъда в околията, защото не забравяй, че освен харчовете, аз имам и друго неудобство; моята мъничка челяд тук ще остане с „къща без мъж".

Поздрав на всички. Здравей!

твой Антон

*

За да се осветли изложеното от Антон Страшимиров в това писмо, трябва да се припомнят някои събития в България, а и в личния живот на писателя.

Знае се, че през 1901 год. страната ни бе управлявана от правителство на демократи и прогресивни либерали, възглавявано от Петко Каравелов. Но то заварва тежко финансово положение, за подобрение на което прибягва до външен заем. С ясно доловими политически сметки и машинации против заема се обявяват народняшката и либералната партия, а и част от самата демократическа партия, която е на власт. Когато се гласува заемът, правителството бива бламирано и Петко Каравелов подава оставката му. Фердинанд възлага на д-р Стоян Данев да състави еднопартийно правителство от прогресивно-либералната партия. Той съставя правителство на 21. XII. 1901 год. и понеже липсва парламентарно мнозинство, народното събрание бива разтурено. В началото на 1902 год. се произвеждат нови законодателни избори, не ще съмнение, с тогавашния административно-полицейск и апарат спечелени от правителството.

През 1902 год. група народни представители от демократическата партия, начело с Найчо Цанов се отделят и образуват самостойна парламентарна група на младите демократи. В тая група влиза и Антон Страшимиров, който също е бил избран за народен представител от Видинска околия в листата на Найчо Цанов.

Но макар в едно от споменатите и непубликувани писма той да пише на Найчо Цанов, че за председател на бюрото на новата младодемократическа група не вижда по-достоен от него и го уверява че неговата (на Н. Цанов) „вяра" го е запалила „до пети" (думите в кавички са на Страшимиров, — М. В.), той и тук отначало е проявявал своята неустойчивост, съпътствувана, както е известно и от идейно „блуждение" (да употребим пак негов израз). Страшимиров дори се канел да отиде във Видин и да агитира срещу изборите, а изведнъж се озовава кандидат за народен представител в околията.

От писмото се вижда голямата искреност на писателя — той не крие своите колебания в стремежа си да служи на народа. Тези колебания той ще потвърди по-късно и публично, когато в 1911 год. повторно ще се яви като народен предстивител във Великото народно събрание в Търново. Ето самите думи на Страшимиров от речта му пред това събрание, печатана в редактираното от него списание „Наблюдател" (г. II, кн. VIII):

„Г. г. народни представители! Аз съм човек на най-новите мисловни блуждения в своята страна. Аз догонвам съмненията и колебанията на нашето време и надхвърлям вашите конституционни борби“. И по-нататък: „Аз намекнах, г. г. народни представители, за оня кръстопът в развитието на македонската революция, когато аз бях ангажиран за прямолинейна политика. Тогава в парламента бях в левицата; в десницата стоеше правителството на г. Д-р Данева. . .“

Пак в 1902 год. започва да излиза сп. „Демократически преглед“ като орган на младодемократите, редактирано от Т. Г. Влайков и Илия Георгиев, а и от Ан Страшимиров, който завежда литературната част, но другата година писателят напуща редакцията на списанието.

Страшимиров не скрива от Найчо Цанов, че приема да се кандидатира за народен представител и за да може „да свързва двата края“, с което да укрепи своята упоритост за борба в живота и за творчество. А че сиромашията му е била постоянен спътник и е засилвала неговите лутания и колебания ни уверяват и негови съвременници. Ето какво пише например Стилиян Чилингиров: „Едно несигурно, нерадостно съществуване, което се отрази неприятно върху цялото му творчество. И в него същото държане, каквото и в живота, и в него същото мятане от тема на тема, от въпрос на въпрос, ту започнал тук, гдето би трябвало да свърши, ту свършил, преди да е почнал“ („Моите съвременници“ — 1955, стр. 192).

Писмото разкрива готовността на Страшимиров за „смели акции в живота“. Тази своя готовност той е потвърждавал на дело неведнъж, отивайки понякога и на най-голям риск.

Съобщава: МИХАИЛ ВЪГЛЕНОВ

ГОДИШНИНИ

☆

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

На фона на последните три-четири бурни десетилетия образът на Людмил Стоянов като високоталантлив писател, страстен публицист и доблестен общественик се откроява с особена яркост. Неговият седемдесетгодишен юбилей е заслужен венец над едно значително дело. Многобройно и богато е литературното творчество на Людмил Стоянов: много томове белетристика, поезия, драматургия, литературна критика, есета. Стотици страстно написани памфлети и статии на обществени и политически теми. Участие като гражданин в дългата и трудна борба против фашисткото варварство и против войната. Ето с две думи делото на Людмил Стоянов.

Когато над опожарена Европа е вече облъхнал ураганът на първата война, Людмил Стоянов е между ония честни представители на нашата творческа интелигенция, които се прощават с миналите си заблуждения и търсят път към новите истини. „Аз паднах от облаците на романтизма върху твърда земя — заявява Людмил Стоянов — разтърках очи и видях, че от света на фикциите и химерите, на поетическото бохемство и романтическия кретенизъм. . . съм попаднал в дебрите на една сурова и неумолима действителност.“ — И писателят добавя: „. . . войната ми разкри — чрез личен опит и наблюдение — пирамидалния строеж на човешкото общество, неговата египетска икономика“.

С удивителен граждански кураж Людмил Стоянов изгаря зад себе си всички мостове към стария вълчи свят и с бързи крачки се насочва към революционните народни сили, където ще намери търсеното равновесие и вдъхновение. Неговото преминаване на страната на революционния народ става в ония кървави години, когато патентованите „патриоти“ „клаха народа си, както турчин не го е клал“ (Антон Страшимиров). Тогава Людмил Стоянов знаеше какво го очаква по тоя път, но той не трепна, не спря, не се стъписа. Защото будната му съвест на писател и гражданин му диктуваше да върви до край със своя народ; защото с цялото си сърце и разум той беше прозрял неизбежната гибел на стария буржоазен свят. С поразителна яснота той виждаше как „пороите на насилието и разрухата вече слизат в полетата на цивилизацията“. Фашизмът е в настъпление. Фашизмът подготвя втора световна война. И още в 1934 година Людмил Стоянов прави смело предупреждение: „...възшествието на фашизма у нас значи възшествие на мъртвилото и гробищата на една безкрайна политическа зима“.

През забележителното трето десетилетие от века Людмил Стоянов не само написа едни от най-хубавите си белетристични произведения („Холера“, „Мехмед Синап“ и други), но беше и един от могъщите стълбове на всенародното движение за борба против войната. На международния конгрес на писателите за защита на културата, свикан в Париж през 1935 г. по почин на писателите Анри Барбюс, Ромен Ролан, Алексей Толстой и други, Людмил Стоянов присъствува като единствен български представител и произнася пламенно слово в защита на културата от настъпващото варварство. Две години по-късно, когато пожарите на войната обгръщат испанската земя, Людмил Стоянов е в Мадрид на писателския конгрес в защита на испанската република. Българските фашисти не можаха да останат спокойни пред доблестното писателско и гражданско поведение на Людмил Стоянов. Много пъти в неговото жилище са нахлували настръхнали полицаи и са го задигали заедно с книгите и ръкописите му. В късна полунощ на една от централните софийски улици Людмил Стоянов бе нападнат и бит до смърт от тъмни субекти — „патриоти“. А през годините на Втората война честният писател бе изпратен от полицията като заточеник някъде на брега на Дунава. . .

Въпреки всичко фашистите не можаха да пречупят куража на писателя. Голяма, несломима беше неговата вяра в изгрева на народната свобода.

Людмил Стоянов посрещна с младежки възторг свободата. Тя го окрили за ново творчество. В голямото народно дело

— изграждане на социалистическото общество, в строежа на новата социалистическа култура и литература — Людмил Стоянов реши да отдаде всичките си способности.

Но силите на стария свят далече не са изчезнали от лицето на земята. Те надигат глава, те готвят ново по-страшно човешко изтребление. Старият ветеран в антивоенната битка Людмил Стоянов е отново на поста си. Като подпредседател на Националния комитет за защита на мира и на Световния съвет той развива неуморна дейност за спасяване на човечеството от ужасите на атомната война. Всяка година Людмил Стоянов заседава в европейски столици наред с най-забележителните борци за мир от целия свят.

Людмил Стоянов навърши седемдесет години. Но все така млад и пълен с градивни сили е неговият дух. Най-хубавите негови художествени произведения са наситени с оная жизнена младост, която никога не остарява, която ще облъхва душите с пролетната свежест на красотата, правдата и високата социалистическа човечност.

В душите на новите поколения, синовно привързани към родината, все ще звучи крилатият стих на Людмил Стоянов:

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

Да, поколенията отдават и ще отдават топла признателност на доблестния борец за революционното изменение на света по пътя към комунизма — писателя и гражданина Людмил Стоянов.

МЛАДЕН ИСАЕВ

☆

ЛАМАР

На 16 януари т. г. нашата културна общественост с уважение чествува 60-годишнината от раждането на Ламар — един толкова своеобразен поет-лирик, певец на българската природа, родното село и българо-съветската дружба.

От отпечатването на неговите първи стихове в „Млад турист“ (Русе, 1916 г.) и „Всеобщ преглед“ (1917 г.) изминаха повече от 40 години. Това беше бавен и крайно мъчителен път на развитие от модернизъм към реализъм и социалистически реализъм. След Септемврийското въстание той активно сътрудничи в сп. „Пламък“, редактирано от Гео Милев. Тук намират място редица негови антимилитаристични стихотворения, като „Война“ и цикълът „Железни икони“. Особено ценна в това отношение е поемата „Мирни размирни години“ (1928 г.). Тя е тържество не само на реализма като творчески метод на Ламар, но издава трайни идейно-художествени обобщения. В „Мирни размирни години“ той постигна много свежи лирични картини — на селската неволя, на селския пейзаж, на бита и обичаите, като не скрива и другото, главното: българския селянин го влече мирният труд на полето, а не завоюването на чужди земи. По дух той е враг на войната.

Сериозна крачка за преодоляване на някои идейно-творчески колебания от периода на редактираното от Ламар списание „Новис“ (1929—1932 г.) представлява участието му в Съюза на трудовите писатели. Създаващата се в България нова революционна обстановка подхранва у него по-друго отношение и към поезията на Владимир Маяковски и Сергей Есенин. Към големите съветски лирици той показа интерес и любов още при своите първи стъпки, но тяхното задълбочено разбиране и творческо усвояване настъпва едва сега.

Ламар се углъбява в българския език — в народните говори, в забравените думи и изрази, които съдържат много първична хубост и като образ, и като мисъл. Това чувство за богатствата на нашата реч личи в стихотворенията, които печата през 30-те години в „Щит“, „Литературен преглед“, „Пробив“, „Кормило“ и особено в сбирката „Утро над родината“ (1951 г.).

Победоносното народно въстание на 9 септември 1944 г., ръководено от Комунистическата партия и подпомогнато от освободителната Съветска армия, означава и за Ламар начало на нов творчески развой. Вече като член на БКП той участвува най-активно във всички мероприятия на народната власт: в Отечествената война е доброволец — командир в културната бригада и сътрудник на в. „Фронтовак“. Тук създава множество патриотични стихове, пише поемите „Изток-Запад“ (1944 г) и „Горан Горинов“ (1946 г.); на социалистическото строителство посвещава стихосбирката „Строителни години“ (1954 г.) и поемата „Град се гради“, наре-

съзерцателна, субективистическа, релативистическа и мистическа дейност на художественото съзнание, отричат всъщност всяко и всякакво действително изкуство.

А етическият, политическият и общоидеологическият техен извод от всичко това може да бъде и действително е един: изуството е дело и право на избраните, „необикновените“ хора, както се изразява испанският философ Хосе Ортега-и-Гасет, а не на „обикновените“, не на народните трудещи се маси и народната прогресивна интелигенция. Самозаключили се в своето „интимно“ аз, скъсали с всяка и всякаква обективно-научна и художествена истина, стигнали до отричане нуждата и правото на художника да в ъ п л ъ щ а в а своите художествени видения, емоции и идеи в сетивно-конкретно възприемаеми, типични, идейно наситени и целеустремени, естетическо-емоционални творби, съвременните буржоазни империалистически философи и естетици трябваше да обърнат вниманието си било към м и т о л о г и я т а във връзка с учението например на Липс за така нареченото „вчувствуване“, било към „подсъзнателния“ инстинктивно-животински живот на човека, както това виждаме при Фройд и учениците му, било към бергсонианско-плотиновската мистична художествена „интуиция“ и т. н. Опитите на английския психолог Едуард Беллоу и други да играят на реализъм, без да са реалисти, да говорят за „правдоподобност“ на художествените образи, без да има реален обект, на който образите повече или по-малко да бъдат подобни, както и опитите на съвременните неотомисти да ни заблуждават с някакво признание на обективната реалност на света и на красотата, като същевременно превръщат света и красотата в творение или функция на „бога“, — всички тези и редица още други опити бяха предприети и се предприемат с цел за вярна идеологическа служба на съвременната ултрареакционна буржоазия, на съвременния империалистически обществен строй, на всестранната стопанска, политическа и идеологическа реакция.

И все пак това, както видяхме, е с о ц и а л н о т о обяснение на разните съвременни буржоазни идеалистически, а отчасти и дребнобуржоазни естетически и идеалистически „учения“. Къде обаче трябва да се търсят г н о с е о л о г и ч е с к и т е корени на съвременната реакционно-идеалистическа естетическа мисъл?

Да се върнем към примера с ръката. Видяхме вече, че физикът не се интересува, т. е. абстрахира се, т. е. отвлича се от всичко онова в ръката, което интересува, да речем, химика, биолога, социолога, художника. Но и обратното е вярно. И то важи в пълна степен и за художника.

Художникът изобщо не може да бъде художник, ако рече да изследва и да изобразява в своите картини всичко онова, което изследват и изобразяват физикът, химикът, биологът и др. Видяхме, че художникът също се абстрахира, отвлича се от редица страни, свойства, съставни части, функции, прояви на ръката. Забрани ли се на художника да върши това, той изобщо престава да бъде художник.

Но ако вземем нарисуваната от някой художник човешка ръка и я погледнем под микроскоп или я подложим на химически анализ, ще открием, че художникът нито е изобразил, нито пък е искал и е могъл да изобрази милиардите атоми с техните ядра и електрони, с техните позитрони и неутрони, с техните електромагнити и други физически полета, вълни, движения и т. н. Художествено нарисуваната ръка се оказва в известен смисъл в сравнение с обективно-реалната ръка д е ф о р м и р а н а, в н е л о ш и я с м и с ъ л н а т а з и д у м а, или по-точно

чена на нашия първенец — Димитровград. Цялото това творчество го изтъква като един от първите наши съвременни поети социалистически реалисти със самобитен поетичен език, образност и интонационни възможности. Ламар пее винаги със свой глас.

Последните работи на Ламар показват, че като поет той се углъбява непрекъснато в нашия нов, социалистически живот. Неговите „сонети“ са напоени с неподправено чувство на любов и възхищение от нашата природа, искрят с многоцветни багри, изпълнени нерядко с едно мъдро прозрение в света. Връзката с народа и неговите песни водят поета Ламар към творчество, оставащо здрава диря в нашата съвременна национална литература.

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

ИЗ БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

☆

ИНОСКАЗАТЕЛНОСТ И ПРАВДА

В предговора към своите басни, като засяга някои особености на този литературен жанр, в който истината намира най-кратко и непосредствено въплъщение, Лафонтен казва: „Тъкмо поради тези съображения, Платон, изгонил Омир от своята република, е дал в нея твърде почетно място на Езоп. Той изказва пожелание децата да всмукват тези басни заедно с млякото; той препоръчва на кърмачките да им ги разказват; защото инак не биха могли да се приучат отрано към мъдрост и добродетел. Вместо да се ограничим да поправяме навиците си, трябва да полагаме усилия да ги направим добри, докато те са още безразлични към доброто и злото“. Тези препоръки на древния мъдрец обаче, поради настъпилата промяна в бита и съзнанието на хората, не намираха винаги достатъчен отзвук в поколенията и в някои епохи фактически се дойде до обратния резултат: без да бъде формално изгонена от републиката на изкуствата, баснята беше изтласкана на последен план и трябваше да води едно твърде лихо съществуване. Лафонтен във Франция, Лесинг в Германия, Крилов в Русия и Михайловски в България, в различни времена, при различна обстановка и с различен успех, използувайки в повечето случаи езоповския сюжетен фонд, я подхванаха, оживиха и тласнаха напред, но все пак не успяха да я изравнят по престиж с големите литературни жанрове, макар понякога да ѝ осигуряваха значителен достъп до простия читател. При всички случаи, дори когато се е радвала на значителна популярност, мълчаливо тя се е смятала рожба на непълноценно вдъхновение.

На какво се дължи това подценяване?

Както е известно, баснята е един от най-старинните литературни видове. Смята се, че тя води началото си от тотемистическите и магически представи на първобитния човек, чието необуздано въображение е възприемало света като проява на одухотворени сили. От такова съзнание са били създадени разказите за животни и специално баснята като особен повествувателен вид, който съединява в себе си непосредственото и отвлеченото, нагледната проста истина с правдоподобната измислица. Поради своята предметност и простота, този вид се оказва много достъпен за първобитната душевност, получава широко разпространение и става една от важните съставки на фолклора. По-късно той е бил разработен литературно от големи творци, получавал е един или друг индивидуален белег, но кога повече, кога по-малко винаги е бил свързан с едно наивно съзнание и по същина е неотделим от устното народно творчество.

Традицията още от най-древно време е очертала много точно жанровата определеност на баснята: това е къс иносказателен разказ, който разкрива човешки характер и води до морални изводи чрез една задължителна условност — чрез повествование за животни. Този разказ, след Лафонтен предимно стихотворен, е съставен от две части: предметно изложение на случки и събития, което съдържа в себе си художественото обобщение като емоционално възприемаема непосредственост, и втора, заключителна част — нравоучението. Ще рече и по форма, и по предметно-образно съдържание баснята има ограничен обсег на търсене и сравнително ограничени възможности за въздействие. Като се при-

държа обикновено към практическите нужди на възпитанието, тя тръгва от простата, макар и условна случка, за да стигне до простата, макар и много важна истина, без да създава сложни ситуации и трудно достъпни мисловни обобщения. Поради това, исторически погледнато, тя е архаичен литературен вид за едно съзнание, което се е отдалечило от наивитета на устното народно творчество. Ето защо няма нищо чудно, че тя стана едно от много редките художествени явления и че в новите западни литератури, в които субективните търсения често изместват обективната правда на живота, тя е изобщо на изчезване. Но докато това по начало е понятно, как да обясним друг един факт: нейната поява и разпространение в съветската литература? Разбира се, трудно е да се даде пълен и категоричен отговор на поставения въпрос, без да се познават отблизо литературните факти. И все пак може да се каже със сигурност, че се намираме пред едно явление, което е резултат от извършената революционна промяна в бита и съзнанието на хората. Аз лично виждам неговите непосредствени причини в порасналия интерес към народното творчество, във фолклорната стихия на някога изостаналите народи, освободени от гнета на царете, и в усилията да се търси достъп до съзнанието на масовия читател, което предполага и възкресяване на някои изостанали популярни форми на художествено обобщение. Понеже в социалистическото общество критиката е основен метод в борбата срещу грешките и пороците, станала неотемна съставка на бита, естествено беше да се засили интересът тъкмо към някои от сатиричните и хумористични видове, един от които е и баснята.

Ако това е така в съветската литература, не може да бъде инак в българската, която по силата на успоредното историческо развитие, без да губи каквото и да било от националния си облик, се развива в същата посока. И действително, в последно време у нас се забелязва едно възраждане на баснята, каквото не е имало никога преди това.

Този литературен вид има твърде богата и многогодишна традиция в българската литература. Той иде от устното творчество, появява се още в „Рибния буквар“ на Петър Берон и добива твърде широка популярност преди Освобождението. Намираме го в творчеството на големи писатели като Петко Славейков, Иван Вазов и Стоян Михайловски, а по късно и на Димитър Подвързачов. През последните години на стария режим баснята беше подхваната от Христо Радевски и то, може би, не толкова от вътрешни творчески изисквания, колкото от необходимостта да се мине през телените мрежи на тогавашната цензура, за да се кажат на читателя неща, които инак не можеха да стигнат до него. Днес вече, при друга обстановка и друга духовна атмосфера, все по-настойчиво тя привлича погледа на поетите и става все почесто явление в нашия печат, за да отговори на новите идейно-художествени задачи, които се поставят пред литературата.

В светлината на тази закономерност аз поставям и работите на Банчо Банов, чиято втора книга „Басни“, включила всичко публикувано от него, ни го представя като баснописец с големи възможности, който владее своето изкуство и го обича.

Както видяхме, баснята е един от най-архаичните литературни видове, и поради характера на своята иносказателност, почерпана от определен жизнен източник, трудно се поддава на промяна и разнообразяване. И въпреки това основното в усилията на Банчо Банов е тъкмо неговият стремеж да смекчи консерватизма на жанра, за да постигне в дадените рамки нещо ново по съдържание и форма. Ще рече той нито робува на традицията, нито воюва с нея: той се старае да я осмисли, като я съобрази с повелите и възможностите на съвременността. В резултат на това неговите творби са станали по-гъвкави откъм израз, по-близки до нас откъм замисъл и изобщо по-приемливи за съвременния читател, до голяма степен загубил вкус към популярните литературни видове.

Известно е, че баснята се смята обикновено за най-близка до така наречените „вечни истини“. И понятно е защо: по правило тя излиза от жизнени съпоставки, които остават неизменни за дълъг период от време, и стига най-често до морални изводи от практическо естество, които запазват своята правдивост въпреки настъпилите промени в общественото съзнание. Поради това тя е минавала дълго за литературен вид, който разкрива не толкова слабостите на определено общество, колкото трайните слабости на човешката природа. От тук следваше и нейният относителен престиж на невинност, който в миналото ѝ позволяваше сравнително по-лесно да се справя с цензурните трудности. Но този престиж се основаваше на една привидност и обикновено беше незаслужен. Всъщност зад условната форма и задължителната иносказателност на баснята най-често напираха проблемите и вълненията на съвременността, което значи — конкретните прояви и конкретните истини на епохата. И ако това важи за миналото, още по-вярно е то за днес, когато поетите не са свързани така тиранично с остарелите канонически ус-

ловности на жанра и няма защо да крият, че се вдъхновяват от идеите на своето време. От тези поети, които не тичат подир призраците на „вечните истини“ и се гордеят със своето земно вдъхновение, е и Банчо Банов.

Като баснописец Банчо Банов е изцяло в съвременността, в актуалността и дори нещо повече — в политическото злободневие. Той не крие своите съчувствия и омрази и за разлика от прекалените привърженици на традицията, които предпочитаха да се спотайват зад предлозите на една привидна незаинтересованост, той изтъква своите предпочитания и воюва за възгледите си. Неговите творби обаче, в повечето случаи политически по същество, са далече от всяка преднамерена тезисност, която много често ни оттласква със своята сухота и с външно натрапените си изводи, вместо да ни убеждава. Те не са илюстрации към възгледите на автора, на които се възлага помощна роля в идейния обмен, а художествени обобщения, изградени от живо и предметно наблюдение, които въздействуват със своята непосредственост.

Банчо Банов умее така да организира жизнения материал и така да го оживи чрез задължителната за случая аналогия от животинския свят, че изводът се налага сам, без да го търсиш, и зазвучава убедително дори когато — чрез свободно пристъпване към жанра — е даден във форма на политически лозунг. Той създава от случката правдива и най-често драматическа ситуация, която е очистена от епизодичност и съдържа нравоучението като вътрешна логическа последица, наложена от самото съдържание. Вследствие на това неговите творби, дори когато не ви разкриват нещо непознато като проблем, ви стоплят и увличат, защото ви карат да преживеете радостта на откривателя, добрал се по собствен път до една значителна истина. И естествено, най-добрите от тях се четат и препрочитат с неотслабващ интерес, напук на съществуващото мнение, което твърди, че баснята била досаден литературен вид.

Условните литературни герои на Банчо Банов са безусловно образи от нашата съвременна действителност, макар да не са измежду същинските герои на епохата. Ние ги виждаме в нашата среда, чувствуваме присъствието им в учреждения, срещаме имената им в хрониката на вестниците. Нима вие не познавате директора, „могъщия и страшен лъв“, който оттласква всички кандидати, за да назначи за свой помощник папагала — тази удобна птица, която не мисли, не възразява и само угоднически повтаря думите на своя началник („Най-добрият помощник“)? Не срещате ли понякога бивши орли, познали и бури и устрем към висините, които са се размекнали сега от еснафската мъдрост на съпруги-свраки и водят жалко егоистично съществувание сред семейния си уют („Орел и сврака“)? Дори и да не ходите в съдебните зали, не стига ли до вас вест за онези наперени петли, отхвърлили днес хомота на някогашната си нищета, които са получили главозамайване и в своето суетно големство лекомислено изоставят най-близките си хора („Петел и кокошки“)? Това са познати явления от всекидневието на един свят, който в своята решимост да завоюва щастие за всички, не успява с един замах да преодолее слабостите и пороците. И ето тъкмо тези слабости и пороци на нашата действителност разкрива художникът. Той изобличава суетната надменност („Балончето“), малодушието пред трудностите („Сънят на врабчето“), злонамереността и клеветничеството („Мравка и глист“), страхливостта и самоуправството („Вълк, овца и пес“), престорената добронамереност и простодушната глупост („Овцата, овчарят и вълкът“), любоугодничеството пред силните („Любовта на пеперудката“), кресливата некадърност („Жребецът“), слабостта към безплодни спорове („Когато магарето предлага...“), възнаграденото спотайване („Два леса и лебед“) и други такива прояви. Характерно е обаче, че макар да не премълчава нито една от значителните слабости на нашата действителност, авторът не скръства ръце пред злото и е далече от всякакви мрачни предчувствия. Напротив, неговите творби много често ви облъхват с някакво чувство на непреклонност и въпреки всичко ви карат да вярвате в тържеството на правдата.

Често се е мислело, че баснята води до изводи, които обикновено осветяват правото на по-силния и по-ловкия. На това основание някои философи и писатели като Русо и Ламартин гледаха с недоверие на Лафонтен, и дори нещо повече — понякога открито го обвиняваха в неморалност, защото им се струваше, както се изразява един литературен историк, че неговите творби представляват уроци по коравосърдечие, двуличие, користолюбие. Разбира се, това схващане е пресилено, почива върху едностранчива преценка на литературните факти и по същина противоречи на истината, но то има и днес свои убедени привърженици. Без да стига до крайните му изводи, него споделяше и големият френски поет Пол Елюар и затова не даде място на Лафонтен в знаменитата си „Първа жива антология на поезията от миналото“. „Нека — казваше той за великия баснописец — го отстраним от бреговете на човешката надежда“. Това предубеждение към

баснята обаче, пред което често се оказваха недостатъчно убедителни историческите справки и доводите на разума, в наше време се разсейва вече от самата литературна практика. Като се ползуват творчески от опита на своите предходници, някои съвременни баснописци започват все по-съзнателно и по-настойчиво да подсилят в своите творби онова, което по-рано беше най-често догадка и се постигаше почти изключително по негативен път — увереността в напредъка и в творческите сили на човека. Без да изменят сатиричния характер на жанра, чрез едно по-свободно и по-гъвкаво обобщение, те успяват да изтъкнат порока като епизод в развитието, който естествено накърнява нашето чувство за справедливост и хармония, но не ни обезверява пред злото. Тъкмо такава творческа задача си поставя и авторът на тези басни.

В своите усилия да изобличава порока, без да губи хуманистичната си вяра в човека, Банчо Банов разчита преди всичко на своя съвременен мироглед. Благодарение на него той споделя с читателя някои горчиви истини и същевременно успява да му окаже такова емоционално внушение, което го издига над емпиричното и всекидневното. За постигане на своята творческа цел обаче той си служи, според случая, с различни литературни похвати. Веднаж, въпреки временното тържество на злото, ние долавяме оптимистическите намеци в интонацията, друг път в нравоучителната поанта, която понякога иде не като логически извод от стихотворния разказ, а като антитеза на автора, трети път в едно по същество ново тълкуване на познатия сюжетен материал, което разширява и до известна степен видоизменя обхвата на жанра. Чрез такова тълкуване авторът разработва по съвсем друг начин познатата басня „Бухал и светулка“: бухалът пада, ослепен от светлика на зората, която в надменната си самоувереност той взема за светулка. Така този път тържествува не силата на мрака, а лъчезарието на започващия нов ден.

Характерно е обаче, че Банчо Банов не се задоволява със ситуации и съпоставки, които водят до оптимистични изводи, а в своите сатирични обобщения настойчиво се мъчи да намери място и на такива герои, чиито усилия разчистват пътя към бъдещето. Това се потвърждава от творби като „Вълк, овца и пес“, „Бивол и муха“, „Вълчи планове“, „Орел и бухал“ и някои други, също хубави, но по-малко характерни в това отношение.

Прочетете още веднъж тези басни и ще видите, че те са правдиви като замисъл, здрави и като постройка и същевременно вътрешно логични като аналогия. Следователно тяхната жанрова условност е напълно в духа на класическите изисквания и на пръв поглед няма нищо, което да изненадва.

Нека вземем последната от тези басни. Бухала, тази птица на тъмнината, се явява пред Орела — „стражник могъщ на мирния живот и свободата на гората“ — и заявява, че е забелязал наблизо опасен враг. „Ти искаш факти?“ — пита той и добавя: „Имам ги безброй. . .“ А и да ги няма — ние разбираме, — той лесно би могъл да ги създаде. Но вместо да се уповава на неговите факти, Орела предпочита да отиде на мястото и да провери лично. И какво се оказва? — открива в храстите незлобивия Славей, унесен в песни. На сутринта той намира клеветника и започва безмилостно да го налага. И когато Бухала закрещява и казва, че борбата срещу враговете е дълг на всички птици, Орела му дава добър урок по бдителност.

Ето неговият отговор, който служи и за нравоучителен завършек на баснята:

Да, боря се с врага — Орела каза, —
но и на птиците доброто име пазя.

Върху такъв план са изградени и останалите три басни. В едната вълкът-губернатор, който безчинствува срещу беззащитните овце, подвива опашка и бяга още при първата среща с овчарския пес, във втората биволът върши своето голямо дело, твърд и непоколебим, без да се вслушва в досадните критикарски бръмчения на мухата, в третата грабителските намерения на вълчата глутница се осуетяват от непредвидената в сметката овчарска гега. Прав е баснописецът: у нас има и клеветници, и самозвани губернатори, и досадни мърморковци, които тровят атмосферата със своята завист, своята глупост и своя егоизъм. Съществуват също така заговорнически глутници, които поглеждат с настървение към нашата страна и чертаят пъклени планове да ни върнат към миналото. Но и едните, и другите само спъват нашия ход напред, без да го спрат, защото има нещо по-силно от тях и от техните кроежи — това е волята и решимостта на нашия народ да създаде един свят, в който щастието ще бъде постижимо за всички. Като не притъпява нито за миг своето сатирическо острие, тъкмо за тази друга страна на нашата действителност напомня баснописецът в някои от най-добрите си творби. И това дава основание да кажем, че неговото хапане не само изцерява, както гласи един стих на Стоян Михайловски, а също така поддържа у нас будно упованието в бъдещето.

Стремежът на Банчо Банов да разшири идейно-емоционалния обсег на баснята чрез осъвременяване и чрез вмъкване в нея на утвърждаващи елементи очевидно не е могъл да приключи просто чрез наливане на ново вино в старите мехове. Както става обикновено в такива случаи, и тук промяната в съдържанието е засегнала къде повече, къде по-малко нейната външна и вътрешна структура. В резултат на това се е получило накърняване на известни схващания, затвърдени от традицията, и читателят е поставен пред някои интересни въпроси от принципно естество.

Според древногръцката поетика, свързана с името на Аристотел, герои на баснята могат да бъдат само представителите на животинския свят. Баснописците от следващите векове обаче, без да го отричат по начало, не възприеха това правило като ненарушима повеля. Така те откреха вратите на жанра и в него редом до животните успяха да заемат място някои растения, някои предмети от всекидневния бит, органите на човека и самият човек. С това, без да загуби нищо от своята основна характеристика, баснята само спечели: обогати се сюжетно, доби възможност за постигане на по-разнообразни и по-убедителни аналогии, стана някак по-очовечена. Изглежда обаче, че Банчо Банов не е удовлетворен от това и с някои свои работи прави настойчиви усилия да тласне започналата еволюция до крайност, като запази от жанровата определеност едно единствено качество — иносказателността, и то без да търси оживяване на сюжета чрез олицетворяване. По този начин той стига до творби като „Как се чисти стълба“, „Върхове“, „Наша Тръна търси“ и някои други по-малко характерни, в които няма следа нито от животинското, нито от растителното царство, нито дори аналогия с неодушевени предмети.

Пита се: правилна ли е такава тенденция към пълно скъсване с класическото схващане и оправдава ли се тя от една неизбежна вътрешна закономерност?

Аз мисля, че тя не е правилна, защото не се оправдава от такава закономерност, нито открива някакви неизвестни по-големи възможности за художествено въздействие. В случая са неприемливи и двете крайности: както да се ограничиш единствено в света на животните, тъй и напълно да скъсаш с него.

Ако класическото правило, приемайки представителите на животинския свят за единствени герои, ограничаваше автора в тесен кръг от аналогии и го обричаше на повторение, задоволяването с обикновената иносказателност води фактически до ликвидиране на баснята като самостоятелен литературен вид и я лишава не само от всякаква нагледна аналогия с живи същества, но и дори от обикновено олицетворяване. То я отдалечава от жизнената стихия и отнема от нея онова специфично образно съдържание, което я прави носителка на конкретна осезаема правда. Така тя придобива отвлечен характер и се превръща неминуемо в стихотворна парабола, в нравоучителна съпоставка, в игрословие — нещо, което без съмнение накърнява нейната специфична прелест и заедно с това намалява нейното емоционално-образно въздействие.

До там именно водят и някои от опитите на Банчо Банов да обърне гръб на жанровите изисквания.

Прочетете още веднъж такива басни като „Върхове“ и „Как се чисти стълба“ и вие ще се уверите, че това са културно написани творби, които чрез аналогия от всекидневието разкриват трайни и значителни истини. Те не носят никакъв белег на непълноценност и вие сте готови да ги сравнявате с най-добрите работи на автора. За да проверите обаче доколко това впечатление е оправдано, направете такъв опит: прочетете на свой познат коя и да е от тези басни заедно с някоя друга, равностойна на тях по правдивост и литературна обработка, например „Любовта на пеперудката“, и внимавайте какво ще бъде оказаното въздействие. И едната, и другата ще бъдат оценени положително, но „Любовта на пеперудката“ ще изтръгне повече усмивки и ще предизвика повече разговори. Защо? Затова защото в нея аналогията, почерпена условно от животинския свят, е по-одухотворена и образно по-достъпна на мисълта и въображението. Напротив, във „Върхове“ и „Как се чисти стълба“, за да не говорим за по-слабите творби от този вид, тя не е така непосредствена и по-мъчно се свързва с нашите представи.

Какво показва всичко това? То показва, че усилията да се сведе баснята до обикновена иносказателност са много рискувани, защото ѝ отнемат не само одушевените герои от животинския свят, а още и затова, че я лишават понякога и от възможността да олицетворява неодушевените, без което тя е немислима. Тези усилия означават отказ от изпитани изобразителни възможности и водят фактически до ликвидиране на жанра. Ето защо, когато търсим начин да разширим обсега на баснята, както с право се опитва и Банчо Банов, необходимо е да правим това предпазливо и с необходимата художествена мярка, без да се хвърляме стремглаво в безплодно новаторство. И това нещо може би следва да се напомни преди всичко на младите баснописци, някои от които през последните години

населиха литературните страници на вестниците с одушевени и неодушевени герои, много често рожби на злополучни хрумвания и несъстоятелни аналогии.

И без да познаваме Банчо Банов, прочетем ли басните му, ние долавяме, че той е от онези автори, които обичат своето изкуство, живеят непрекъснато с неговите проблеми и полагат грижи да вникнат в тънкостите му. За него една творба не е поредна литературна проява, а изпитано човешко вълнение, съкровена мисъл на гражданин, който живее с радостите и тревогите на съвременността. Той е чужд на творческата припряност, подкладена най-често от литературна суета, и предпочита да заговори тогава, когато проблемът му е напълно изяснен и образите са добили вече очертание. Оттам една вътрешна сигурност и свобода на изображението, която се долавя дори в онези негови работи, които не могат да се приемат за значителна сполука — дори те носят белезите на творческо виждане и на сигурна литературна култура.

В басните на Банчо Банов сюжетната линия е ясна, категорична и свободна от всякакви принадени епизоди, от всякаква усложненост. Езикът му е предметен, чевръст и сдържано образен — така че може да изрази желаната мисъл, без да изпада в многословие и украшателство. В зависимост от ситуациите и от търсеното емоционално състояние разказът тече ту плавно, ту стремително, ту на места пресекливо-нервно. Благодарение на всичко това в някои от най-добрите си басни като „Мравка и глист“, „Орел и сврака“, „Петел и кокошки“ и „Любовта на перудката“ (тук бих добавил и „Жребеца“ с уговорка, че намекът за полово безплодие ще накърни у мнозина чувството на приличие) авторът успява да съчетае яснотата на замисъла и простотата на израза с една правдивост в преливането и редуването на настроенията, която би правела чест на всеки утвърден художник.

Може да се каже, че баснята поради самото си естество е литературен вид за всички възрасти. И въпреки това, както по своята непосредственост, тъй и по своите неограничени възможности да обедини в причудливо единство конкретните прояви с правдоподобната измислица, тя се доближава най-много до поезията за невръстни. Не случайно в известното си посвещение, като говори за своите творби, Лафонтен се извинява: „Техният вид е детински, признавам, но тези детинщини служат за обвивка на значителни истини“. И понеже това е така, в баснята, също както и в стихотворенията за деца, стихотворната пластичност изобщо, ритъмът и римата, по-специално, придобиват особено важно значение, защото от тях до голяма степен зависи занимливостта и силата на художественото въздействие. Банчо Банов си е дал сметка за тази особеност и полага усилия да отговори на жанровите изисквания. Навред в своите работи той се мъчи и обикновено успява да постигне естествен говорим тон и кръшна ритмична стъпка, търси и намира освежени пълни рими, които правят впечатление и помагат за запаметяване на прочетеното. Но както мнозина наши поети, той си е позволил лека леност, като на места е предпочел зрителната рима пред звуковата и така е тласнал недостатъчно подготвения читател към неприемливо и грозно произношение (избера-гора, носароса, така-вълка и пр.). И макар тези случаи да са малко на брой, те се забелязват и оставят лошо впечатление посред общата грижа на автора за жив изразителен стих.

Басните на Банчо Банов осмиват немалко слабости и жигосват немалко пороци на нашата съвременност. И въпреки това, заслужава да се каже, че голяма част от тях по обсег имат предимно интелигентски характер. Затова бихме могли да пожелаем на автора при бъдещата си работа да разшири своя кръг на наблюдения и да потърси достъп до по-широк кръг читатели. Направи ли това, неговите творби с по-голям успех ще изпълнят своето предназначение: да станат и по сюжет, и по въздействие популярен литературен жанр, достъпен за всички възрасти и за всички степени на съзнание.

Когато Банчо Банов представи за издаване своите басни, на които случаят пожела да бъда редактор, те носеха изразителното заглавие „Прах по ъглите“. Помня, че то се хареса, прие се и така трябваше да остане. Когато обаче книгата се появи по витрините, на първата ѝ страница се мъдреше изтърканото от употреба: „Басни“. Аз и днес не знам как авторът е успял едностранно да отмени взетото решение, но си спомням моето недоволство при тази втора среща с книгата. Покъсно се помирих: може би — разсъждавах на ум — има право, защото неговите творби говорят не само за праха по ъглите на нашата действителност, а заслужават и за нещо друго, за което досега най-често баснята е премълчавала. Днес вече, когато недоразумението е приключено, аз препрочитам тази книга още веднъж и виждам по-ясно от преди, че в нея има и друго, което осмисля и порицанието, и надеждата, стои над тях и не е обхванато в нито едно от двете заглавия. Това толкова важно нещо е жизнената правда и тъкмо тя определя значителната литературна стойност на тези невероятни, но правдоподобни истории за животни и хора.

БОРИС ДЕЛЧЕВ

ЛИТЕРАТУРНИЯТ КРЪЖЕЦ „ХРИСТО СМИРНЕНСКИ“

В една февруарска вечер на 1933 година, под схлупения таван на сиромашка къща в отдалечен от центъра квартал на столицата, шестима младежи сложиха основите на литературния кръжок „Христо Смирненски“, който изигра немалка роля през тридесетте години за насочването и развитието на литературната младеж под знамето на пролетарско-революционната литература.

Над петдесет млади хора преминаха през него в различните години, от 1933 до 1941, когато дейността му постепенно заглъхна. От тях не са живи тринадесет. Преждевременна смърт ги изтръгна от редовете на младата литературна смяна; не можаха да разгърнат по-широко свежите си дарования. Цветан Спасов, Васил Воденичарски, Емил Шекерджийски, Кирил Маджаров, железарският и печатарски работник Петруш Работкин паднаха в редовете на партизаните с оръжие в ръка. Бомбите на англо-американските въздушни пирати, хвърлени върху София, отнеха живота на Христо Руменов и на поета-работник Димитър Христов-Ляпчето. Туберкулозата, тоя бич, който при условията на капитализма се шири като плесен връз влажно торище, срази гърдите на Иван Хаджидимов и Неделчо Бурянин, работник-металик, нежен и свенлив като момиче. Полицейски куршум уби друг работник — цинкографът Атанас Трендафилов-Ванцети, когото фашистките полицаи побързаха да обявят за самоубиец, за да потулят едно свое брутално престъпление. Тоя тъжен списък на мъртвите включва още имената на Емил Кръстев, Александър Вутимски, Асен Ведров (Шурдов).

Достатъчно е само да прелистим периодическия работнически печат през тридесетте години и веднага ще почувствуваме, че това са били младежи с несъмнен талант, със свежи и своеобразни дарби, прекършени преди да разпукат напъпилите цветове и да пръснат аромат и красота.

От живите тридесет и седем души в Съюза на българските писатели днес членуват двадесет и девет. А осем души насочиха усилията си в други области: наука, изкуство, народна отбрана.

Такъв е активът на кръжока „Христо Смирненски“ от гледище на личната и литературната съдба на ония млади хора, които преминаха през редовете му.

В тридесетте години тоя кръжок не стои в нашата обществена и литературна действителност като самотно дръвце на пуста скала, брулено от сурови фъртуни. Той не е внезапно явление, една младежка приумица, без корени дълбоко в почвата под себе си. Той е организирана проява на една дейност, резултат е на съзнателна мобилизация на младежките сили на литературния фронт, под ръководството на работническата класа и нейната партия.

Работническото движение, ударено тежко през 1923 и 1925 година от окопитилата се след Първата световна война буржоазна реакция, потиснато под железната пета на фашистката диктатура, се съвземаше. Революционната енергия на потиснатите трудещи се маси шумеше и се надигаше като пролетни води под леда на фашизма и към 1930 година в него имаше вече значителни пукнатини. В 1931 година властвуващата коалиция на буржоазни партии загуби изборите. Ала коалицията на опозиционните буржоазни партии, която пое държавното кормило, макар да говореше за демокрация, прояви към работническото движение не помалка бруталност и полицейщина. Ръководителите на тая коалиция, досущ като сегашните главатари на империалистическите върхушки на Запад, приказваха за свобода, отправяха молитви за мир в обществото, а изпращаха полиция (и войска там, дето полицията бе безсилна) да разтурва събранията на трудещите се, да конфискува печата им; изгониха от парламента избраниците им; образуваха процес след процес в съдилищата; натъпкаха затворите с народни борци. Изобщо свободата, демокрацията разбираха наопъки, тъй както наопъки я прилагат днес американските империалисти в Гватемала, Венецуела, Куба, че и в Съединените американски щати, тъй както се опитват да я налагат в Средния изток и мечтаят да я разширят и върху териториите на страните с народна демокрация.

В началото на тридесетте години широк размах получи и прогресивният печат. Наред с обществено-информационните и политически вестници, в навечерието на основаването на кръжока „Христо Смирненски“ излизаха: илюстрованият седмичник „Поглед“ за популяризация главно на социалистическото строителство на Съветския съюз, литературният седмичник „Работнически литературен фронт“ („РЛФ“), който подпомагаше кръжока в литературно отношение, сатиричният седмичник „Жупел“, литературният вестник „Фронт на трудовоборческите писатели“, антивоенният вестник „Преглед на антивоен-

ното движение“, месечното обществено литературно списание „Звезда“ и други, без да споменаваме нелегалните или полулегалните („Работническо дело“ и др.), както и ония, които излизаха от 1932 година насетне („Щит“, „Кормило“ и др.).

Работническият печат се опираше на трудещите се, на народа. По градове и села, безброй дописници с шиести от непосилен труд пръсти посягаха към писалката или химическия молив и описваха с несръчни букви уродливото лице на капиталистическата експлоатация, разбуждаха с дописките си духовете, мобилизираха настроенията. Широко движение на работнически и селски кореспондечти, организирано от партията и поощрявано от прогресивния печат, заливаше страната и проникваше и в най-потайните кътчета на капиталистическото общество. По едно време имаше и нарочен вестник „Рабселкор“. Това движение бе толкова типично, че стана предмет и на художествено превъзсъздаване. Известни са например забележителната с пластичните си качества скулптурна творба на Ив. Фунев „Рабкори“ или повестта на Г. Караславов „Селкор“.

Появиха се и литкори — литературни кореспонденти: обикновено млади и начинаещи литературни работници, които изпращаха в прогресивния печат стихове, разкази, дописки за културни събития.

Партията не остави без подкрепа прогресивната литературна младеж. Така изникнаха литературните кръжоци. Найнапред в София — „Христо Смирненски“, а по-късно и на други места: Варна— „Владимир Маяковски“, Враца — „Христо Ботев“, Ловеч — „Максим Горки“, Лом — „Гео Милев“, Стара-Загора — „Христо Ясенов“.

Тяхната работа протичаше при тежки условия. То беше едно мръсно време — напипа ли полицията пет-шест души нефашисти, събрани в къщи — доста обикновено бе да последват арести, побоища, инквизиции, обвинение в конспирация за противодържавна дейност, затвор. Не съществуваше прогресивен писателски съюз, под чието крило да се подслонят младите. Нямаше многобройните страници на сегашните литературни издания, в които младежите проникват. Не се плащаха хонорари. Събираха помежду си левчета в подкрепа на прогресивния литературен печат.

В 1934 година буржоазията направи нов преврат, стегна диктатурата, за да удържи кипежа на масите, да умаломощи работническото движение, да подготви страната за предстоящата война. Вълни от терор, арести, процеси заливаха народа. Наведнъж бяха спряни над шестнадесет печатни прогресивни издания. Черен облак от сгъстен политически задух и културен мрак потопи всичко в мъглата си. Ала работническата класа и нейният авангард— Комунистическата партия — не скръстиха ръце. Затвориха кепенци и литературните кръжоци. През тия черни години кръжокът „Христо Смирненски“ привлече нови и нови членове и се превърна от един ограничен сравнително литературен кръг в своеобразна младежка литературна школа под ръководството, непосредно, на работническия младежки съюз (РМС).

За да се „орабочи“, кръжокът „Христо Смирненски“ на няколко пъти отваря вратите си за съвсем неопитни в литературно отношение младежи — работници. Тази практика не излезе полезна, защото те се озоваваха в една вече напреднала литературна среда. Тук се водеха разговори, кипяха спорове, от които неопитните любители на литературата разбираха съвсем малко, чувствуваха се пренебрегнати, наложи се да бъдат запознавани с елементарни литературни понятия, което пък им се виждаше скучно. Скоро останаха само талантливите, а любителите напуснаха кръжока: едни — доволни, че са разширили кръгозора си (те запазиха и по-нататък любовта си към литературата), други — с празната торбичка на сърдит Петко. Така кръжокът премина тая детска болест на развитието си и стана средище предимно на младежи с несъмнени литературни дарби. В него освен основателите му — Андрей Гуляшки, Димитър Чавдаров-Челкаш, Иван Делчев (Хаджидимов), Иван Мартинов, Павел Вежинов, Спас Йончев, срещаме през една или друга година днешните поети — Александър Геров, Александър Муратов, Богомил Райнов, Валери Петров, Веселин Андреев, Иван Бурин, Крум Вълков, Николай Стайков. Тук са и съвременните белетристи Арманд Барух, Емил Манов, Иван Аржентински, Камен Калчев, Крум Григоров, Стоян Ц. Даскалов, Хаим Бенадов, драматургът Лозан Стрелков, детският писател Асен Босев, критиците Васил Александров, Иван Руж, Борис Делчев, Пантелей Зарев, Яко Молхов, публицистът Теню Стоянов и две поетеси — Катя Георгиева и Невяна Стефанова.

Не всички членове на кръжока „Христо Смирненски“ станаха професионални писатели. Към други области се насочиха: проф. Александър Бурмов, полковник Борис Ташев, Георги Алексиев, Здравка Колева, полковник Йордан Дъбравин, Николай Шмиргела, подполковник Стефан Николов; ала и досега връзката им с литературата е жива, имената на повечето от тях срещаме под творби с художествен или друг литературен характер.

Различни са дарованията и проявите на ония, които преминаха през кръжока и работят в областта на художественото слово, различно е и значението им в съвременната българска литература, ала в едно те си приличат: всички останаха верни на заветите на своя патрон — пролетарския бард Христо Смирненски; нито един не измени на народа, на работническата класа, на социализма.

Когато говорим за хората, които влизаха в кръжока „Христо Смирненски“, а също така и в другите литературни кръжоци по онова време, би трябвало да отбележим едно явление, което днес като че ли не срещаме в работата със съвременната литературна младеж. Какво бе това явление? В кръжоците тогава се полагаха нарочни усилия да се издирват и привличат млади работници с литературни наклонности. Споменах няколко имена на талантливи работници, членували в кръжока „Христо Смирненски“. Вапцаров , гордостта и най-голямото дарование на революционната поезия от края на тридесетте години, също така участвуваше в литературни кръжоци и идваше в тях, като оставяше огнярската лопата, излъскана от дланите и пръстите, с които пишеше дивните си стихове.

Днес редовете на литературната младеж се попълват, с малки изключения, от студенти и ученици. Това са общо взето, чада на трудещите се, ала сами не са участвували непосредно в производствения процес, било в града, било на село. Тъй отслабва връзката между литературата и производството. Положително явление е, че ученолюбивите народни синове и дъщери могат да завършват всякакви учебни заведения. Това е важна придобивка на народната власт. Ала създаването на значителни литературни произведения за съвременността е трудно, ако авторът им няма личен опит. Не натопи ли авторът кожата си в казана, дето врат новите обществени отношения — долу, по места, не може да усети ония тънки преходи на температурата от студено към горещо и обратно, изобразяването на които придава неотразимо емоциално въздействие на литературните творби.

Кръжокът „Христо Смирненски“ имаше и свой стил на работа, оформен още през първите години. Това бе отношението към разглежданите произведения на младите автори. На заседанията на кръжока обикновено се правеха съобщения за по-важните литературни материали, излезли в печата през седмицата и за други литературни събития с кратка оценка на тях. Но ядката бе четенето и обсъждането на творби на членове на кръжока. За човек, който не познаваше другарската атмосфера на кръжока, а би попаднал ненадейно на тия заседания, би изглеждала удивителна оная непримиримост, с която разискващите разчепкват прочетената работа на другаря си и търсят с лупа нейните недостатъци. Непримиримост, която не познаваше пощада дори за най-дребните неща. Похвалите бяха сдържани. Сякаш тия младежи се събираха не за да насърчат своя другар, като го покритикуват приятелски, а за да оскубят произведението му, тъй както се скубе гъши пух, направо от живия корем на вързаната птица. Върху нажежената жарава на тая непрощаваща критика, младите автори изпичаха своя литературен вкус, закаляваха усета си. Разискванията с еднаква страст засягаха както основния замисъл и идеята на произведението, така и литературното изпълнение до най-големи детайли.

Тоя стил на безпощадно разтърсване на творбата бе добра проверка на нейните силни и слаби страни и отлична школа за младите автори, школа на самокритичност и взискателност. Заслужава да се отбележи, че въпреки това, младежите успяваха да осигурят необходимия топъл климат за кръжока, където споровете се превръщаха в бури, а критиката — в потилня та чак ситни капчици избиваха по челото на автора и ушите му пламваха от прилив на кръв, но нито веднъж не се стигна до груповска непримиримост, до фракционност и вътрешно разединение. Над всичко стоеше другарството, преданността към прогресивната литература, партията и народът.

В кръжока начеващите писатели се занимаваха не само с разглеждане на собствената си литературна практика, а изучаваха и литературната теория. Викаха Георги Бакалов, Тодор Павлов, Сава Гановски и други да говорят по литературни въпроси. Беседите за образа като специфика на отражението, естетическата мяра, типичните характери и обстоятелства, Ленин и изкуството и др. показваха насоката и обсега на теоретическите им интереси.

По въпросите на литературния занаят младите търсеха по-възрастните си другари: Ангел Тодоров, Георги Караславов, Крум Пенев, Кръстю Белев, Людмил Стоянов, Марко Марчевски, Никола Ланков, Орлин Василев, Христо Радевски, Младен Исаев и други; учеха се от тях, разменяха опит.

От съветската литература по онова време не можеха да гребат с шепи идейно-художествено богатство, както им се искаше, защото през бодливата ограда на фашизма се промъкваха малък брой съветски книги в български преводи. Затуй пък изсмукваха до капка свежия сок на ония, които виждаха бял свят у нас.

Жаждата да постигнат тайните на високото литературно майсторство подклаж-

даше интерес у отделни членове на кръжока към литературната изтънченост на някои модни тогава западни писатели, ала трудно им бе да я съчетават с простия мъжествен стил, който бе нужен, за да зазвучи силно суровата истина за живота на потъпканите от капитализма маси. По тоя въпрос в кръжока ставаха чести спорове.

Работата на кръжока „Христо Смирненски“ беше тясно свързана с младежкия и литературния прогресивен печат, не само защото най-добрите произведения на младите автори излизаха на страниците му, а защото участвуваха активно в списването му, както активно участвуваха в борбите на работническата класа. В 1934 година кръжокът „Христо Смирненски“ даде редакторското ядро на в-к „Младежки преглед“, който започна да излиза при условията на най-диво настъпление на фашизма срещу всичко прогресивно в страната. Същата година с помощта на кръжока се редактира и издаде младежкият литературен сборник „Сигнали“, който показа на читателите, че в прогресивната литература вече има талантлива и немалобройна млада смяна.

Така постепенно заякваха младите криле на начинаещите автори и един след друг те навлизаха в художествената литература и заемаха онова място в нея, което се определяше от значението на техните творби.

Скромна, ала достойна е ролята, която кръжокът „Христо Смирненски“ игра в българската литература.

И сега, когато чествуваме двадесет и пет години от датата на основаването му, ние заедно с това чествуваме правилната политика на партията и на РМС по отношение на младите прогресивни автори, благодарение на която политика кръжокът просъществува толкова години при най-трудни обществени и литературни условия и отгледа под стряхата си една фаланга писатели със сериозен литературен актив в съвременната ни литература.

ИВАН РУЖ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО В ЧУЖБИНА

☆

НОВ ПРИНОС НА БЪЛГАРИСТИКАТА В ИТАЛИЯ

По големите книжарници на Италия в края на миналата година се е появила една книга, на чиято луксозна обвивка стои заглавието „История на българската литература“, автор — Лавиния Бориеро-Пикио, Миланско издателство „Нова академия“. Един труд от около 300 страници, посветен на българската литература, излязъл в една голяма страна, е явление, което заслужава внимание. Той вероятно ще привлече интереса на италианския читател, чиито представи за нашата родина не всякога отговарят на реалността.

Починът на младата италианска българоведка радва нашата културна общественост, която цени усилията на всички, които работят в чужбина с усърдие, за да запознаят читателя-чужденец с художествените богатства, създадени от народа ни през вековете.

Българистиката в Италия, която има зад себе си тридесетгодишна история, е отбелязала немалко постижения както с преподаването на историята на националната ни литература във висшите учебни заведения, така и с пропагандирането на български писатели сред широката културна общественост.

Първите по-крупни завоевания в тая насока бяха направени след Първата световна война. Началните стъпки в изучаването на славянските литератури са свързани с имената на такива бележити учени като професорите Еторе Ло Гато и Джовани Мавер. Около тях израснаха млади сили, които с голяма любов изучават културната история на славянския свят. Един от тези ентусиазирани учени — Енрико Дамиани — се посвети на българската литература. През 1925 година младият славист обнародва първите си преводи на разкази от Иван Вазов под заглавие „Българско сърце“. Богатствата на литературата ни увличат все по-силно ревностния българовед. Появяват се последователно статии, очерци, рецензии, преводи на български художествени произведения. Енрико Дамиани е привлечен да чете лекции в Римския университет и открива за първи път специална катедра по българска литература.

казано, оказва се пресъздадена, възпроизведена, изобразена по начин, който от една страна се определя от съответните обективни форми и закономерности на самата ръка, но от друга страна съобразява се с художествената цел на автора, с неговите мирогледни теоретико-методологически, психологическо-идеологически и други разбирания, настроения, задачи, цели в качеството му на човешка личност, носеща дълбоко в себе си конкретната природа на своето обществено цяло, т. е. представляваща от себе си конкретна „съвкупност от обществени отношения“.

Ако забраним на художника да възприема по особен свой начин обективно-реалните неща, в случая ръката, и ако го задължим да ни дава в своята картина само онова, което като при механично действуващата фотография пасивно се отразява в човешкото съзнание, ще стигнем до чист, типичен н а т у р а л и з ъ м, който е опъката страна на субективисти-ческия ф о р м а л и з ъ м.

Марксистко-ленинската естетика отрича по принцип натурализма в изкуството, тъй като всъщност последователно натуралистическото (а не като онова, да речем, на Емил Зола) изкуство не е всъщност никакво изкуство, не е никакво субективно отражение на обективните неща, а е именно пасивно, механично, фотографско отражение на онези неща и явления, които в случая с ръката сами се хвърлят в погледа на обективистически съзерцаващия я художник.

Тук имаме същинско деформиране на художествения творчески процес в смисъл, че в случая отпада неговата субективна страна, субектът изчезва и остава само обектът и отражението на обекта се оказва чисто пасивно, обективистическо, фотографическо отражение, което няма и не може да има действителна художествена стойност.

Процесът обаче на абстрахирането, отвличането, деформирането може да протече и по точно противоположна посока, в каквато именно действително протича при разните сюрреалисти, изолационисти, абстракционисти и др. п. В случая художникът се абстрахира или отвлича от обективно-реалния предмет на художественото творчество. Художественият образ по този начин се оказва не субективен образ на обективните неща, а чисто субективистически, неподчиняващ се на никакви обективни закономерности и задачи „образ“, престава всъщност да бъде изобщо о б р а з и се превръща в условен, релативистически, волунтаристически и з р а з на чисто интимните, чисто личните, неповторими преживявания, емоции и идеи на субекта, които нито могат да бъдат разбрани от другите хора, нито пък представляват за тях действителен, общ или актуален интерес. Художникът се самозаключва в слоновата кула на своето имагинерно, абстракционистическо „аз“, губи всякаква връзка с конкретната и жива обществена и природна действителност, отдава се на самосъзерцание и индивидуалистическо самолюбуване, не чувствува никакви ни научни, ни обществено-политически, ни културно-човешки задължения и рисува, пее, пише, играе така, както му диктува неизведаната „подсъзнателна стихия“, както го влекат механичните, метафизически и чисто мистически случайности в неговия личен живот и в живота на неговата класа.

По този начин отиваме към другия полюс, точно противоположен на полюса на натурализма. Тази противоположност обаче не е диалектическа, а именно типично метафизическа противоположност. Тъкмо поради това факт е, че както сред съвременните идеалистически естетици, така и в миналото, когато след натурализма се появи на историческата

Професор Дамиани успява да влее голямата си любов към българската литература и у редица свои студенти. Негов ученик е преждевременно починалият през юни миналата година проф. Луиджи Салвини, който остави редица ценни изследвания и преводи из областта на нашата литература. Немалък брой други ученици на Дамиани и Салвини, пръснати из разните университетски центрове, все по-системно се занимават с творчеството на българските поети и писатели, изследват, превеждат и пропагандират найдобрите завоевания на художествената ни мисъл. Със смелия си почин да състави цялостен систематичен курс за българската литература младата българистка Лавиния Пикио подема и развива създаденото от своите учители. Тя допринася да се разшири и утвърди българистиката в Италия.

Трудът на Лавиния Пикио е опит да се запознае чуждестранния читател с цялостното развитие на българската литература. Този труд заслужава толкова повече нашето внимание, че изпреварва подобни инициативи в страни с по-стари славистични традиции.

Авторката на „История на българската литература“ е целяла да обгърне не само по-важните литературни явления от IX век до наши дни включително, но и да даде възможност на читателя да почувствува духа на обществената и културно-историческа атмосфера, сред която се заражда и развива нашата художествена книжнина. Така тя разглежда и появата на първите старобългарски паметници. Осветляването на фактите около идването на славяните на Балканския полуостров и тяхната понататъшна съдба, около създаването на първата българска държава и отношението ѝ към другите съседни народи, ролята на византийската и римска църква в нашия живот и т. н. несъмнено ще е от полза за общото осведомяване на читателя в чужбина. Делото на славянските първоучители, на техните ученици и следовници е разгледано във възможната за случая широта, като е хвърлен поглед и върху общия културен процес. Цялото въведение, с което започва книгата, помага на читателя да почувствува и разбере първите книжовни паметници и характера на старобългарската ни литература.

На въпросите, свързани с имената на Кирилометодиевите ученици, с дейността на огнища като Охридската и Преславската школа — когато Епископ Константин съчинява първата поетична творба „Молитвата“, Йоан Екзарх пише своя бележит „Шестоднев“, а Черноризец Храбър излага схващанията си за писмеността, когато се явяват богомилството и богомилската литература и се появява апокрифната книжнина — е отделено сравнително най-широко място. Внимателно е проследена и книжнината на втората българска държава, до падането на България под турско робство. На фона на общата гражданска и културна история се говори за делото на такива книжовници като Евтимий Търновски, Костантин Костенечки, Григорий Цамблак. С тяхното дело — завършва авторката тази глава — българското влияние отново се разширява, както по времето на Борис и Симеон, над цялата територия на православния славянски свят.

Авторката успява да подскаже значимостта на духовните богатства, заложени в старобългарската ни литература — все още неразкрити в достатъчна мяра и от нашата литературна наука. Те, според нея, са принос на българския народ в обогатяване на културната съкровищница на ония времена, когато някои от днешните европейски народи все още тънеха в духовен мрак. От изложеното в книгата италианският читател ще има възможност да научи за големите културни постижения на българите през Средновековието.

Втората част на книгата, озаглавена „Литература на Възраждането“, се предшествува от специална глава, в която се говори за петвековното турско владичество, за духовното иго и асимилаторските домогвания на гръцката патриаршия, за католическата пропаганда, за първите бунтове срещу чуждото потисничество. Тук се загатва за значението на гръцката култура, за по-късното проникване на руската книжнина, чрез които българите влизат в досег с европейския свят. Подемът на народностното съзнание през епохата на Възраждането се обяснява не само с промяната на обществено-икономическото състояние на страната, но и с демократичните движения в Европа. Първите патриоти-будители — по думите на италианската авторка — са се стремили да се освободят от гръцката духовна опека, да извоюват национална независимост, да създадат българска книжнина. Във връзка именно с пробуждането на националното съзнание се заражда и новата българска литература, чието начало слага Паисий Хилендарски с бележитата си „История славяноболгарская“. Историкът на българската литература проследява по-нататъшното развитие на националната ни книжнина, изследва с възторг делото на Паисий и неговите следовници, говори с преклонение за първите възрожденци, изнася кратки данни за жизнената им и творческа биография. Кратките очерци за найзначителните книжовни дейци — Паисий, Софроний, Берон, Бозвели, Венелин, Априлов, Н. Рилски, Фотинов, Богоров — се съчетават със стремеж за по-обща оценка

на епохата. Специално е отбелязан засилващият се интерес у русите към поробените славяни на Балканите, към историята и фолклора на българите.

Отчитайки голямото обществено и естетическо значение на народното творчество, в специална глава авторката характеризира българския фолклор в духа на традиционната фолклористика от миналото.

Литературата ни от втората половина на века, от времето на разрастването на национално-освободителното движение е разгледана отделно в главата „Патриотизъм и литература в периода на романтизма". Като оставяме настрани въпроса доколко може цялата възрожденска литература да се характеризира като романтична, трябва да отбележим и тук грижата на авторката да търси предпоставките за националния и книжовен подем. Тя се спира предимно на външните въздействия, на освободителните движения у другите балкански народи, на руското културно влияние, без да се съобразява достатъчно с вътрешните обществено-икономически причини. Нуждата от литература с нова идейна насоченост се свързва с борбата за утвърждаване на литературен език, за усвояване на поетическа техника. Според авторката началото на новата поезия се поставя от поемата „Стоян и Рада" на Найден Геров. Първият представител на национално-революционна поезия е Добри Чинтулов, чийто песни добиват голяма популярност на времето. Направен е опит да се обясни появата на тази поезия. Тук би могло да се изтъкне въздействието, което е имала тя върху читатели и пи ателите.

Поставянето на Райко Жинзифов и Григор Пърличев веднага след Чинтулов нарушава историческата хронология. Очевидно обстойният очерк за П. Р. Славейков — наречен с основание „първия истински поет на новата българска литература" би трябвало да следва след писаното за автора на „Стани, стани, юнак балкански", за да не се разкъсва историческата последователност на изложението. Правдиво са доловени основните тенденции на Славейковата поезия, нейният народностен характер. Извисяването на автора на „Извора на Белоногата" до значителни поетични завоевания е обяснено правилно със здравата опора на поета в народното творчество. Обаче развитието на поезията през 50-те и 60-те години не се разглежда в органическа връзка с разрастването на национално-освободителната борба. Оттам и беглото споменаване и недооценяването на творби като „Горски пътник".

Появата на националната ни драма се свързва основателно с дейността на българските читалища. За представител на този жанр се сочи Добри Войников, чиито драми бележат „етап в историята на театъра". Появата на белетристиката е обяснено с порасналите духовни нужди на българите. Още преди създаването на Друмевата „Нещастна фамилия" или Блъсковата „Изгубена Станка" из страната вече се ширят множество преводи от чуждата литература — „Робинзон Крузо", „Скитникът евреин", „Бедната Лиза" и т. н. Сантиментално-романтичният дух на тези произведения, според авторката, се е отразил и на първите български белетристични произведения. С по няколко думи тя запознава читателя със съдържанието на тези повести.

Очевиден е стремежът да се изтъкнат художествените постижения на най-бележитите писатели на епохата — Каравелов и Ботев. Ограничените размери на очерците обаче не са позволили да се разкрие по-цялостно идейно-естетическото величие на Ботевата поезия. Само твърдението, че и Каравелов и Ботев спадат по своята идейна насоченост към руските „шестдесетници" не е достатъчно, за да се разбере революционно-демократичната идеология на двамата организатори на българската национална революция. Приведените пасажи от някои творби на големите български писатели-борци загатват за социалния заряд на патриотичен патос на тяхното творчество, но като българи ние сме в законното си право да искаме безсмъртната поезия на Христо Ботев — гордост и слава на народа ни — да бъде представена във всичката ѝ сияйна светлина.

Композиционно третата част — „Литературата на независима България" — не се различава от предшествуващите. Очевидно авторката следва един определен принцип при композирането на материала: да нахвърли в една обзорна глава общата картина на епохата, да очертае контурите на обществената атмосфера, да подскаже полъха на времето, след което в кратки очерци се разглежда творчеството на писатели и поети. И в тоя дял Лавиния Пикио загатва за обществено-политическата и културна атмосфера в годините след Освобождението, за тенденциите на литературното ни развитие. Специфичната обстановка в новоосвободената държава, с всичките обществени борби и културни идеали не би могла — по думите на авторката — да намери по-пълно отражение в литературата, освен със средствата на реалистическия метод, наречен „национален реализъм". Не е изяснено какво съдържание се влага в това понятие, но очевидно имат се предвид някои особености на възрожденската реалистична традиция, така силна и в първите години след Освобождението. Творчеството на Иван Вазов — най-крупният представител на епохата — е очертано със сравнителна пълнота. От даденото в книгата читателят ще

получи представа за делото на нашия национален поет, за голямото жанрово разнообразие на неговото творчество, за идейно-естетическите богатства, с които то е наситено. Все под общото заглавие „национален реализъм“ са поставени К. Величков, З. Стоянов, Влайков, М. Георгиев, Ст. Михайловски, Ал. Константинов. Разбира се, както тук, така и в цялата книга не може да се иска изчерпателност на материала, пълнота и всестранност на разглеждането му. Но вече маркирането на главните линии на литературното развитие, със сбито очертаване на жизнената и творческа биография на най-видните писатели — дали съдържание на това развитие — е достатъчно за да могат в чужбина да почувствуват националното своеобразие на нашата художествена литература, нейните идейно-естетически богатства.

Под заглавие „Новата естетика на „младите“ се разглежда появата на модернистичните течения у нас през 90-те години и началото на сегашния век, течения, явили се, както се казва в книгата — като реакция на Вазовата реалистична традиция. Започналият процес на откъсване на литературата „от публицистиката и от възрожденския утилитаризъм“ — пише ававторката — „бе отражение на българското социално развитие и на новите веяния на цялата европейска култура“. Д-р Кръстев се явява, според авторката, теоретикът, идеологът на „младите“, а основаното от него списание „Мисъл“ групира такива талантливи художници на българското художествено слово като Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Ал. Константинов, Петко Тодоров — всеки от които по-късно тръгва по свой път на развитие, със своя творческа съдба. В този дял изпъква особено релефно обективистичното отношение към литературния ни живот.

Реалистичната традиция, започната от Каравелов и развита от Вазов, отново се подема, разширява се в творчеството на Церковски, Страшимиров, Елин Пелин, Йовков, Г. П. Стаматов. С по-голямо съзнание за значението на художествената форма, те отразяват живота на народа, особено на българското село, социалните тенденции на времето. Те създават литература, която по думите на италианския славист, търси да превъзмогне в художествено отношение контраста между „старите“ и „младите“, отразявайки „неподправената действителност на тогавашното българско общество“. Тази литературна генерация, появила се през последното десетилетие на миналия век, продължава до края на Първата световна война — период, в който културният и обществен живот на българите е твърде интензивен, развива се много бързо, което обуславя и неравномерното, противоречиво развитие на тогавашните писатели. Разбира се, при тези писатели не се касае само до завоюване на по-голямо художествено майсторство, но и до постигане на ярко прогресивна идейност, до по-определен бунт срещу грозната капиталистическа действителност.

Политическите събития по време и след царуването на Фердинанд Кобургски, по време на Балканската и Първата световна война, многобройните идейни и художествени влияния — продължава авторката — благоприятствуват за създаването на една „бурна“ литературна атмосфера. И правдиво се отбелязва в книгата, че писателите, които са искали да отразят новите тенденции на времето, не са могли да не изхождат от позициите на реализма. Така социалните проблеми на тогавашното село Цанко Церковски иска да направи със средствата на художественото слово достояние на общественото мнение. Неспокойният и бунтуващ се дух на Страшимиров подлавя интересни проблеми на епохата. Разказите, романите, драмите на Йовков са окачествени като пример на едно зряло литературно творчество — оплодено от опита на най-ярките художествени достижения. Както всестранният подем на възрожденската епоха намери блестящо завършено отражение в творчеството на Вазов, така тенденциите, търсенията, експериментите на следосвобожденската епоха намират в лицето на Елин Пелин най-добрия изразител и тълкувател, превъплътил ги в белетристиката си с една значителна художествена артистичност — така се характеризира значението на големия наш писател. Днес е трудно — продължава авторката—човек да си представи читател на българската литература да не познава разказите на Елин Пелин и да не помисли преди всичко за Елин Пелин, когато иска да посочи най-характерните художествени произведения от българската литература на XX век. Разказите на Елин Пелин са влезли в националното съзнание и в културата на всеки българин и е трудно да се посочи кой от тези разкази е получил най-голяма популярност, кой може да се нарече шедьовър. Приведените мисли, пък и целият очерк говорят за високата, правдива оценка, която се дава на големия белетрист — проникновен познавач на народната душа.

В отделна глава, онадсловена „Нови течения: символизъм, футуризъм, пролетарска литература“ — се щрихира общата литературна атмосфера и се загатва за появата на различни литературни течения в началото на века. Поезията на Кирил Христов е характеризирана като „анакреонтична“. Тук е разгледано и творчеството на Яворов. Само за няколко десетилетия, пише италианският българист — от Чин-

тулов и П. Р. Славейков националната поезия прави големи завоевания; с поезията на Яворов за първи път стихове на български език „придобиват универсално значение и думите от всенародния език на един предимно селски народ, прозвучават в изящни и в стилово, и в духовно отношение мелодии“. Едва ли може да се възрази на тази висока оценка, но заедно с това не може да не се изтъкне, че Яворовото забележително художествено майсторство е органически свързано с прогресивната идейност на неговата поезия — идейност, намерила блестящо въплъщение в стихотворенията „На нивата“, „Градушка“ „На един песимист“, „Нощ“ и други — творби, неотбелязани в книгата.

И ако с основание се говори за символистични веяния в българската литература през този период, то е трудно да се намерят привърженици у нас на другото модернистично течение — футуризма. А така, както е формулирано заглавието, създава се впечатление, че и то е оставило някакви трайни следи в литературния ни живот от това време.

От революционно-пролетарската литература Лавиния Пикио се спира предимно на творчеството на Гео Милев, Смирненски, Вапцаров. Благодарение на дейността на Д. Благоев — пише авторката — научният социализъм навлиза в обществения и културния живот на българите от края на XIX век. Основаното от Благоев списание „Ново време“ оказва мощно въздействие за развитието на прогресивната литература. Под влияние именно на социалистическите идеи и на обществените събития вътре и вън от страната някои поети — претърпели влиянието на символизма като Хр. Ясенов, Гео Милев и др. — преустройват естетическите си позиции, слизат при народа и тръгват в крак с неговите борби и идеали. Авторката правилно отбелязва, че след превъзмогването на символистичните увлечения Ясенов става един от основателите на сатиричното списание „Червен смях“, чието ръководство по-късно е поето от „основоположника на българската пролетарска поезия Д. Полянов“. Първите социалистически веяния, революционният устрем, вярата в утрешния по-добър ден изпълват — според авторката — най-значителните творби на Полячов. Обаче едва с творчеството на Гео Милев, по нейните думи, пролетарската литература се домогва до по-голяма художествена значимост. В поемата „Септември“ някогашният символист и експресионист постига голяма оригиналност, създава истинска революционно-пролетарска творба „в стила на Маяковски“.

Очевидно и тук е нарушена отчасти историческата последователност. Творчеството на Смирненски, в което идеите на пролетариата, на комунизма намират най-ярко въплъщение — както правдиво е отбелязано, би трябвало да бъде разгледано непосредно след войната, по което време Гео Милев е все още в плен на модернистичните веяния.

Традициите на Ясенов, Гео Милев, Смирненски се подемат и издигат на по-висок етап от Вапцаров, който „принадлежи към плеядата мъченици на антифашистката съпротива“. В поезията на Вапцаров комунистическата партийност намира ярък израз. Той подхваща „теми, типични за новата социалистическа естетика“. „Много от неговите стихотворения — пише италианският историк — се стремят да бъдат химн на новото общество на техниката и прогреса“. Приведените кратки откъси дават възможност да се почувствуват новите художествени ценности на революционно-пролетарската ни поезия и да се засили интереса на читателя към нея.

В края на книгата са отделени няколко страници на съвременната ни литература. С установяването на народно-демократичната власт, която авторката неправилно нарича „власт от съветски тип“, създава се литература, която спомага за „построяването на социализма“. Писателите отразяват действителността от позициите на социалистическия реализъм. Успоредно с това започва преоценка на литературното художествено и научно наследство. Традициите на марксическата литературна критика, създадени от Благоев, Бакалов, Т. Павлов се подемат и доразвиват. Пролетарската литература — премълчавана и недооценявана от буржоазната наука — получава дължимото ѝ признание. В продължение само на десет години се явяват множество нови художествени произведения, на които е още рано, според авторката, литературният историк да определя историческата значимост. При все това тя признава, че творбите на писатели като Л. Стоянов, Г. Караславов, Ан. Каралийчев, П. Вежинов, Д. Димов, Ст. Даскалов, Ем. Станев, Орлин Василев, Св. Минков, Д. Талев, Ем. Коралов, К. Калчев и др. са значителни постижения, които ще трябва да намерят своята достойна оценка от литературната критика.

Обширната библиография, дадена в края на книгата, говори за широка осведоменост по история на българската литература. Тук са посочени трудовете на най-изтъкнатите слависти у нас и в чужбина — както изследвания по специални въпроси, така и обобщаващи студии и монографии. Не са пропуснати дори и по-незначителни трудове, които са били достъпни на авторката. Но очевидно, тя не е имала възможност да използува в пълнота най-новите

изследвания, които осветляват от марксически позиции литературното наследство и съвременната ни литература.

Обобщавайки изложеното, трябва да се каже, че излязлата История на българската литература в Италия дава възможност да се проследи в общи линии хилядолетното ни литературно развитие. Основните периоди на литературния процес са сполучливо набелязани, доловено е характерното за литературните явления на всяка нова епоха. Пристъпвайки обаче към литературните факти от схващанията на културно-историческия метод, авторката не винаги вижда всички предпоставки, които обуславят облика на литературните явления от различните времена, не всякога свързва характера на литературата с цялото многообразие на историческата действителност, с тенденциите на развитието. Оттам и трудността да се разграничат по-малките периоди и подпериоди, особено в следоосвободенската ни литература.

Известно е, че поради особените обществено-икономически условия, българската литература за късо време прави големи скокове. Докато до 50-те години на миналия век тя има главно църковно-просветителски характер, то само след четири десетилетия вече се появяват всички течения, характерни за другите европейски литератури. Това бързо развитие не дава възможност новите явления и течения да се обособят и проявят в своята пълнота. Всичко това изправя литературния историк пред твърде сложни проблеми. Без да подценява значението на основните закономерности на общественото развитие, той трябва да търси и открива специфичните закони на литературния процес, да вижда новите художествени явления във всяка нова епоха, да търси предпоставките за тяхната поява и обяснението им в цялото многообразие на реалния живот, в сложната противоречивост на творческата личност. От друга страна, литературният историк, проследявайки и обяснявайки литературния процес, трябва да утвърждава прогресивно-демократичното в него. Така ще се разкрият идейно-естетическите богатства и ще бъде насочен читателят към тях.

В настоящия кратък отзив нямаме за цел да изтъкваме всичките качества и пропуски, които има новоизлезлият труд на италиански език за българската литература. Въпреки критическите бележки, които могат да се направят, трябва да подчертаем, че на труда на младата италианска българоведка следва да се гледа преди всичко като на изследване, извършено с голяма научна добросъвестност, с безмерна любов към българската литература. Авторката е проявила умение правилно да се ориентира в сложните пътища на литературното развитие, добре да организира богатия материал, да даде прегледно и стройно изложение. При общата оценка на книгата не бива да се изхожда само от методологическите концепции на изследвача, от пълнотата на материала, или от характера на отделни съждения, а и от обстановката, при която се работи в капиталистическите страни, трудностите от най-различно естество, които трябва да бъдат преодолявани, както и редицата условия, с които вероятно авторката не е могла да не се съобразява.

Трудът на Лавиния Бориеро-Пикио ще заинтригува несъмнено различни среди в чужбина, ще повиши интереса към нашата страна, към художественото ни наследство, към съвременната ни литература. Ако се осъществят плановете на авторката — книгата да бъде преведена и на испански език — с художествените богатства, завоювани от нашия народ през различните епохи, ще се запознаят и редица други народи. Това ни задължава да подирим възможности за по-тесен контакт с хората на славистичната мисъл в чужбина, да се създадат условия за творческо общуване и научно сътрудничество.

Появата на труда на Лавиния Пикио ни радва и като израз на едно приятелско разположение към нашия народ. Той несъмнено ще окаже своето благотворно въздействие за взаимното опознаване на нашите два народа. Нека се надяваме, че положителната преценка на този първи по-крупен труд на италианската българоведка в родината на писателите, за които авторката пише, ще послужи като стимул в по-нататъшната работа на Лавиния Пикио върху проблемите на българската литература.

ГЕОРГИ ДИМОВ

ПО ВЪПРОСИТЕ НА СЪДЪРЖАНИЕТО И ФОРМАТА В ИЗКУСТВОТО

Известният съветски изследовател В. Ванслов излезе с две книги, посветени на някои от основните категории на марксистко-ленинската естетика — „Содержание и форма в искусстве“ и „Проблема прекрасного“. Не е трудно да се разбере, че в сегашния етап на засилена борба между различните течения в естетиката, тези книги придобиват особено значение. Много от въпросите на естетиката, които бяха заобикаляни в близкото минало или се разглеждаха само като илюстрация на общофилософските категории, сега са предмет на сериозни монографични изследвания. И двете книги на Ванслов имат характер на опит да се навлезе в специфичната сфера на естетиката, да не се заобиколят подводните камъни, да се сложи пръстът на раната. Ванслов не избягва и полемиката. И това е хубаво, макар че в полемичното си увлечение стига и до някои явно неправилни положения.

Налице е едно раздвижване и засилен обмен на мнения — явен признак за творческите търсения на естетиците в Съветския съюз. Това раздвижване не може да не даде тласък на мислите в областта на естетиката и у нас. Особено на онази естетика, която не се задоволява само със спекулациите на абстрактното мислене, а изхожда от живите факти на нашето изкуство, на онази естетика, която проявява вкус към естетическата стойност на художествените явления. Ние трябва да привлечем интереса на хората на изкуството към въпросите на естетиката, за да осмислят своето творчество, за да повишат своето майсторство, за да се въодушевят от високата си мисия. Вместо това, ние често им предлагахме скучни и неясни формулировки, които не само ги отблъскваха от естетиката, но ги изпълваха с недоверие и дори презрение към нейните абстрактни постулати. Те имаха известно основание — на тях е нужна естетика, близка до художествените факти, естетика, която разбира творческия процес, проявява тънък вкус и може да говори за изкуството и неговата същност емоционално, заразяващо.

Книгите, които Ванслов предлага на читателите, имат тези качества — те са написани темпераментно и в същото време без претенцията за последна дума.

Първата книга на Ванслов („Съдържание и форма в изкуството“) има три раздела, в които разглежда природата и спецификата на художественото съдържание, изразните средства и формата в изкуството, и в раздел трети — взаимодействието между съдържанието и формата в изкуството.

В едно „Въведение“ Ванслов разглежда историческия развой на понятията за съдържание и форма в изкуството в двете му противоположни концепции — идеалистическа и материалистическа. Съдържанието на изкуството във всички идеалистически естетически учения се разглежда като духовно начало. В ученията на обективните идеалисти съдържанието на изкуството се определя ту като абсолютна идея (Хегел), ту като божествена същност на света. Изкуството е само средство за познание на духовната същност на света. За естетическите теории, изхождащи от позициите на субективния идеализъм, съдържанието на изкуството е абсолютно субективна, произволна дейност на субекта-художник. „Субективните идеалисти — казва Ванслов — свеждат съдържанието на изкуството към еманацията на вътрешното „аз“ на художника, към изразяването на откъснатата от реалния свят индивидуална душа, психика на подсъзнателното и т. н.“ За разлика от идеалистите в естетиката, материалистическите теории изхождат от положението, че изкуството черпи своето съдържание от реалната действителност, а не от абстрактната идея. Тук Ванслов разглежда някои от основните положения на естетиката на руските революционни демократи — Белински, Чернишевски, които ясно и просто подчертават връзката между изкуството и действителността. По същия начин Ванслов разглежда и разбирането за формата в изкуството, като подчертава, че ограничеността на домарксовия материализъм се крие в неговата метафизичност, в неумението му да приложи диалектическият подход при разглеждане на художествените явления. Затова Ванслов обръща особено внимание на Хегеловата разработка на въпроса за взаимоотношенията между форма и съдържание. Хегел разкрива диалектиката на тези категории и това е едно от най-рационалните зърна в новата естетика. Марксистко-ленинската естетика използува това рационално зърно, очиства го от неговата идеалистическа наслойка и облягайки се на материалистическото му тълкувание, разработва въпросът за отношението между формата и съдържанието като диалектическо единство, при което съдържанието се проявява във формата, а формата разкрива съдържанието. Съдържателността на формата е условие за съществуването ѝ в реалистичното изкуство.

При това съдържанието и формата имат свой обективен източник — действителността, обществения живот. Закономерностите в съотношението на съдържанието и формата имат обективен характер, тези закономерности са независими от произвола на творците, те не могат да бъдат унищожени или заменени с нови, без за това да е назряла определена обществена необходимост. Но тъй като тяхната обективност е от обществен порядък и се реализира в творческата дейност на хората, които творят изкуство, и в дейността на хората, които го възприемат — от само себе си се разбира, че в изкуството се проявява творческата индивидуалност на художника и че господствуващите вкусове на онези, които възприемат изкуството на художника, не остават без значение.

Едно от полезните усилия на съветските естетици през последно време е опитът им да внесат яснота в употребата на различните естетически понятия и категории. Книгата на Ванслов има в това отношение много предимства. Авторът подробно разглежда различните аспекти, в които можем да разглеждаме съдържанието и формата в изкуството, като предупреждава против тяхното смесване. „Едно нещо е художественият образ като форма на отражение на действителността, друго нещо е формата на художествения образ. Едно нещо е съдържанието и формата в отношението на изкуството към действителността, друго нещо е съдържанието и формата в самото изкуство, в неговите конкретни произведения“ — пише Ванслов. И наистина цялото му по-нататъшно изследване е посветено на разкриването на тези разни, макар и взаимосвързани аспекти, в които се разглежда формата и съдържанието и техните взаимоотношения.

Ванслов прави разлика между предмета на изкуството и съдържанието в самите произведения на изкуството, прави разлика между художествения образ като форма на отражение на действителността и формата на самия художествен образ в изкуството. По този начин Ванслов, както преди него Буров, подхожда към разкриването на спецификата на изкуството като форма на отражение на действителността, като форма на общественото съзнание, изтръгвайки се от плена на чисто философските разсъждения и навлизайки в сферата на действителните проблеми на изкуството.

Ванслов започва изследването си с определението на предмета на изкуството. Той е прав като говори за това, че не можем да се задоволим с най-общото определение, че предметът на изкуството е обективната действителност, съществуваща до, вън и независимо от съзнанието. Това определение съдържа в себе си най-общата и правилна материалистическа постановка за същността на изкуството и неговото място в обществения живот, но е твърде общо, за да се задоволим с него. Преди всичко то не ни дава никакви признаци, по които можем да определим спецификата на изкуството и да го разграничим от другите форми на общественото съзнание — науката, политиката, морала и т. н. Необходимо е да се потърсят в самата действителност такива нейни качества, закономерности, страни, които са предмет на отражение именно от изкуството, към които изкуството проявява най-голям интерес. Като се съгласява с А. И. Буров по постановката на въпроса за спецификата на изкуството, Ванслов обаче отхвърля абсолютизацията на спецификата на предмета и съдържанието на изкуството, както и отрицанието на тази специфика. „Най-плодотворно — заявява Ванслов — би било според нас да се разглежда изкуството в единство на неговите специфични свойства и черти с чертите и свойствата, общи за изкуството и другите форми на общественото съзнание. И едните, и другите принадлежат както на предмета и съдържанието, така и на формата. Специфичните черти на предмета и съдържанието са първични, определящи. Но специфичните черти на формата са по-забележими, непосредствено очевидни. Специфичните черти могат да бъдат съсредоточени предимно във формата, общите — предимно в съдържанието. Но и във всеки случай трябва да става дума за единството и на едните, и на другите“ (стр. 38).

На основата на такава, според мен, правилна постановка, Ванслов се впуща в конкретно изследване на предмета на изкуството. Като признава плодотворно положението, защищавано от руските революционни демократи, че главен предмет на изкуството е човекът, вътрешният му живот и многостранното му отношение към природата и към другите хора, Ванслов с пълно основание смята това определение незадоволително, защото все още не разкрива спецификата на изкуството, спецификата на неговия предмет, защото и за редица обществени науки човекът и обществеият му живот също са главен предмет. Ванслов отхвърля и станалата и у нас твърде популярна формулировка за предмета на изкуството, развита от съветските автори Тимофеев и Буров: „Изкуството е синтетично, т. е. отразява живота в неговата цялост, във взаимоотношението на най-различните му страни“ или както е у Буров: „Изкуството отразява човешкия живот именно като отделно цяло, в което е запазено цялото му многообразие и богатство“.

Като посочва с редица примери, че не само в изкуството, но и в науката се стремим към цялостно обхващане на явленията и в същото време, че не винаги изкуството е в състояние (пък и не е потребно) да обхване явленията на действителността в реалното им многообразие, Ванслов идва до логичното заключение, че всъщност изкуството може да ни даде един твърде „едностранчив“ образ на природата например — нейната красота. С други думи, да изобрази явлението преди всичко откъм неговата естетическа страна. Следователно работата не се състои в целостта на изображението само по себе си, а в особения характер на тази цялост, именно в нейното естетическо своеобразие, в нейното естетическо качество. По този начин Ванслов се приближава до едно плодотворно, според мен, решение на въпроса за спецификата на предмета на изкуството.

Като разглежда същността на естетическото в самата действителност, той предупреждава против вулгаризирането на идеята за естетическата страна на явленията в действителността. „Естетическата страна на явленията в действителността не е, разбира се, — пише Ванслов — някаква особена пространствено-геометрическа страна или механически разбирана съставна част. Тя представлява от себе си специфично качество, присъщо на тези явления в цяло и характеризиращо ги съществено (естетическата оценка е качествена оценка, отнасяща се в същото време към същността на явленията, стр. 60). Според Ванслов на явленията в действителността са присъщи обективно естетически качества. Тези качества са прекрасното или безобразното, възвишеното или низостта, трагичното или комичното и т. н. с всичките им многообразни оттенъци, разновидност или съчетания. Съвкупността от тези качества ние наричаме естетическа страна на действителността. В тези качества се изразява и своеобразието на конкретно-чувствения облик на явленията, и тяхната обществена същност, и отношението на човека към тях.

„Като особена форма на общественото съзнание изкуството се корени в естетическото отношение на хората към действителността, явява се главно средство, орган на изразяването му и заедно с това мощен стимул за развитието на естетическото чувство на хората: „Предметът на изкуството. . . — писа Маркс — създава публика, която разбира изкуството и е способна да се наслаждава от красотата“ (стр. 70).

Но естетическите качества съществуват не като естествено-природни качества на нещата, а съществуват обективно в обществената практика на хората, оценяват се винаги от човека и в същото време не са продукт на човешкото съзнание, както учат идеалистите. Те се пораждат в сложната човешка практика, в процесите на труда.

И тъй, според Ванслов предметът на изкуството е действителността в нейното естетическо своеобразие. Разбира се, предупреждава Ванслов, изкуството не отразява с а м о естетическата страна на явленията на действителността. То отразява и много други страни, защото самата естетическа страна на действителността не съществува изолирано от останалите страни на света — нравствената, политическата и пр. Но това многостранно отражение винаги е пречупено през естетическата страна. Вън от това „пречупване“ няма изкуство. За отразяването на естетическата страна на действителността изкуството си изработва особена форма — художествения образ — единство на общото с конкретното, съществения с индивидуалното. Като установява спецификата на предмета на изкуството, Ванслов преминава към разглеждане и определение на художественото съдържание. Ванслов изхожда от правилната постановка за нетъждественост на предмета и съдържанието в изкуството. Предметът и съдържанието са нетъждествени, както отражаемото и отражението, оригиналът и копието. Съдържанието е винаги субективен образ на обективната действителност и, както при всяко отражение, предметът принадлежи на действителността, а съдържанието — на съзнанието. При това животът, действителността е винаги по-богата от онова, което може да се обхване от изкуството, което отразява само отделни нейни страни. В съдържанието на изкуството се включва винаги и онова, което художникът влага от себе си като оценка на явленията, които възсъздава. Така процесът на отражението на действителността в изкуството, превръщането му в съдържание на конкретното художествено произведение е процес творчески, целенасочен, подчинен на определени обществени задачи. Художникът винаги творчески преработва материала от действителността и в неговото произведение е отразено не само обективното, жизнения факт, но и неговия собствен субект, неговата личност. При това, за разлика от идеалистите, нашата естетика винаги подчертава вторичността, подчиненността на субективното в съдържанието на изкуството. С това се обясняват и множеството примери в историята на изкуството за кръщящи понякога противоречия между обективното идейно значение на твобата и субективните идейни замисли на художника.

Ванслов прави по-нататък анализ на съдържанието на изкуството като се обляга на редица примери от руското и съветското изкуство. Според него кръгът от явления,

изобразени в едно художествено произведение, е тема на произведението. „Темата на художественото поизведение отговаря на въпроса *какво* е изобразено в него, т. е. характеризира предметът на изображението“ (стр. 89). А сюжетът е според Ванслов конкретизация на темата и представлява последователност на събитията, изобразени в художественото произведение. „Сюжетът е конкретната разработка на темата в развитието, стълкновението и взаимодействието на типичните характери в типични обстоятелства, определящи техните действия“ (стр. 90).

А идеята на произведението Ванслов определя като правдиво обобщение на явленията на живота, *главен смисъл* на произведението, определящ неговото обществено значение. Идеята е в неразкъсваема връзка с темата на произведението и съставна част на неговото съдържание. Идеята винаги произтича от разкриването на същността на темата в художественото произведение и често се проявява като съзнателно провежданата от художника основна тенденция на произведението. В идеята на произведението се изразяват класовите позиции на художника, тя се определя от неговия мироглед. Тук Ванслов прави различие между *обективната идея* на художественото произведение, произтичаща от правдивото и дълбоко разкриване на същността на отразяваните събития и *субективния идеен замисъл* на автора. Като отчита обаче спецификата на изкуството, Ванслов уточнява специфичното в идеята на художественото произведение и я нарича условно с термина „образно-естетическа“ (стр. 105). „Образно-естетическата идея е продукт на художественото мислене — пише Ванслов. — Тя представлява не само отражение на съществените връзки и отношения на явленията в действителността (което е характерно и за общата, абстрактна идея), но и възпроизвеждане на чувствено-конкретния облик на тези явления, включва също и тяхната емоционално-естетическа оценка (стр. 105). Ванслов подчертава, че художникът изразява своето отношение към изобразяваната действителност не чрез разсъдъчни декларации, а чрез *емоционално-естетическа оценка*, че в изкуството намира своето въплъщение естетическият идеал на художника. Съдържанието на изкуството е винаги конкретно исторически обусловено и в него намират отражение обществения живот и идеите, които вълнуват обществото в определена епоха. Ванслов правилно подчертава, че не само съдържанието в изкуството има свои специфични черти, но че то има някои особености, които отличават един вид изкуство от друг вид изкуство. Например литературата от живописта, музиката.

Ванслов отделя специална глава в своя труд на въпроса за майсторството в областта на съдържанието, майсторството да се отразява дълбоко и правдиво животът. „Оценката на майсторството на художника трябва да изхожда от критерия на съдържанието“ — казва Ванслов, а не само да се свежда към формалното умение.

Вторият раздел от книгата на Ванслов е посветен на въпроса за формата в изкуството и неговите изразни средства. Като разглежда специфичните материални средства, с помощта на които се създава художествената форма в разните видове изкуства, Ванслов винаги подчертава тяхната естетическа природа. Езикът в изкуството, бидейки в основата си „материално“ технически, е в същото време изобразително-изразителен език. Това произтича от естетическата природа на предмета на изкуството и, разбира се, на неговото съдържание. Защото естетическите качества на явленията на природата и обществения живот са не само чувствено-конкретни, но и изразителни. В тях се проявява човешки-значимото, обществено по смисъла си съдържание. С помощта на тези специфични за всяко изкуство изобразително-изразни средства се изгражда художествената форма, която Ванслов определя като многостранна конкретна структура на художественото произведение. Формата е винаги съдържателна, тя е подчинена на задачата да изрази съдържанието, което въплъщава. „Формата няма никаква цена, ако тя не е форма на съдържанието“ — цитира Ванслов мисълта на Маркс. Съдържателността на формата е нейната най-важна закономерност. Но художествената форма сама по себе си не е тъждествена на съдържанието.

„Художествената форма — пише Ванслов — представлява преди всичко материално битие на отразената в изкуството действителност, способ за съществуването ѝ като съдържание на художественото произведение, въздействуващо непосредствено на хората. В това е главната ѝ функция, в това е различието ѝ от съдържанието, което представлява от себе си отражение, идеално битие на действителността в произведенията на изкуството“ (228).

От друга страна, формата не е механичен сбор от изобразително-изразните средства. Тя е органична, цялостна. Органичната цялостност на формата е друга нейна най-важна черта, произтичаща от нейната съдържателност.

В последния раздел на книгата Ванслов разглежда взаимоотношенията между формата и съдържанието в духа на традиционното му разглеждане: неразкъсваемо единство на формата и съдържанието, първичност на съдържанието и активност на

формата, единство и противоречие на съдържанието и формата. В последната глава привлича вниманието въпросът за съответствието и несъответствието на формата и съдържанието. Главно в спор с Б. Реизов, Ванслов обосновава тезата си, че „. . . несъответствието между съдържанието и формата винаги се корени тъй или иначе в противоречията на съдържанието, обуславящи противоречията във формата. Но една страна в тези противоречия може да бъде изразена предимно в съдържанието, друга — предимно във формата. В такъв случай противоречието вътре в съдържанието и в границите на формата в една или друга степен се завоалира и на преден план изпъква несъответствието между формата и съдържанието изцяло“ (стр. 334).

При това несъответствието между съдържанието и формата е резултат на някакъв процес — или в историческия процес на развитието на изкуството, или в творческия процес на художника. Съответствието или несъответствието между формата и съдържанието не бива да се абсолютизира. Пълното несъответствие е невъзможно, защото в такъв случай изобщо няма да има произведение на изкуството.

Новата книга на Ванслов е ценна както с правилните решения на редица естетически въпроси, тъй и с положенията, които потикват читателя към по-нататъшни размишления.

ЯКО МОЛХОВ

☆

МЕЖДУ СПОРНОТО И БЕЗСПОРНОТО

(По повод книгата на Boris Ziherl, Umetnost i idejnost, isd. pred. „Kultura“, Beograd, 1957)

Първото впечатление от една полемическа книга е често измамно. Така е, понеже погледът се плъзга по гланца на остроумните възражения и без да ще изпуща нерешените въпроси, които запълват подтекста на всяка сериозна полемика. Именно — нерешените въпроси. Да се защити постигнатото е само предпоставка за действително научния спор. Ето защо няма да започна кратките си бележки по повод на новата книжка на видния югославски марксист Борис Зихерл с впечатлението, което добих, когато той печаташе на части труда си в сп. „Савременик“. Бих искал да изтъкна само онези проблеми, върху които книжката „Изкуство и идейност“ привлича вниманието. Още повече — много от тях имат съвсем пряка връзка с проблемите, разисквани напоследък и у нас.

Все по-често взе да се говори за противоречието между художествения метод и светогледа. У нас си пробива уверено път схващането, че светогледът на писателя не може да бъде определящ спрямо неговия метод. Подобно схващане намери сериозна аргументация в трудовете на Тодор Павлов и други наши литератори. Ала ето че полемиката между Зихерл и Йосип Видмар ни подсеща за една твърде осезаема опасност.

За съжаление, статиите на Видмар, които се подлагат на критика в книжката „Изкуство и идейност“, не се намират в нашите библиотеки. Станаха ни известни само отговорите на Йосип Видмар, обнародвани в белградското списание „Delo“ през миналата година. Полемиката се води главно по три въпроса: „първо, по въпроса за художниковата и въобще за човешката априорна природа, второ — за светогледа на художника и за значението му в изкуството и трето — по въпроса за различните стойности на светогледа в изкуството“ (срв. Josip Vidmar, Estetički nesporazumi, „Delo“, br. 12, 1957, str. 881).

По всичко личи, че след излизането на книжката „Изкуство и идейност“, полемиката няма да заглъхне. Съгласно логиката на всеки теоретически спор, ще бъдат засегнати вероятно и други страни на творческия процес. Поради това сега е трудно да се вземе категорично отношение към всички възгледи, които си дават среща в спора. Но за нас и сега е важно да се изтъкне обстоятелството, че Видмар се е опрял на същата особеност в съотношението светоглед-художествен метод, която интересува и нашето литературознание. Той е припомнил известните оценки на Ленини за „двустранността“ у Толстой и е побързал да направи извода, че между мислителя и писателя съществува ярко очертана граница. Видмар говори доста определено за някакво „Лениново становище за н е в а ж н о с т на мисловната насоченост (usmerenost) в литературата“ (цит. по стр. 12 на „Umetnost i idejnost“).

Следващата стъпка е по-лесна. Личността на писателя се разполовява, като едната половина се отнася до неговия светоглед, до личността-мислител, а другата — до писателския му талант, обезкървен, защото му е отнет светогледа или поне най-малкото — обявен е за „неважен“ в изкуството. За Видмар не е било достатъчно

сцена символизмът, за да премине след това в разните други декадентски „изми“ и да стигне до днешния абстракционизъм, оказва се, че естетическият формализъм и субективизъм са всъщност опъката страна на един и същи медал, другата страна на който е натурализмът със своя обективизъм.

Знаем дълбоката мисъл на Ленин, че в единството и борбата на противоположностите, те, противоположностите, различавайки се, противопоставяйки се, отричайки се една друга, същевременно са диалектически свързани в своето единство и че в конкретно определени случаи те взаимно се проникват и взаимно преливат, като могат да стигнат и до съвпадение, никога обаче не абсолютно и метафизическо, а именно диалектическо, при което борбата на противоположностите изпъква като основна пружина или източник на всяко развитие изобщо.

При натурализма и абстракционизма имаме метафизически противоположности, а не диалектически преходи и преливания, не диалектическо съвпадение, нямаме следователно основание, импулс или пружина за действително реално, живо и прогресивно по-нататъшно развитие на изкуството.

С две думи гносеологическите причини за отлитането на теоретическата и творческата естетическа мисъл на съвременните буржоазно-империалистически философи и естетици било към натурализма, било към сюрреализма, абстракционизма и пр. лежат в самия процес на художественото познание и творчество, което предполага, ще повторим пак, определено абстрахиране, отвличане, ако щете деформиране, но, ще повторя, не в лошия смисъл на тази дума.

Буржоазните декаденти и техните теоретици-естетици тръгват от този факт, раздуват, абсолютизират и хипотезират тази именно отделна страна или черта на единния и многостранен познавателен процес и по този начин стигат до субективизъм, до идеализъм (безразлично обективен или субективен), до познавателна и творческа слепота и в края на краищата до пълна мистика и фидеизъм, които тяхната социална и идеологическа принадлежност, тяхното място и действие в съвременното реакционно-империалистическо общество закрепяват. И по този начин гносеологическата възможност за отлитане в царството на идеализма и мистиката се реализира, за да се поднася след това на трудещите се и интелигентски маси като последна дума на естетическата наука и художественото творчество.

Докъде може да стигне този процес, може всеки да види, щом посети каквато и да било изложба на съвременните сюрреалисти, изолационисти, абстракционисти и други подобни „исти“. В изложбата при Организацията на ОН имало картина, на която били теглени три разноцветни черти, пресечени от друга, която след това се спускала надолу. И тази чисто абстракционистическа творба се славела като велико художествено произведение, едва ли не знамение на нашето време.

И други път съм давал пример с някои картини, каквито всеки може да види в подобни изложби. Под картината пише момиче, а на картината виждаме някакво кълбо триъгълници, китара и само в едно кюше някакво мижуляво око. Какво момиче е това? Какъв художествен образ на момиче е това? И кой нормален младеж ще се възхити от „красивите“ форми на подобно „момиче“?

да изтълкува „по своему“ Лениновите изказвания за Толстой. Той е отишъл по-нататък, като се е позовал на естетическите разсъждения на популярния в Западна Европа мислител и литератор Томас Елиот, за да „предпази“ читатели и литературни изследователи от мисловната, светогледната оценка на художествените факти.

Борис Зихерл взема повод от подобни залитания, съдържащи се в отделни изказвания на Видмар, за да ни предупреди за една крайност, до което лесно може да се стигне, ако се преувеличат прекомерно противоположността между светогледа и творческия метод. Авторът на книжката „Изкуство и идейност“ изрично подчертава, че „в Лениновите статии съвсем не може да се намери основание за разделяне на Толстой-мислителя от Толстой-художника“ (стр. 12). Зихерл смята, че противоречията в творчеството на гениалния руски писател се простират върху цялостния развой на личността, че не са плод на отделни възгледи, а отразяват противоречията в самата действителност. По-нататък авторът засяга случаите, в които според него светогледът на художника „е или не е от значение“ за изкуството. И по този въпрос той изразява известно несъгласие с Видмар. Възраженията по отделни въпроси могат и да се подминат. Следва обаче да се посочи логическият извод, до който ни довежда възгледът за „разположването“ на творческата личност на „мислител“ и „художник“. В „Изкуство и идейност“ са привлечени и някои предишни изказвания на Йосип Видмар (в книга, преиздадена през 1954 г.), в които изкуството се окачествява като „израз на априорната природа“ на личността, говори се, че по мисловен път „само в редки случаи погледът (към света, светогледът — б. м.) се отправя действително свободен и без натиск, като действува само по съзнателен нагон“. В този смисъл „светогледът, който е несигурен израз на личността и който обикновено само временно помага, съставен от едни или други потребности на подсъзнателната природа, не може да бъде нито съществен компонент на художествената дейност, нито такава ценност, каквато трябва да очакваме от изкуството“ (цит. по Зихерл, стр. 28).

За тази кратка бележка не е важно точно от какъв източник са почерпени понятията за „подсъзнателна природа“, „натиск върху светогледа“ и пр. Пък и авторът сам не е скрил своето теоретично родство с Т. Елиот. Важното е, че — като набляга пресилено върху възгледа, според който светогледът не може да има определящо значение за творческия процес, възглед, нелишен от основание — Видмар е очевидно прекрачил прага на чуждата естетика и се е помъчил да издълбае пропаст между светогледа на писателя и неговия художествен подход към света. Както личи и от останалите страници на „Изкуство и идейност“ и от статиите-отговор в сп. „Delo“, Видмар се е „обградил“ с множество странични особености на изкуството („художествената интуиция“, емоционалната отзивчивост на твореца и пр.).

По-късно Видмар разясни своето схващане за „априорната природа“ на личността и за „страничната“ роля на останалите идейни и други условия, като използува една характерна аналогия. В статията си „Естетически недоразумения“ той оприличи творческата личност на зърното, от което пониква стъблото. Останалите условия (земя, влага и пр.) подпомагат растежа на стъблото, но сами по себе си не раждат стъбло. Така и историческите условия са „земята и влагата“ на художнствената творба, но не и „зърното“ ѝ. (вж. сп. „Delo“, кн. 12, стр. 889). Разбира се, Видмар е прав, когато изтъква ролята на таланта в изкуството. Но тук възникват най-малко два въпроса. Единият от тях изисква да се обясни природата на таланта, като се разгадае това, което се крие зад отдавна употребяваното определение „априорно“. По този въпрос дискусията между двамата автори ще продължава тепърва. Няма да е излишно, ако в нея се намесят и нашите теоретици. В случая обаче за нас е по-интересен другият въпрос и той се състои в това, че с подобна аналогия става „лесно“ да се пренебрегне идейно-историческата нужда, която оправдава едно или друго художествено произведение. Идейните тежнения на времето стават благоприятни или неблагоприятни условия за растежа на художника, „обща морална и духова атмосфера, каквато се дава на всички хора от неговото време — и на нехудожниците в това число (neumetnicima takođe)“ (пак там). И само толкова. Казано с други думи, то означава: обществената необходимост и идеите на времето не се схващат като основа на художественото творчество. Подобно разсъждение води логично до един извод, насочен срещу Лениновия възглед за партийността в изкуството.

В статиите, разкритикувани от автора на „Изкуство и идейност“, Видмар е твърдял, че известните мисли на Ленин в „Партийна организация и партийна литература“ не засягат художественото творчество. Като се е потрудил да разграничи Ленин от Плеханов и други „марксисти доктринери“, Йосип Видмар пише, че на ленинското отношение към литературата не било присъщо тесногръдството. Но това той разбира в следния смисъл: „Познатите негови (на

Ленин — б. м.) речи за партийната литература или за партийността ѝ не ни заблуждават в това отношение, тъй като речите му не се отнасят за художествената литература в тесен смисъл. Той беше свободомислящ и широк. Тези две качества, както и любовта му към истинската справедливост, го доведоха до това, че дори при очевидните заблуждения на Толстой и освен туй — по време на борбата, търсеше и признаваше величието на писателя“ (цит. по „Umetnost i idejnost“, стр. 15—16).

Не е нужно дори да се прибягва до подтекста на това твърдение, за да се разбере, че се касае за опит да се „стесни“ (най-меко казано) обсегът на Лениновите мисли върху партийността. Видмар вижда единствен начин за отърсване от „доктринерския марксизъм“ в ревизирането на категоричните изисквания за ясни и напредничави позиции в днешното изкуство.

Защото смисълът на Лениновото учение за партийността в художествената литература е тъкмо в това да се изтъкнат правата и задълженията на писателя да потиква развитието на човешката личност в духа на комунистическите обществени преобразования. Изкуството има изключителната отговорност да участвува непосредствено в изграждане не само на светогледа, но и на светоусещането на човека. Своеобразие и предимство на художествената дейност е, че тя използува естетическата наслада, за да се добере до най-интимните чувства и мисли на читателя, зрителя или слушателя. От това отговорността на изкуството пред обществото не става по-малка. Тъкмо обратното — става неподозирано голяма. Партията е най-живо заинтересована от революционното изменение на човешкото съзнание, сковавано от безбройните предразсъдъци на предишните столетия. Да се смята, че това не засяга изкуството, ще рече — да се омаловажи по най-груб начин неговото въздействие. Бертолт Брехт беше много прав, когато казваше, че голямото изкуство не може да се колебае между развлечението и възпитанието на човешките чувства. А ако художникът е велик възпитател, той няма основание да се сърди на обществото, което се запитва: кого и на какво възпитава?

Но тук идва ред на дребната хитрост, с която ни сплашват — „опеката“. И преди да ни каже Видмар ние се досещахме, че на Ленин не е свойствено тесногръдството. Не се иска голяма изобретателност да се установи, че грубата намеса в творческия процес, „налагането“ на темите, стесняването на индивидуалния стил и т. н. е рецидив на тесногръдството или (ако решим да използуваме изразите на Видмар) на „доктринерството“. Нещо повече: не е потребна много хитрост да направиш от това дори „извода“, че — щом Ленин не е тесногръд, не могъл да иска партийност в изкуството. Нужна е обаче доста смелост да мислиш, че ти вярват, когато свеждаш комунистическата партийност в творчеството до „налагане“ на темата или „инструкция“ за стила. Срещал съм много писано върху партийността в творбите на Горки или Шолохов. Но не ми се е удало още да науча от кое партийно окръжно е взет образа на Клим Самгин или с чие разрешение Нягулнов освобождава заподозряната Лушка от затвора. Нека предположим, че ще се намерят хора, които ще държат сметка и за това. Те ще заслужат прозвището на „доктринера“. Но за този, който е чел добросъвестно изказванията на Ленин за партийността в изкуството, не може да не е ясно, че се касае до нещо много по-съществено — до идейните позиции на художника-възпитател, до насоката на естетическото му внушение.

В книжката „Изкуство и идейност“ Борис Зихерл прави опит да се разграничи от примитивното „разбиране“ за партийността, което Видмар е използувал, за да отрече художествената партийност изобщо. „Ленин не предписва на писателя-партиец — казва Зихерл — какво т р я б в а да пише, тъй като всяко подобно искане би стеснило недопустимо тематиката на художествената творба. Той говори за това, което писателят-партиец н е м о ж е и н е б и в а д а п и ш е, ако желае да принадлежи към революционното работническо движение“ (стр. 18).

Според мен, това възражение на Зихерл има основание, доколкото отделя художествената партийност от грубата намеса в тематиката, стила и пр. Разбира се, логически погледнато, ако партията казва на писателя какво „не може и не бива да пише“, тя тъй му подсказва и онова, за което „може и трябва“ да пише. Но важното е, че с „подсказването“ и насочването на писателското наблюдение към едни или други факти в действителността не се накърнява ни най-малко широтата на творческия подбор и свободата на индивидуалното виждане. А в края на краищата партийността се отнася не толкова до подбора на явленията или до начина, по който са „оцветени“, колкото до позициите, от които са о ц е н е н и. . .

Бих искал в този ред на мисли да споделя с читателя основния въпрос, пред който ме изправи полемическата книжка на Зихерл. Казах вече, че за критикуваните статии на Видмар съдя главно от това, което е написал критикът им. От доводите на Зихерл добих убеждението, че Йосип Видмар се е помъчил наистина да ревизира Ленин. Но за нас е особено важно да се попитаме, какво е свързало теоретически възгледа за противоречието

между светоглед и творчески метод с отказа от партийността в изкуството. А подобна връзка според мен има.

Твърде очевидни са примерите за несъгласуване между някои предварителни схващания за живота и творческите резултати на редица писатели от миналото. Зихерл говори, че противоречията и в светогледа, и в метода имат еднакъв обективен корен. И тази негова мисъл е твърде основателна. Тъкмо тя обаче задължава разсъжденията да отидат малко по-далеч, отколкото си е позволил авторът на „Изкуство и идейност". Вярно е, че противоречията засягат преди всичко художника като цялостна личност, съществуваща в определени исторически условия. Едва ли някой сериозно би могъл да твърди, че към светогледа си писателят прибягва само когато наблюдава живота, без да си поставя художническа задача. Светогледът не е нещо, от което човек може да се лишава и което може да придобива по настроение. Отношението към света, заедно с непрестанните си колебания, с честите изменения във възгледите, присъствува във всяка съзнателна дейност на човека и повече от всичко — във възприемането и пресъздаването на околната действителност. От участието на светогледа на художника в изкуството ще може да се „освободи само този, който обяви художественото творчество за някаква „подсъзнателна" дейност, за интуитивна изява на таланта. Едва ли случайно Видмар се е насочил, както по всичко личи, към подобно „осветляване" на изкуството. За стойността на теорията на подсъзнателното творчество е говорено достатъчно, за да е нужно и в една кратка бележка да се връщаме към нея. Според мен ще се намери трудно научен аргумент срещу схващането, подчертано от Зихерл, че светогледът участвува в творческия процес. Но с това въпросът не се изчерпва. Може би тъкмо тук трябва да започне изследването му.

Светогледът „присъствува" и при създаването, и при възприемането на художествената творба. Но чрез него не може да се определи художественият образ. За да се създаде творбата е било нужно и нещо повече — особен метод за отражение на действителността. Художественият метод не се определя от предварителния светоглед на писателя, нито от познаването на закономерностите в изкуството, нито дори от таланта. Наличието на светоглед и изучаването на художествените закономерности не пораждат още никакъв метод. В историята на литературата се говори за „измяна на собствения талант" най-често тогава, когато писателят е изменил метода на отражението. И за това е достатъчен примерът с Гогол. Той показва, че не методът зависи от дарованието, а обратно — проявленията на таланта са в твърде близка зависимост от художествения метод.

Споделихме опасенията на Зихерл от крайностите, до които ни води тезата на Видмар за разделянето на „мислителя" от „художника". Но ето че сега се връщаме към известното твърдение, че методът и светогледът в творчеството не съвпадат. А щом не съвпадат, напълно естествено е да има място и за известни противоречия помежду им. Фактите на творчеството ни задължават да приемем, че противоречията у творческата личност се простират не само „вътре" в светогледа, но могат да се изразят и в „несъответствие", в „несъгласуваност" между предварителните схващания на писателя и това, което ни внушава творчеството му. В такива случаи се сочат често възгледът на Толстой за несъпротивлението на злото и неговият роман „Възкресение", който ни внушава тъкмо обратното. Чрез художествените си образи писателят може да измени на предварителните си схващания. Не се ли получава тук някакво объркване? И няма ли да се присъединим накрая към тезата на Видмар за „неважността" на светогледа? Въпросът е много важен.

Някои автори, като забелязват правилно фактите, когато писателят изменя на предварителните си намерения, говорят без уговорка за разрез между светоглед и метод. Достатъчно е този извод да не бъде уточнен, за да се стигне до тезата на Видмар. И това според мен свързва теоретически възгледа за противоречието между светоглед и художествен метод с отказа от партийността в изкуството. Но как да избегнем крайностите, за които ни предупреждава Зихерл? Като премълчим въпроса за противоречието между светоглед и метод? Не, разбира се. Отбягването на въпросите в науката само увеличава нуждата от разрешаването им.

Работата е там, че когато става дума за отношението между светоглед и художествен метод, най-често „светогледът" се приема като съвкупност от определени предварителни схващания на самия писател. Така стеснено, понятието „светоглед" има също известно оправдание в литературната теория. Но науката е задължена да обхване „светогледа" и в по-широкия смисъл на това понятие, ако не иска да поеме риска, съдържащ се в изводите на Видмар. Когато навлиза в творческия процес, писателят се придържа не само към своите възгледи за живота, добити по страничен път, но и сам влиза в контакт със светогледа на героите си, възприема или не определени художествени принципи, които имат косвена връзка с интересите и схващанията на известни обществени групи. Художникът става зависим и от тези,

които пресъздава, и от тези, за които създава.

Говори се за противоречието между светоглед и метод, но често не се забелязва, че това противоречие може да се установи едва когато имаме резултатите на метода. Дали писателят е изневерил на предварителните си схващания може да се каже само когато създадените художествени образи ни внушават такива възгледи за живота, каквито авторът първоначално не е очаквал или не е преследвал. Подобен е случаят с романа на Толстой „Възкресение“. С други думи, творческите резултати на метода придобиват светогледно значение, което може да съвпада или да не съвпада с предварителните убеждения на автора. Какво заключение се налага?

Очевидно, поставянето на въпроса за ролята на светогледа в изкуството не бива да се изчерпва с предварителните убеждения на писателя. Творческият процес е едно своеобразно изпитание и разширяване на светогледа. Ето защо, пренесен в самия художествен процес, въпросът за светогледа не може да се ограничи с възгледите на автора, изказвани по друг повод. Участието на светогледа в творчеството има най-малко три аспекта: а) участието на предварителните схващания на писателя; б) прякото или косвеното влияние на различните светогледи, оформени в съответната епоха като „строга система от идеи (философски, политически, религиозни и пр.)“, които художникът може предварително и да не споделя, и в) участието на идеите, носени от характерите, които са отразени и от характерите, на които се въздейства чрез образа. Само като се има предвид това, ще може да се изтъкне задължението на естетиката да търси идейната, партийно-светогледна основа на творчеството, без страх от „доктринерството“. Теоретическият корен на „ревизията“ на партийността, предлагана от Видмар, е според мен встесняването на „светогледа“ до предварителните схващания на писателя и лекотата, с която след това „мисловното“ и „светогледното“ може да бъде обявено за творчески паразит.

... Въпросът, който тук се загатва, е между най-неразработените в нашата естетика. С няколкото бележки, които се опитах да направя, ми се искаше само да обърна внимание върху опасността, забележима и в нашите спорове. Да се вземат отделни изказвания на писателите и да се съпоставят с творческите им резултати, които не съответствуват на тези изказвания — не е излишно. Но не бива да се смята, че това е всъщност въпросът за отношението между светоглед и художествен метод.

Полемиката Видмар-Зихерл е за нас поучителна и в друго отношение. Тя показва, че избягването на сложните въпроси, „стесняването“ и опростяването на понятията, с които боравим, е твърде удобен трамплин за ревизионизма.

Науката винаги се движи от безспорното към спорното. А ревизионизмът всякога се е мъчил да се възползува от спорните въпроси, за да се отрече от безспорното. Не прави изключение в този смисъл и отказът на някои задгранични писатели от ленинския принцип за партийността. Единствената предпазна мярка срещу тях е научният подход към неизследваните явления. А в забележителните си „Философски тетрадки“ Ленин изтъква, че едно от основните изисквания към диалектиката е да разглежда нещата в тяхната многостранност. С не по-малка острота това изискване се поставя и пред нашата теория, на която предстои да осветли участието на светогледа в художественото творчество.

АТАНАС НАТЕВ

КРАТКИ ОТЗИВИ

☆

„СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ“ НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК *

Пред нас е прекрасно оформена книга с дата 1954 година. Тя е издадена в София. Върху нея се е трудил голям научен и творчески колектив. Преводът на текста е направен от академик Людмил Стоянов. Негов е и предговорът към изданието — „Бележита национална поема“, в който Людмил Стоянов накратко засяга някои исторически и литературни моменти, като се позовава отчасти на руски изследователи на паметника. След това е даден преводът на „Словото“ на български език, подир който е напечатан староруският му текст.

* Песен за похода на Игор, Игор Святославич внук Олегов. Преведе Людмил Стоянов. Издание на Българската академия на науките. София, 1954 г., 4°, стр. 140, тираж 1400. Цена 25 лева

По-нататък следват историко-литературни статии: „Слово о полку Игореве“ — героична поема на старата руска литература“ от Н. М. Дилевски. От него са и бележките към превода. Боню Ст. Ангелов в статията „Слово о полку Игореве“ на български“ дава кратък преглед на българските преводи и литературата върху „Словото“, като започва с превода от 1863 година и завършва с превода на Людмил Стоянов. В края на книгата е дадена необходимата справочна библиография. В такъв академичен план Институтът за българска литература при Българската академия на науките е подготвил „Словото“ за печат. Изданието на „Словото“ (от специалната хартия със своеобразна художествена техника до многоцветната обложка) говори за горещото желание да бъде издаден националният руски литературен паметник колкото се може по-добре и по-празнично. Отговорният редактор Петър Динеков и художникът Георги Попов са създали книга, която заслужава голямо внимание по своето научно и художествено значение.

Особено ни се иска да отбележим големия принос на художника Георги Попов. Със своите търсения той придава на книгата висока художествена ценност. Обложката по своята орнаментална природа и багрите има допирни точки с народното украинско изкуство. На корицата има позлатено пресовано хералдично изображение на стилизиран лъв. Форзацът е илюстративен, с изображение на героичната дружина на русите, застанала срещу дружината на врага. Тук налице са елементи на монументално иконо-фресково разрешение. Изпълнението е пестеливо, три цвята (черен, червен и сив). На орнаментално-шрифтовия заглавен лист има изображение и на древен книжовник.

Художникът е добре запознат с руското изкуство от епохата на „Словото“. Той, според нас, сполучливо е използувал елементите му в своя творчески замисъл.

Текстът на „Словото“ се придружава от два вида украшения. Единият — орнаментален тип в един цвят, е даден във винетките, концовките и в страничните рамкови украси. Тук има не само орнаментно, но и изобразително начало. Вторият тип включва илюстративно изобразителни материали. Те ни напомнят рисунки-миниатюри в старинни книги. Те са цветни, с орнаментални рамки. Тук художникът в намерената форма донейде влиза в допир с известните киевски и византийски емайли, но в съдържанието той изхожда от текста на „Словото“. В тях наред с елементи на стилизация той не губи връзката с общата реалистична трактовка на образи и събития. Затова в четирите илюстрации на страници ние получаваме картини на основните епизоди в „Словото“. Решавайки своята задача за създаване на исторически картини, описани в текста, художникът остава наш съвременник.

Научно-творческият колектив на изданието е постигнал своята цел. В резултат на големите му усилия ние имаме книга, забележителна във всяко отношение и заслужаваща нарочно внимание като научно и художествено постижение — плод на братската дружба и обич към нашата страна и към нашия народ.

Ленинград

П. КОРНИЛОВ
изкуствовед

14690-9560

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

Редактор-секретар — Христо Йорданов

Но ето че неотомистът Жак Маритен, за когото природата е само препятствие или само стимул за откриване от художника в действителността на някакъв „невидим дух, който действува в нещата“, се мъчи да ни убеди, че футуристът е свободен да изобрази дама и с едно око само, дори и с четвъртинка от око и че никой не може да му отрече това право: „Всичко, което ние имаме право да искаме (от художника Т. П.) — и в това се състои целият въпрос — това е в д а д е н и я с л у ч а й четвъртинката от око да бъде напълно достатъчно за дамата.“

Разбира се, на тази нещастна дама може да се изчовърка и оставената ѝ четвъртинка от око. Въпросът е обаче, като се човъркат така обектите, като се отрича изобщо тяхното обективно-реално съществувание и нуждата да бъдат художествено изобразявани в творбите на художника, изчовъркква се всъщност цялата научна естетика и от нея не остава нищо друго, освен реакционните напъни на неотомистите и други съвременни буржоазни естетици-идеалисти да демобилизират, дезорганизират, деморализират трудещите се маси и честната народна интелигенция, да ги откъснат от обективните им исторически прогресивни задачи и да ги дадат в пълен идеологически, нравствен и естетически плен на ултрареакционната съвременна империалистическа буржоазия. Тъкмо поради това същият този „теоретик“ изопачава теорията на Аристотел за изкуството като отражение (подражание); тъкмо затова други съвременни буржоазни идеалисти като Сантияна, Монтегю и други изчовъркаха и правят достойни за по друга участ усилия да изчовъркат всичко човешко, всичко хуманно, всичко демократично, всичко научно и всичко творческо, което е станало в душата на техните читатели, зрители и слушатели.

За щастие, тези техни напъни останаха и ще останат безуспешни, макар че причиниха и продължават да причиняват големи пакости в току-що посочените отношения. За щастие в капиталистическите страни отдавна и особено напоследък се зароди и постепенно, но неотклонно се развива едно свежо, материалистическо, хуманно, прогресивно изкуство, а във връзка с него и една истински научна, материалистическа и дори диалектико-материалистическа естетика.

Ще си позволя да добавя тук само следното. Щом искаме (а ние сме длъжни да искаме) да помогнем на това изкуство и естетика, нужно е сами да бъдем много внимателни, когато се опитваме да даваме обща характеристика и научно определение на изкуството, респективно на обективната красота и на нейното субективно отражение в човешкото съзнание, а оттук и на нейното творческо превъплъщение в произведенията на художественото изкуство.

Напоследък все по-често се цитира Н. Г. Чернишевски и особено неговата мисъл, че „прекрасно е това, в което ние виждаме живота, така както ние разбираме и желаем живота, така както той нас ни радва“. Знаем, че именно на Чернишевски принадлежи мисълта за обективното съществуващо независимо от човешката фантазия, прекрасно, т. е. мисълта, че красотата съществува обективно-реално и се отразява в човешкото съзнание и изкуство.

Някои тълкуват тези мисли на Чернишевски така, като че ли Чернишевски е защищавал с а м о мисълта за независимото с ъ щ е с т в у в а н е на предмета, респективно на обективната красота. Всъщност това е кантианско тълкувание на Чернишевски. Както е известно, Кант не отричаше с ъ щ е с т в у в а н е т о на „нещата в себе си“, но ги лишаваше от всякакви обективно-реални качества, в това число и от обективната

красота. Да се твърди, че Чернишевски е защищавал с а м о обективното с ъ щ е с т в у в а н и е на предметите, и същевременно да се лишават самите те от обективно-реални качества, в това число и от обективно-реалната красота, това ще рече, ни повече, ни по-малко, да се поставя знак на равенство между „нещото в себе си“ на Кант и „с ъ щ е с т в у в а щ и я п р е д м е т“ на Чернишевски. Истина е, че Чернишевски не беше кантианец, а материалист, при това в известна степен диалектически материалист. Чернишевски не можеше да се грижи с а м о за „обективното съществувание на предметите“, лишени от всякакви обективни реални качества, в това число и от обективната красота. Чернишевски се изразяваше ясно и ние всички твърдо трябва да помним, че красотата според него съществува обективно-реално, а не само чрез съзнанието на човека, не само във връзка с желанията, радостите и целите на човека. Същевременно целият дълбок смисъл на естетиката на Чернишевски се свежда към това, че обективно-реалната красота, когато се възприема от субекта и се възпроизвежда след това в художествените произведения, оказва се не обективистическа, механично-фотографска красота, а с у б е к т и в е н о б р а з н а о б е к т и в н о-р е а л н а т а к р а с о т а. И тук именно стъпват в ролята си и нашите желания, настроения, стремежи, идеали и пр. именно като човешка субективна страна или момент в образа на обективно-реалната красота.

Навярно някои могат да възразят — и са възразявали, — че по този начин се поставя знак на равенство между Чернишевски и Ленин. Разбира се, аз лично чисто и просто не мога да проумея какво всъщност може да означава това и никога не съм и помислял, че би могло да се поставя знак на равенство между Чернишевски и Ленин в това, пък и не само в това отношение. Всъщност целият въпрос се състои тъкмо в това, че самият Чернишевски не бива да се тълкува нито като обективист, нито като субективист в областта на естетическата теория и критика. Ние всички знаем, че Чернишевски не беше нито натуралист, нито реакционен романтик, нито метафизически материалист, нито хегелиански диалектик. Чернишевски беше Чернишевски, т. е. велик предтеча на социалистическия реализъм и именно като такъв трябва да бъде изучаван, защищаван от всякакви лъжесоциалисти и лъжереалисти и творчески развиван по-нататък, а ако се наложи — коригиран и уточняван в известни отношения. Явно е, че това е много трудна и много отговорна работа, но явно е също така че ние, неговите ученици и следовници, не можем в никой случай да се откажем от нея.

*

Няколко изводи от казаното дотук:

Първо. Както самото изкуство, така и научната теория за изкуството, т. е. естетиката, стават невъзможни, щом се отрекат или разкъсат абсолютно и метафизически или пък се отъждествят абсолютно и метафизически обектът и субектът на изкуството, обективно-реалният предмет и неговият субективен художествен образ в съзнанието на субекта. Всички подобни опити с логическа необходимост са водили и водят до отричането на изкуството като усвоение (познание и изменение) на света по законите на красотата, до отричането на основния реалистически принцип на всяко истинско и пълнокръвно изкуство, до отричането на всеки реализъм и прогресивен романтизъм, до превръщане на изкуството било в обективистически, пасивно-фотографски натурализъм, било в субекти-

вистически формализъм, реакционен романтизъм, символизъм, сюрреализъм, изолационизъм и в края на краищата абстракционизъм.

Второ. Всеки опит да се сведе усвоението на света по законите на красотата, т. е. художественото изкуство, до чисто вътрешните, чисто индивидуални и следователно чисто субективистически и в края на краищата интуитивистическо-мистически възприятия, представи, идеи, емоции, желания, волеви актове не се съобразява с безспорния и историческия факт, че изкуството се е родило, съществува и се развива по-нататък като типично обществено, надстроечно-идеологическо явление, че то играе важна роля в обществения живот на човека като средство или оръдие за правдиво познание и прогресивно изменение на света, за общуване между хората и тяхното възпитание и превъзпитание, не само за естетическо съзерцание „познание“, но и за естетическо, прогресивно целенасочено изменение на обществената и пречупваща се през нея природна действителност. А това е немислимо, ако художникът се самозаключи в своето собствено аз, ако той се задоволи само със съзерцанието и самолюбуването на своите естетически преживявания, емоции, представи, идеали, а не прави усилия да ги превъплъти в такива художествени образи, които да бъдат сетивно-конкретно и логически възприемаеми и разбираеми и които, без да имат нещо общо с „вчувствуването“ на Липс и учениците му, са така сътворени и така се възприемат от другите членове на даден народ, класа или обществена прослойка, че им предават не само идеите и идеалите на самия художник-творец, но и неговите естетически, етически и други чувства, емоции, настроения. Изкуство, което не отговаря на тези условия, не е и не може да бъде истинско, пълнокръвно, прогресивно изкуство и неизбежно се превръща в полуизкуство, лъжеизкуство и в края на краищата в антиизкуство, срещу което истинското изкуство, създавано и развивано върху основния реалистически принцип за правдиво художествено отражение на света, е било винаги в непримирима борба. Но това, разбира се, не означава, че реализмът като особено направление в историята на изкуството можем да го търсим и да го намираме във всички етапи на развитието на разните общества, народи, класи. Реализмът като направление и реалистическият принцип на всяко истинско и пълнокръвно изкуство са родствени по същество, но не тъждествени неща. Това именно някои теоретици на изкуството, в това число и някои иначе добри марксисти-ленинисти все още не го разбират и не го отчитат достатъчно, а вследствие на това станаха и стават редица недоразумения, които едва ли могат да ползуват марксистко-ленинската естетика и самото социалистическо-реалистическо изкуство.

Трето. Както реалистическите художествени направления, така и самият общо-реалистически принцип на изкуството, а също така и антиреалистическите художествени направления и антиреалистическият принцип на изкуството си имат и своята гносеологическа основа или корени, които лежат в самия сложен, диалектически противоречив, многостранен и развиващ се по спираловидна линия процес за развитие на изкуството изобщо. Гносеологическите корени на всеки реализъм, в това число и на социалистическия реализъм, лежат в общата, настъпателна, прогресивна линия на развитие на всяко истинско и пълнокръвно изкуство, взето като своеобразно субективно отражение на обективно-реалната действителност, като нейно художествено правдиво отражение, което обаче в разните общества, народи, класи и епохи е придобивало различен вид, форми и значение според конкретните условия на историческото развитие

на съответните общества, народи, класи. А една от съществените черти на усвоението на света по законите на красотата се състои в това, че художественото отражение не е и не може да бъде нито обективистическо, механическо, фотографски-натуралистическо отражение, нито чисто субективистическо, индивидуалистическо и интуитивистическо-мистическо преживяване и самосъзерцание на художествения субект. Всеки и всякакъв идеализъм в естетическата теория и критика и всеки и всякакъв реакционен романтизъм, експресионизъм, футуризъм, изолационизъм, абстракционизъм и пр. имат гносеологическите си корени в процеса на абстрахирането и отвличането от някои страни на предмета, както и на процеса на привнасянето на някои субективни страни или елементи в художественото отражение на нещата и явленията. Тези гносеологически корени обаче, за да дадат реални идеалистически направления в естетиката и антиреалистически направления в самото изкуство, трябва да бъдат подхранвани, подкрепяни и развивани от определени социални условия, каквито особено напоследък всички виждаме, че са се създали в лагера на империализма и на реакционните класи и обществени прослойки. Поради това борбата срещу идеализма в естетиката и антиреализма в изкуството не е и не може да бъде само и чисто теоретическа борба, а е и трябва да бъде също така, дори в по-голяма степен борба срещу онези именно обществени условия, които подхранват, подкрепят, подпомагат по-нататъшното тяхно развитие с двуяка цел: самите империалистически властници и експлоататори да зарият очите си в пясъка подобно на щраус, за да не виждат обективния ход на историческите събития, и същевременно трудещите се маси и интелигенцията да бъдат демобилизирани, дезорганизирани и деморализирани във всяко отношение, за да станат послушни роботи за безкрайна експлоатация и пушечно месо за агресиите, войните и вътрешните реакционни мероприятия на империалистическите господари и техните идеологически копиеносци.

Точно обратното виждаме в СССР, в страните на социалистическия лагер и в работническите класи и партии в самите капиталистически страни. Но към този въпрос ще се върнем по-специално по-нататък.

☆

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

СТИЛ И ХУДОЖЕСТВЕНОСТ

I. СТИЛ И КОМИЧНО, ТРАГИЧНО, ГЕРОИЧНО

В първите две глави потърсихме връзката между стила и личното светоотношение на художника.[1] Подема ни вълната на могъщо, велико изкуство, което властвува над мисълта и подбужда чувствата и волята ни, когато творецът рисува действителността в светлината на значителни идеи-истини. До равнището на големите са се издигали само писатели, налучквали чувствителната струна на съвременността. Те носят с личността си, със своя собствен поглед върху света, с благородната си идейно-артистична насоченост нещо борческо, окрилящо, зовящо напред като мечта, като надежда. Именно от идейно-артистичното светоотношение на художника — и дълбоко интимно, и отговарящо по вътрешен смисъл на съдържанието на живота — се начеват стилните белези в творчеството.

Но изкуството, отличаващо се с богат обхват на живота, не е тъждествено с моралната или социалната идея, която съдържа в себе си. От значение е на първо място онова човешко състояние, което творецът рисува и което ни вълнува, привлича и възхищава. Действителността е неповторимо разнообразна — в нея има и болка и щастие, и мъка и тъга, и радост и гордост. Животът е като море, неизчерпаемо богато със съдържанието си, с вътрешното си вълнение. Ала вниквайки в тая сложност, художникът е всякога заинтересован от нещо определено, строго индивидуално, което с характера си изглежда именно нему неизчерпаемо прелестно, неизтощимо богато. С неговото изобразяване той ще ни накара да тъгуваме или да мечтаем за друг мир, за други брегове — ще ни ужаси или развълнува. Съдържанието на голямата литература е всякога значително. То ни открива страсти и копнежи на човека, човешки отношения, — комични или трагични — човешки черти. Прекрасните произведения, които ни доставят неизразима наслада, печална или радостна, които ни подбуждат към големи дела, са всякога осъзнаване на жизнено ценното. Те ни принуждават да почувствуваме и изживеем значителното дори и когато светът, който пресъздават, изглежда ограничен, малък, обикновен. Изобразявайки един пошъл мир, писателят ни сблъсква с мисълта за достойнството и недостойнството на човека. Рисувайки случката-епизод в разказа „Дама Пика“ Пушкин хвърля светлина върху основното в човешкото съществуване. И ето, стилните белези в едно творчество зависят до голяма степен вече и от онова човешки значимо съдържание, към което художникът се е насочил. То

---

[1] Виж сп. „Литературна мисъл“, год. I, кн. 4.

ще ни достави насладата, ще ни направи щастливи или нещастни. То е обективно и субективно — произтича и от личното светоотношение на твореца, и от задължението му на художник към света — да назовава нещата с техните имена. Неговото откриване никога не става случайно. Ето защо, изживяваме ли Горкиевото творчество, това ще рече, че една значима действителност, подбуждаща бодри мечти и надежди, ни е осветлена — и то тъкмо от този писател. Почувствували ли сме красотата в разказите на Елин Пелин, това означава също, че се намираме под очарованието на естетическото съдържание на живота — вникнали сме в мъката и протеста на човека — селянин от миналото, покорени сме от изживявания, притежаващи непобедима поетичност. Може художникът да се е насочил към случайното и променливото, ала и в него той открива жизнено съдържание, благодарение на което тъкмо то, мимолетното, придобива трайност. Следователно животът съдържа нещо ценно като човешко състояние — което привлича мисълта, сърцето и погледа на твореца. Избистрено в произведението, то ни въздейства със своя характер. То също ни помага да отличаваме писателите един от друг. Всеки голям художник има свой „участък“, свой мир от отношения, в които открива голямото, важното.

Може да попаднем на мрачното и жестокото в живота — сатиричното изображение на Шчедрин, на привидно безобидната, но поразяваща душата човешка драма в разказите на Мопасан, на волното, въодушевено героичното у човека в произведенията на Горки. Но всякога ще долавяме в образите отразена значима естетическа страна на действителността. Тя е ценна — тя ни е скъпа и когато ни открива отрицателното от живота и когато изказва пряко идеала.

Тя, тази жизнено ценна страна на живота, съдържа истината. И ако бъдем точни — всякога е нещо повече от истината, тъй като включва в себе си и красотата. Художникът, големият творец, всякога се „измъчва“ от желанието да обясни, да изрази, да направи достъпно това значимо съдържание — като идея и като човешко състояние — което е открил в живота. С него той ни доставя радост или ни причинява болка, принуждава ни да копнеем или да се бунтуваме.

Човешки значимото и ценното душевно състояние, станало предмет на художествено изобразяване, е всякога исторически конкретно. Неговата сила, интригуваща и покоряваща, е нееднаква, тъй като възприемането му зависи от практическите нужди на момента. Но освен обективната действителност от значение е и друго — личността на твореца, неговият чувствителен апарат.

Големи автори, автори, дали живота на изумителни произведения, избавили от мрака на забравата важни прояви на времето, говорят за индивидуалното възприемане на типичното, характерното, ценното човешко състояние. Гогол, вълнуван силно и искрено от идеята за правдата в изкуството, изповядва: „Той — Пушкин — ми говореше всякога, че у нито един писател не е имало този дар — дарът да показва така ярко пошлостта на живота, да умее да очертае с такава сила пошлостта на пошлия човек, че цялата тази дребнавост, която се изплъзва от очите, да блесне изведнаж като нещо значително пред погледа на всички“. И по-нататък: „Ето, това е моето главно свойство, което като че ли само на мен принадлежи и което като че ли няма у други писатели“. То, това „индивидуално свойство“ е тласнало твореца към висши завоевания в изкуството — помагало му е да вникне в такива „пустини“ на човешката

личност като душата на Плюшкин, да се домогне до „тайни“ като поведението на Хлестаков.

Важни, значими за времето човешки състояния съществуват мимо Гогол, обективно. Те са пред всекиго и могат да бъдат забелязани от всекиго. Ала никого не привличат и никого не вълнуват, не тревожат, не мобилизират за творчество така, както Гогол, никому не са подвластни за изобразяване, както на гениалния им превъплътител — майстор на звънкия, на мъчително-тъжния смях.

Действителността открива естетическото си богатство, подсказва „възможности“, ала необходим е творец с особено „чувство“ за нещата, за да „превърне“ във фабула, в психологическо изживяване, в реалност и емоция тия потенциални черти. Важното и значителното от живота като че намира тъкмо своя художник-претворител.

Отношението на твореца към човешки значимото душевно състояние е едновременно казано до известна степен условно, и мирогледно и артистично. То е мирогледно примерно с отрицанието у Гогол, артистично е с особеното, индивидуалното преживяване от писателя тъкмо на тази жизнено ценна проява. Тя завладява ума, въображението, чувствата. Тя покорява артистичната природа. И поради това само като изясним мирогледа на твореца никога не ще изчерпим въпроса за насочването му към едни или други естетически свойства на действителността. Нещата придобиват голяма дълбочина в зависимост и от начина на претворяване.

Самият мироглед се конкретизира чрез „артистичния потенциал“ у художника, мирогледните идеи „се преливат“ в душевното състояние, подвластно за изобразяване от писателя, стават негова органическа съставка.

Големият творец е всякога откривател — откривател и на нови идеи в обществено-нравствен и политически смисъл, откривател и на нови истини за човешкото. Той може да долови страни на действителността, непознати до него, да ни доведе до изживявания, необичайни с величието и красотата си, до откровения за живота, изключителни по дълбочина. Поради това и стилът в големите измерения, стилът, произтичащ от дълбоката същност на съзерцанието, се определя и от мирогледа на твореца, и от характера на значимото човешко съдържание, привлякло мисълта, въображението, чувството. Писател, който не ни казва ново слово — и идейно-политически, и като истина за човека — не оставя трайна диря в литературата. Така с оригиналното откриване на човешкото се очертават образите на най-големите — Гогол и Достоевски, Толстой и Чехов, Балзак и Мопасан. Така изпъкват видните писатели и в нашата литература — Хр. Ботев и Ив. Вазов, Алеко Константинов и Елин Пелин.

В марксическата естетика почти не е разработен въпросът за отношението, което съществува между естетически значимото, естетически особеното в действителността, и дарованието, което им се отзовава. Не е разработен въпросът за отклика на твореца на идейните проблеми на времето чрез налучкване на човешко съдържание, характерно за живота през определен период. Факт е примерно, че един автор усеща комичното, докато негов съвременник няма влечение към тая област на човешки отношения, че един изнася от живота едни естетически черти, страни, страсти, а друг се вълнува от други. Комичното почти отсъствува от творчеството на Толстой и малко личи в творчеството на Горки, макар че и двамата писатели са титани в изобразяването на живота. С малкия си интерес към живите, текущи напрегнати комични състояния те не напомнят нито Гогол, нито Грибоедов, нито дори Чехов, писатели, отличаващи се с

друг тип „чувствителност“. Елин Пелин изпада нерядко във властта на впечатления за комичното и той го въвежда с щедра ръка в сюжет и диалог. У Йовков весело-занимателната ситуация се среща малко и почти не избива на повърхността, затаена тук-там само в сюжета („Летен дъжд“). Нещо дълбоко заложено в личността, до което се докосва Павловата психология с мисълта за различните типове възприемчивост, слага своя отпечатък върху творчеството.

Но доколкото въпросът е неразработен, ще отбележим само: един вижда смешното и се увлича след него с цялата си душа, друг е неспособен на такива изживявания, един цял живот се е борил да постигне хумора, без това да му се е удало, у другиго той блика просто и естествено, както тече ручеят. И картината на литературата не само за отдалечени един от друг периоди, а и за едно строго определено време, е извънредно сложна, необикновено богата.

Ала как се определят особеностите на стила от естетически ценното и значимо човешко състояние, изобразявано от твореца, създаващо неговия мир. Защо нерядко стилът се усложнява у един и същи автор, склонен да чувствува едновременно различни качества, особености и страни на това, което наричаме човешки значимо? Как да си обясним съществуващата „нееднаквост“ у Смирненски, който гледа на живота ту патетично, — през призмата на героиката — ту весело. Или в по-широк аспект — как да обясним необикновената „сложност“ в творчеството на Лермонтов, който се извисява над живота, рисува необикновеното, „надчовешкото“, „хладно-изключителното“ като изживяване и страст (Арбенин, Печорин), а дава плът като художник и на онова, което събужда весела усмивка и състрадание — и то нерядко в една и съща творба?

Влиянието върху стила на човешкото състояние, доловено в действителността проличава при комични по характера си творби. Писател, привлечен и вдъхновен от живото, дейното, величественото зрелище на комичното, вече очертава до голяма степен и своя стил. Комичното е ценно за нас като откритие за дълбокия смисъл на живота, като живо и чувствително доказателство за човешкото несъвършенство. То ни помага да се преродим нравствено и ни тласка нерядко към жизнерадостно световъзприемане. Предпоставките на стила в тия случаи са заложени дълбоко в действителността. Явлението, открито в живота, таи в себе си жизнена сила, пораждаща стила. Обстоятелството, че жена в преходна възраст, със залязла красота, се сили да спечели благоразположението на млад човек е не само сюжетен факт. То изисква и съответна реакция. То крие в себе си нещо печално-весело, поразяващо-смешно, което се запазва в творбата и създава нейната атмосфера. Или обстоятелството, че скъперник, погубил себе си в упорито събиране на богатство, се разпуска, за да съжалява след това дълго за злополучния миг — е не само тема за осмиване на хората, а и „чудатост“, която има своя същност, отличаваща се от всяко друго човешко проявление. Оттук се начеват и особеностите на творчеството в неговия съдържателен аспект. Художник, в чиито стил не се долавя дълбоката същина на явлението, не е значителен и проникновен творец.

В случая имаме работа с един дух, настроен опозиционно към човешката природа, готов всякога за насмешка. Той забелязва нещата и то не

в повърхностните им прояви, а в дълбоката им истина — и то винаги откъм опъката страна, откъм противоречията, несмислиците, карикатурните крайности. Той съзнава една вътрешна необходимост да извади наяве това, което вижда, схваща призванието си да открива смешното, несъстоятелното, комично-отблъскващото и комично-забавното, и да го излага пред всички. Цялото му вътрешно внимание е съсредоточено съвсем естествено да забелязва ония „неосъзнати типове“, които са навсякъде около нас, да открива смешното. А въображението и талантът му се стремят да го преувеличат и да го направят то да действува.

В случая наблюденията на художника се проявяват обагрени с една субективност — дълбока и съдържателна, равнозначна на един мироглед — желанието да се изправи човекът. Долавяме как дълбоките и истински съзерцатели на комичното са в същото време велики и дейни „творци“ на човека, преобразователи на нашата психика, борци за подобряване и облагородяване на човешката природа. Те притежават тенденциозен поглед върху света, но тенденциозен поглед, произтичащ едновременно и от мирогледа, и от един „инстинкт“, от една способност да се вижда и съзнава смешното и комичното като човешко качество. От посочените белези произлиза и стилът в голямата комична литература. Явления-сюжети, в които играят отблясъци на смешни човешки положения, предразполагат към определен тип изображение. Пример за налучкване на смешното, забавното, комично-печалното и несъстоятелното в живота ни дава нашият писател Светослав Минков. Той вижда издълбоко противоречията, безсмислиците, заблужденията, лъжливия блясък на човека от буржоазното общество и ни ги открива — и с осъждащ светоглед, в немалка степен скептичен както у всеки творец, изобразяващ пороците на миналото, и с остроумие, забавно-привлекателно, с ирония, която осмива и руши разните „системи“ и „идеи на обществото“.

Една от формите, с които се появява комичното в неговите разкази, е измамата за миг в правдивостта на позата или поведението — за да настъпи веднага след това промяната — изблицът на смеха, иронията, преценката. Този момент се засилва съзнателно, за да се получи „ефект“, ироничен поглед върху случката. В разказа „След девет месеца“ авторът подчертава непрекъснато суетната наивност на героя. Печигаргов се хвали с новороденият си син — „момче“! — а новороденото е също така обикновено и го очаква също такава сива участ, каквато има и самият Печигаргов. Естествено, работата не е в моменталната ситуация, а в същността, в осъзнаване на противоречието, в изтъкването и подчертаването му. То, това противоречие, придобива „физиономия“ чрез изкуството и издига мисълта ни до философско прозрение за типичното в живота.

Комичното притежава общи черти, отразяващи се в стила. Но то е строго определено и индивидуално у всекиго. То е неповторимо, както са неповторими явленията в живота, както е неповторима впечатлителността на твореца. Съществуват частни случаи на комичното. В някои от разказите си, написани в миналото, Георги Караславов се проявява като тънък майстор на хумора. Той го усеща в живота, предава неговата забавна веселост. Но в романите си „Снаха“, „Татул“, „Обикновени хора“ Караславов предимно изобличава, без да показва влечение към комичното. Голяма част от образите в тези творби са сатирични — свекървата, Юрталана, социал-демократът Тъкачев. Те ни теглят към противоречия в живота, към присъда над неправдата.

Има случаи когато комичното се таи в ситауцията, в подтекста на творбата, но не събужда смях. В разказа на Димитър Талев „В дълбокия тил“ жизненият конфликт е от такъв характер. Той носи в себе си комичното и все пак, пречупен през призмата на специфичната авторова възприемчивост, не предизвиква смях. Ицо Грош, скъперникът занаятчия, който се разплаща с живота си за своята алчност, извиква скептична усмивка, от която трепва дори сърцето ни, ала неговата драма не разсмива.

Специфично обособени са „комичните ситуации“ и в разказите на Емилиян Станев. Героите от тези разкази се задъхват в пустотата на провинциалното си битие, извикват тревога, съжаление, присмех дори, ала не и веселата звънкост на смеха.

По-особена е стилната форма на сатирата. Писателят съзнава, че нищожеството, което си придава важност, е всесилно и зло, че то си играе със съдбините на обществото. Новото откровение — страшното в поведението на героя — предизвиква и нови форми за претворяване — ирония, сарказъм, язвителен тон, хиперболично засилване в съгласие с образа.

Съществуват случаи, когато комичният елемент се проявява не само при отрицателни, а при положителни човешки черти. Има автори, чието виждане е всякога обагрено хумористично. Описанието и на положителни герои в „Дванадесетте стола“ на Илф и Петров се осъществява с веселия блясък на комичното. Авторите притежават рядко развита впечатлителност за смешното, която ги държи в постоянна възбудимост, в непрекъсната готовност за смях.

Достатъчно е да се измени само „зрителният ъгъл“ — художническата възприемчивост — за да се промени и осветлението на драмата, характера на жизненото свойство, открито в реалността, да възникнат нови неподозирани черти в стила.

Съществена е разликата при хумора между стила и епигонството на стила — маниерността. Стилът, това е правдиво изображение, при което дори пошлото придобива „крила“, естетическа извисеност и осмисленост, докато епигонството, маниерността е натуралистичното претворяване на факта, вулгарно, грубо приподнасяне на действителността.

Безстилието при хумора се начева, когато авторите предпочитат външното — описанието на случката, изгледа на лицето, чертите, поведението пред по-дълбокото в характера на човека и в оная жизнена ситуация, която буди дълбок размисъл. В тия случаи се разгръща битово-житейската картотека вместо да ни озари вътрешното, духовното, същностното с естетическата си природа.

Истинският комизъм, комизмът, който носи в себе си ценен заряд, ликуващо съдържание, всякога възбужда дълбоки изживявания. При него обикновено се събират смешното, забавното с надблюдения издълбоко доловени, с оригинален размисъл. С този тип комизъм попадаме в духовно съприкосновение с велики хора, предаващи ни своите чувства, мисли, копнежи, подкрепящи косвено активното ни отношение към света. Това е човешки мир, не само занимателен, а и обогатяващ душата, внушаващ ни идеали, нерядко по-силни и по-значими от тези, които намираме във всекидневието. Така стилът-комичност в голямата литература, подсказван от действителността, се проявява като една сила на ума, като дълбочина на чувствата, като неповторима, своеобразно открита форма за отразяване на живота. Придобиват дълбок смисъл дори фарсовите моменти — нямата сцена в последното действие на „Ревизор“, „разгромяваща“ градоначалника, или някои от положенията в „Бай Ганю“, пре-

дизвикващи и смях, и болезнено свиване на сърцето. Само като отхвърли малко значителните дреболии, като осветли важните страни на човешки отношения — писателят си открива пътя към комичното, в дълбокия му смисъл.

Комизмът като жизнено действие и хуморът като лично качество на човека са най-трудните форми, най-мъчно уловимите състояния. При тях вътрешно-същностния стил е най-трудно постижим.

В съвременната ни литература показват самобитност като творци на разкази, които търсят по-дълбоката, етично-емоционалната и естетическа значимост на комичното, П. Незнакомов, отчасти Др. Асенов. Незнакомов като автор на свежи творби, напомнящи непосредния хумор на Алеко, Драгомир Асенов с изобличителната заостреност на произведенията си („Смъртта на чиновника“). Но и от тия автори има още да се желае по пътя им към изкуството, издигащо се над обикновената занимателност.

★

Когато трагичното съдържание привлича вниманието, подсказва вътрешния патос на твореца и оживява в образите, стилът също получава определеност. Величието на трагичното е в борбата, борбата, която води човекът не за буквалното си съществуване, а за една по-голяма, възвишена цел. Поражението в тая борба предизвиква трагичното изживяване — чувствата на „ужас и състрадание“. Касае се и за условия, при които е принудена да се проявява личността, и за мироглед, за философско отношение на писателя към света. Мъчителната проблема за преодоляване на някоя страст, подема в борбата, трепетния ужас, който следва, създават изцяло стилната атмосфера. Както при комичното и сега авторът може да задържи вниманието върху малък терен от живота и да пролее светлина върху най-основното от човешкото съществуване.

Формите и стилните черти и тук са най-различни. Забележителен човек, насочил се към големите идеали на времето, стига до гибел, тъй като не може да преодолее някоя вътрешна слабост, безсилен е да устои срещу недостатъци в природата си. Жадният за свободата и щастието на човека хуманист, бунтарът срещу застоя загива, тъй като към това го тласкат условията, предопределящи неговата орис. Така причини, заложени у човека или в обстоятелствата, заличават усилията и на най-човечната личност, унищожават порива и на най-легендарната смелост. Идеята за възвишения смисъл на човешкия живот в борбата, мисълта за бездната, пред която е изправен човекът, предчувствието за поражението — са вече белег за трагичен стил и в епос, и в лирика, и в драма. Откриваме го,различен и своеобразен, и у писатели, които не са могли да запазят напълно бодрост на духа и вяра в бъдещето, и у творци-борци, творци-герои, като Ботев и Вапцаров. В произведенията на Вапцаров се сблъскват е действителност, наситена с мъка, осъзнавате светопознание на творец, чиято личност сякаш е белязана с особена мощ — да ви въвежда в света на тия изживявания. Ето, животът се усмихва ласкаво и кротко, мами синевата на простора, ала тъкмо през това привидно спокойствие си пробива път драмата, раздрусва ви страшната истина за съдбата на болния от туберкулоза работник, разнасял кюмюр по 16 часа на ден („Спомен“). Така напрегнати са трагичните моменти и в други произведения на големия поет. При особеното светопознание, което те откриват, болката става източник на естетическо удоволствие, страданието — своеобразен източник на живот.

Чернишевски приемаше като трагично изключително нещастието, постигнало човека поради тежестта на социалните условия. От този род в много случаи е трагедията на работническата класа при капитализма. Жестокият строй взема жертви из средата на трудещите се не само в освободителната им борба, а и в производството — с мизерията, с болестите, които насажда, с всичките ужаси на страданието, до които водят безработицата, гладът, бездушната експлоатация. Тези условия имат и друга отрицателна страна — те пречат понякога на класоосъзнаването на трудещите се, затъпяват съзнанието им, обричат поколенията на жертвеност. И Вапцаров показа издълбоко тези „трагични" страни на действителността. Работническата класа, както сочи Маркс, по своята историческа същност не е „трагична" класа. Тя е „в отхвърлеността възмущение против тази отхвърленост, възмущение, което идва неизбежно поради противоречието между човешката природа на класата и нейното жизнено положение, което е откровено, решително и всеобемащо отрицание на човешката природа" (Маркс и Енгелс „За изкуството", стр. 94). Работническата класа е живо, революционно възмущение срещу капиталистическия строй, който отнема човешкото на човека, възмущение, насочено към борба, към промяна на строя. Вапцаров долови издълбоко тия сложни черти на живота — това се отрази върху стила на творчеството му.

С особен тип черти оживява стилът на създаденото през XIX век, поради характера на трагичните състояния. Героят претърпява крах, тъй като животът му е изграден на фалшива основа. Той осъзнава противоречието, чувствува положението, мисли с напрежение и с мъка върху тежкото си битие, ала е слаб, неспособен е да го преодолее. Овладян от положителен идеал, проявяващ се като искрен и горещ правдотърсител, той е без сили да се бори, без желание е да наруши едно привидно външно равновесие. И това създава логическата линия на трагичното (Толстой, отчасти Достоевски, по-късно критическият реализъм на Запад, включително до Томас Ман). В такъв план донякъде са драматичните състояния в лириката на Яворов, състояния, също създаващи нейния вътрешен стилен облик. Пробудената съвест, мисълта за грешката, невъзможността поетът да се върне назад към простотата и ведростта на живота предизвикват трагичното преживяване, съзнанието за вина, за изкупление. И поетът ту се откъсва от психическата упойка на болката и мъката, ту отново попада в плен („Нощ"). В тия драми е осветлена със зигзага на светкавицата и силата и слабостта на човека от миналото. Лирическият герой се изявява в състояние, но не в дела, тъй като липсват условия и простор за дела (силните моменти в романтизма на Лермонтов).

Критическият реализъм придобива особен тип черти с въвеждането в литературата и на друг вид трагичност — съдбата на обикновени люде из народа, чиято участ е „без виновната вина". Те, тези хора, блестят с ценни човешки добродетели, но, потиснати от условията, те са слаби срещу унищожаващата ги и всевластна сила на „случайността". Тяхната вина е не в самите тях, а в това, че се намират тъкмо в недобри условия, условия, неподходящи за човешкото у тях. Трагичността от този тип бе забелязана у нас още от Вазов в разказа му „Иде ли?" Този разказ, както и разказът „Пейзаж" и други внесоха нови моменти в творчеството на големия ни национален писател. Темата трагичност премина в стила на изображението — в похватите, в настроенията. Мъката на „без вина виновните" и обстоятелствата, при които се подвизават, бяха най-пълно осъзнати от

Чехов. И това създаде вътрешният драматизъм в творчеството му и до голяма степен — естетическата линия на неговата мисъл, стилът на неговото художествено светопознание. Великият руски писател подхвана тенденция, богато разработена след него и в западноевропейската, и в нашата литература.

Изобразяването на трагичното у Чехов е равнозначно на откровение-поучение за съкровеното от живота. То изяснява социалната същност на действителността и поради това става необходимо за художника. С него и с чувствата, които предизвиква, той подкопава доверието в света, в стария традиционен мир, и отчасти дава насока напред. Чрез трагичното проникваме в глъбините на живота, разширяваме познанието си, откриваме една истина, която предизвиква и недоволство, и стаен възторг. Състоянието на отричане, на душевен бунт става предпоставка за отношение към действителността.

Тази емоционално-етична линия не се заличава и в по-ново време и тя създава донякъде вътрешния съдържателен стил в творчеството дори на автори твърде отдалечени от Чехов (поменатите вече Томас Ман — автор впрочем на един от най-хубавите очерци за Чехов, Хемингуей). В творчеството на тия писатели се долавя и характерното трагическо чувство — ужас, мъка, състрадание и особеният патос — възхищение от „великото в човека“, дори и когато героят не е изключителен — и съответни художествени средства и похвати на изображение, за разкриване във фабулата „упорството на злото“.

В социалистическо-реалистическата литература трагичното заема немаловажно място. Съветският композитор Дмитрий Шостакович бележи основателно, че без трагичното „изкуството би се лишило от драматизъм“. Силно развито естетическо съзнание за трагичното в живота са имали такива големи майстори в нашата литература като Христо Смирненски, Никола Вапцаров; всеки от тях е създал свой стил за неговото претворяване. Личната трагична съдба на човека сега ни покорява и вълнува с възвишеното, грандиозното, героичното — тя представя начало, което възражда, поглед към бъдещето, което идва неотменимо, ала през трудности и с жертви. От този характер е изключителната възвишеност в трагедията на съветската драматургия — „Бронепоезд 14—69“, „Оптимистична трагедия“. От този тип отчасти е трагичното и в произведенията на Шолохов, автор, чийто творчески диапазон е удивително широк. Ето героика, изобразена изцяло в светлината на трагичното в разказа „Родинка“. Млад момък, влязъл в армията на червените, мечтае да срещне някога своя баща, пропаднал без вест през време на войната. При едно сражение момъкът е съсечен — и то от кого — от баща си, пиян командир на белите, който изведнъж, като поразен от гръм узнава своя син. Има автори, които биха разрешили подобна драма изключително в героичен аспект. Шолохов не се е побоял да бъде повече „земен“, да ни приближи повече до действителността и то тъкмо с превеса на трагичното в разказа. Творбата му въплъщава голямата хуманистична идея за победния път на революцията и за силите, които ѝ противостоят, и в същото време ни открива „поезията“ на личното, на „частното“. Така писателят — именно за разлика от други някои автори — изтъква и патоса на историята, и реалната, непосилната човешка болка. Да припомним и друга негова творба, разказът „Жребчето“, разказът за скромния, непретенциозен, „груб“ войник от редовете на Червената армия, жертвувал живота си, за да спаси давещото се конче. И тук трагичното начало произ-

тича от гибелта на обикновен човек, откриващ ни „промисъла“ на историята.

Трагични положения, преминаващи в стил на едно светопознание, намираме в съвременната ни литература, по-специално в романа „Тютюн“. Димов не всякога долавя сполучливо психологията на човека из народа, ала той съумява да напипа сложността на драмата — изворната чистота на чувствата у Ирина и жестоките, потъмняващи ги обстоятелства, сплитането на личното с общественото в живота на Шишко, Динко, невкусили от дълго мечтаното лично щастие. Прозвучават и мъчителни и тържествени тонове, образите предизвикват и вяра в човека, и тъга. Ала доколкото мъката и безизходицата преобладават у Димов в сравнение с Шолохов, то те предопределят и вътрешният съдържателен стил на творчеството му. Това подсказва проблематиката и на неговия по начало трагичен роман „Осъдени души“.

Изобразяването на трагичното предполага особена духовна извисеност у твореца. То не е подвластно на всеки характер, на всяко дарование. То е непостижимо за онзи, който притежава някаква шепичка талант, изчерпва се набърже.

Стилна очертаност в средства и светоотношение проличава отчасти с изобразяването на трагичното в творчеството на Орлин Василев. Тази линия се набелязва още в ранните му разкази от 1926 година. Всеки от разказите е малък, самостоятелен свят, отразяващ в себе си като в кристал значима страна на живота. Писателят избира лични, конкретни и в същото време „общочовешки“ преживявания, от които лъха трагедията на човешкото битие. Душата на младия учител, напуснал с най-обикновени чувства малкото, глухо в провинциалната си леност градче, е потресена от разказа за мъката на каруцаря, убил през време на войната френски войник, молещ пощада заради децата си („Грях“). Стар учител, който живее тъжно и самотно в стаичката си в крайдунавското село, се раздвижва изведнаж след идването на младата учителка — ала уви! — животът налага своето. Старецът е безсилен да съперничи на младостта и една мъчителна човешка болка се затаява в заключената му душа („Късно е“). Чувствата, които предизвикват тия малки разкази — учудване, съжаление, ужас — създават тяхната особена стилна атмосфера. На друга вече мирогледна основа се появиха аналогични моменти в драматургията на Василев — преплитат се лично и обществено, текущо и общочовешко, интимна радост, жажда за щастие и страдание, неумолимо, неназовимо човешко страдание, което трябва да се изживее за победата („Щастие“).

В социалистическо-реалистическата литература трагичното е на границата на великото. Внушено ни без поза и преднамереност, то извиква впечатление за възвишеното, за необикновеното. Изправени сме пред дела, които макар и обичайни, стоят над житейски повседневните ни представи за човека, срещаме се с хора, които, земни, реални, надхвърлят средната мярка.

И още една особеност. Писателят социалистически реалист описва твърде предметно реалността. В романа на Димов са дадени доста битови подробности. При това всеки от героите живее със свои, неповторими качества. С умението да напипва своеобразното за всеки характер, да му намери подходяща среда за да се прояви, авторът внушава земния, реалния облик на изживяванията в контраст със старата естетика, извисяваща изкуствено човека. Особено поразителна е близостта до земния мир

на героя в произведенията на Шолохов. Той подробно описва как се е родило жребчето, обора, полето, грубостите на войника червеноармеец, създал си нови грижи. Ала тъкмо през тази предметност на живота прозира великото, което ви извисява духовно. Писателят сякаш казва: скверно е да бъдеш малък и дребен, когато съществуват хора силни и красиви дори в гибелта си; не е мъдро да живееш за себе си, когато пред подвига на обикновения войник червеноармеец спира сякаш в изненада дори и всесилното време.

*

Формите на трагичното са твърде многообразни и слагат също своя отпечатък върху стила. Те се менят в зависимост и от естетическите свойства на живота, и от личността на художника — с изживяванията ѝ, с нейната духовност.

Както комичното не е само весело-забавно, а извиква и сълзи, и понякога е дори далече от непосредното веселие на смеха, така и трагичното може да се прояви през „облекло“, което привидно му противоречи. В това се състоят и смесените видове — комизъм през мъка, и трагизъм, възникнал с усмивка, със страдание, което облекчава. Форми, постигнати негли в крайните си линии само от изключително големите. Срещаме ги у изумително синтетичен творец като Гогол, у философски настроен, изказващ забавно впечатленията и размишленията си за битието на човека автор като Анатол Франс. За тези писатели важи сякаш истината, че животът е и комедия, и трагедия — с лице и с опъко.

Смесените форми са застъпени и в нашата литература и то пак у изключително талантливи автори. Такъв стил, отразяващ диалектиката на естетическото съдържание — смешно и жалко, мъчително весело и трагично — личи в голяма част от разказите на Емилиян Станев, писани за живота у нас в миналото. Тези разкази подсказват определено, че стилните белези зависят и от мирогледа, и от емоциите на художника; и от жизнено практическото му светоотношение, и от способността му да проникне в определен тип отношения, мъчно забележими от другите. Животът сякаш е обикнал такъв творец и по израза на П. П. Славейков го е направил „първожрец“ на волята си — изразител на съдържанието му, тълкувател на истините му. Пред погледа на Станев са протичали скучните дни на тъжното и жалко провинциално всекидневие, напоено с отровите на мечтата-илюзия. Мътни от мъка — и понякога от търпеливо пиянство — очи, горчиви съдби, често пречупване на човешкото у човека — ето този неприветлив живот на провинцията, привлякъл художника.

Станев е създал разкази, които крият в себе си елемента и на комичното, и на трагичното. Героите не забавляват, те са осветлени в мига на весело-баналното им съществуване, но в същото време човешката им участ е дълбоко трагична. Те са въплътено противоречие между една човешка същност и едно социално положение, противоречие убиващо, от което са безсилни да се измъкнат. Ето разказа „Годеж“. Провинциален съдия, оплешивял вече, се сгодява за дъщерята на богат лихвар, собственик на полски имоти. Тези хора, в чието семейство ще влезе съдията, са жив образ на грубата, на еснафската житейска повседневност и ограниченост. В миг на просветление съдията разбира, че мястото му не е между тях, че с тая връзка той потъпква нещо светло, нещо хубаво, нещо човешко в себе си, което би могло да се прояви. Но попаднал в плен на

алчната жадност за богатство, героят оттласва отвращението си от новия живот. Той дори кокетира с глупавата, червенолика провинциална госпожица, която занапред ще властвува над мислите му.

„— Струва ми се, че сме се знаели отдавна, много отдавна — казва Лизавета.

— Да, отдавна — трепна той и като се мъчеше съвсем да заглуши спомена за ония минути, започна да разказва как се е влюбил още щом я видял и докато говореше разсеяно и бързо, чуваше гласът на щурчето.

— Лъ-жеш, лъ-жеш! — сякаш казваше то, но Босилков сякаш беше решил да не го слуша.“

Един живот, насочен вече изцяло към фалша на всекидневието. Комичната постановка тук е налице, но тя не предизвиква смях, най-много плъзва се по устните нерадостна усмивка, съжалително горчива усмивка за безнадеждно очерталата се участ на човека. Нещо тежко, мъчително печално има в тая участ. Скръбното не е дори в съдбата на героя — той ще се примири — скръбното е в цялата същност на обществото, пораждащо такива човешки отношения. На повърхността изплува нелепото, несъстоятелното.

Авторът е на границата на комичното, но хуморът като че ли не му е присъщ поне в тия творби. Писателят предимно съди, отношението му към героя е наситено и с тъга, и с насмешка, ала по-силна от насмешката е тъгата, напомняща ни много онова отнасяне към героите, което е характерно за критическия реализъм — и по-специално за Чехов. Така в творчеството никнат черти, които се оказват в най-тясна зависимост от естетическото съдържание на действителността и от личността на твореца. Авторът хвърля светлина върху обществото, показва човешките „заблуждения“, но не за да ни развесели, а за да ни наскърби. Във връзка с тия мирогледни и емоционални моменти никне и художествената идея в по-голяма част от разказите на Станев, идеята за трагикомичното в човешкото битие. При въплъщаването на тази идея Станев често достига рядка дълбочина, интимност и топлота. С това се очертава и мирогледно-артистичната основа на творчеството му, неговият вътрешен стил.

В „Празници“ мъж и жена, лишени поради постоянен недоимък от най-обикновеното удоволствие в живота, са в непресекваща вражда. Ала когато излизат навън и се смесват със суровата тълпа, те усещат изведнаж заплахата на живота и съзнават общата си участ. Враждата им крие комичен подтекст, ала обединяването им поради смътното съзнание за общия враг — живота, създава особената трагичност на разказа. Ако говорим за поезия в прозата в по-дълбок смисъл, то тя е тъкмо тук — в тия грабващи душата откровения за трагикомизма, за великото и трогателното всред пошлостта на живота.

В голямата литература има немалко творби, които са на границата на комичното и на трагичното. Те извикват усмивката на огорчението, те ни сепват спонтанно, тъй като се намираме пред нещо ново — и като идейност, и като източник на естетическа наслада. В немалко случаи силата на изкуството е тъкмо в тия дълбоки, вътрешно противоречиви състояния, появили се под въздействието на особености в действителността и в мирогледа, в светопознанието на твореца.

Безспорно комичното и трагичното не са от същия тип днес както в миналото. Действителността се е изменила, друг е „подтекстът“ на човешките отношения. Ала това не означава, че те не съществуват в сложно

единство в живота. И не бива да отпадне изискването за значителна, мащабна линия в творчеството — за стил при пресъздаването им.

Не проумяват изкуството онези, които не могат да разберат че политическото съдържание е заложено тъкмо в естетическите свойства на действителността, че политическата истина придобива плът именно чрез тях — чрез комичните или трагичните значими човешки състояния; че мирогледното отношение на художнтка към действителността се изразява чрез тях.

*

Жизнените ценности, които, превъплътени в образ, създават стила и красотата на едно творчество, са твърде разнообразни. Привличат ни и благородството на личността, и мъдростта ѝ, и различните ѝ прояви на етичност. Ала качество, с което човекът в най-голяма степен ни побеждава, е героиката Затова определено говорим и за стил на „героично прекрасното“.

В етично-естетичен план героиката напомня силното и красивото у човека. Силата и красотата, изобразени в тяхното благородно величие, са в известна степен синоним на изключителното, на героичното. Спомнете си първите образи из разказите на Горки — Рада и Лойко Зобар. Те ни се откриват на мрачния фон на морето, припяващо „тържествен химн“. Върху лицето на Рада е замряла „надменността на царица“, а очите на Лойко са „като ясни звезди“, горят, „усмивката цяло слънце“.

За героичното напомнят изживяванията и на човек горд, непоколебим, изключителен. Така някаква неизразима прелест лъха от образите на Лермонтов — романтични образи от типа на казачката из разказа „Таман“, или от типа на храбрия офицер Вулич из разказа „Фаталист“ („Герой на нашето време“).

Ала героиката не е само в красотата и силата на личност, извършила подвиг в някое случайно дело. Тя е въплъщение на идеала, предчувствие за бъдещето. Тя свързва вчерашния ден с днешния, продължава найдобрите насоки на живота, прокарва пътищата към нещо ново, неизведано до тогава. Героика в революционен план е въплътена в образа на „Хаджи Димитър“ от Ботев, в изживяванията на арменците от „Арменци“ на Яворов — синтез на мощ у човека с борба, с копнеж по необходимото.

У големите писатели стилните черти са предопределени от „нюансите“ на героичното. Писателят долавя в органическо единство тенденцията, която ни привлича, и човешкото съдържание, което конкретно подбужда чувствата. Героичната личност е исторически променлива и все пак у нея има нещо трайно — доколкото трайни и дълговечни са стремежите напред. Стилът тук се отличава с едри линии, крупни очертания, за да изпъкне великото в предметното, земното си съществуване — хайдушко-революционният епос, разказван от Балкана в „Хаджи Димитър“ или градът, ням и мълчалив, но възбуден свидетел на човешката драма, в „Йохан“.

Стилът без украшения, без нацапана руменина се долавя тъкмо при оживяването в образ на великото съдържание на героиката. Това проличава особено в социалистическо-реалистическата литература. Революцията и социалистическата действителност — ето източникът на ново естетическо съдържание, героично по характера си в най-ярка форма. Представите ни се изпълват с грандиозност, човекът се извисява „до пламтящите звездни венци“ и в същото време е наш съвременник, бли-

зък е нам, частица е от земния ни мир. Излизането из границите на обикновеното, като се спазват реалните човешки черти, е напълно характерно за стила на социалистическия реализъм. Намираме го и в драматургията (Вс. Иванов, Погодин, Корнейчук), и в епоса (Серафимович, Вишневски, Алексей Толстой, Шолохов), и в лириката (Маяковски). До „епично-героичен“ стил се издигат някои автори и в нашата литература. В един от разказите на Вежинов се описва загиването под далечното унгарско небе на подофицер, бивш партизанин, който остава сам срещу врага, за да осигури отстъплението на частта („В блатото“). В друг разказ се рисува героичната саможертва на сръбски ятак и български войник, заловени в момент на разузнаване („Двамата“). В сюжета на творбите се долавя величието на човека, нравственият му подвиг, съзнанието за единство с родината. И не случайно в първите две десетилетия след Октомврийската революция в СССР — до изясняването на въпроса за характера на социалистическия реализъм — се говореше не толкова за метод, колкото за стил, стилът на героичното виждане на света, стилът, извисяващ човешката личност до равнището на великото, изключителното. С идейния си мир литературата има задачата да ни постави редом с героя, да ни принуди да се чувствуваме силни духом, нравствено извисени, надмогнали частно-личното.

*

От казаното може да се заключи, че действителността притежава жизнено ценно, естетическо съдържание. То ни се открива в зависимост и от мирогледа на художника, и от артистичната му природа. Стилът в изкуството се определя и от душевното състояние, привлекло вниманието, и от личните възможности на писателя за претворяване тъкмо на това състояние.

Естетическото съдържание на реалността от една страна, и артистичните заложби на твореца от друга страна, влияят върху най-основното — начина на типизиране. Доколкото писателят съумява да подчертае, да заостри в образа естетическото свойство на живота, и то по личен, неповторим начин, дотолкова и образът е значим. Така съществуват ония характери със световна слава, които остават да живеят трайно — за разлика от многото и многото, хилядите и хилядите обикновени посредствени герои, запълващи литературата. Защото характерът на Печорин, характерът на Плюшкин или характерът на Морев са синтез на социалното и човешкото съдържание на времето, въплътено от художника, художника с особен тип на виждане.

Отрицание на стила в големите му измерения, в неговата съдържателност е натурализмът — грубото копиране на жизнения факт. Натурализмът притъпява чувствителността на въображението, намалява ролята на чувствата, ограничава философския размисъл. Стилът е невъзможен, ако не се съзнава голямото и значимото в живота и в човека, и ако то не се усилва и извисява до пределна черта. Затова и откриваме пълноценен стил у най-проникновените ни писатели — Ботев, Вазов, Яворов, Смирненски, Вапцаров.

Разбира се, би било наивно да се говори изцяло за „комичен стил“, за „трагичен стил“, за „героичен стил“. Но онова, което преобладава като идея и „усещане“ за света, създава основния строй на творчеството. Често художникът има като че ли съзнание за своята „специализираност“ при възприемането му — и развива това си качество до пределен размер,

до необикновени мащаби, постигайки очертаност и завършеност на творческото дело.

Понятието стил следователно, включващо в себе си същностните белези в творчеството, е твърде далече от по-бедното по съдържанието си понятие „почерк“. Стилът се оказва и в съдържанието — откриващо ни човешки значимото, човешки типичното и важното — и в ония начини и похвати на изобразяване, към които това съдържание довежда. Той се покрива в някои моменти с идейността на твореца — с естетическите черти на отразяваната действителност, с особеностите на личното светопознание. Стил в тоя смисъл притежават именно само най-големите, най-значителните, които ни принуждават да живеем живота в светлината на техните идеи, да чувствуваме човека с тяхната възприемчивост, да притежаваме техния размисъл за света. Стилът в тоя смисъл ни доставя естетическа радост, чувство за голямото и значителното — сякаш сме се озовали в красива местност с широки хоризонти, която гали погледа, разведря и освежава.

II. СТИЛЪТ — ЕДИНСТВО ОТ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ

За стилната избистреност на художественото творчество, включително и това в наши дни, са от значение и комичното, и трагичното, и героичното. Ала литературата би изглеждала твърде оскъдна по вътрешно богатство и по съдържание, ако се изчерпва с посочените три типа естетически качества на живота. Никой художник, който се потопява изцяло в безкрайно разнообразния свят от отношения, не отразява само една естетическа страна на действителността. Той съзнава непрекъснато реалността в нейната сложност и богатство, с глъбината и разнообразието на изживяванията, и с онова, което си отива, и с онова, което идва. Светът е неподозирано широк и прекрасен. Той привлича и с победното настъпление на живота, с етично-политическата проблематика на времето, която стои обикновено в центъра на вниманието, и с онова, което привидно е встрани, но има своя прелест, свой смисъл. Светът е великолепен — казва съветският писател хуманист Пришвин—и с „всяка тревичка изпълнена с мириз-лив сок“ и с всяко „летящо семенце на листата“. Възхитително богатото, пъстрото, великолепното зрелище на живота има най-различни свои страни. И всяко от тях може да придобие естетическо значение. За това влияят и историческите условия — господството на едно или друго съдържание в живота — и интересите специално на твореца.

Нерядко в литературата естетическо значение е придобивало случайното. Случаят често пъти е и враг, и приятел на човека. Той унищожава съзнателните предположения, капризничи с нашата съдба, подхвърля ни на неочаквани изненади. Твърде често трагичното — както и да е обусловено дълбоко причинно — възниква поради случайността. Случайността е нелогичност, която може да направи смешен и най-необикновения човек. С тия си различни страни тя притежава естетическа стойност, има своя логика, поражда естетическо впечатление.

Но естетическото чувство никне и при противоположни въздействия — когато се долавят ред, законност, последователност, когато зад видимостта проникваме във вътрешния „целесъобразен“ смисъл на живота. Съществуват сякаш два свята — единият видим, свят, с който сме в допир непрекъснато и който въздействува на въображението ни, и дру-

гият дълбок, скрит, съдържателен с хилядите си различни форми, свят, в който усещаме реда, законността.

Естетическото качество изпъква, очертава се и печели сила за въздействие и когато сме в допир с неповторимото, с малко срещаното, с изключителното. В романа на сръбския писател Иво Андрич „Прокълнатия двор“ е описана чудна хубавица, хубавица прочула се надалече. Нейният образ сияе с красотата си и в душата на чисти и ведри хора, и в душата на вулгарен престъпник — криминален затворник, чието сърце прелива от възторт и се пречиства сякаш щом заговори за нея, голямата, недостъпната, неземната красавица. Авторът е намерил подходящ образ, с който да открои тъкмо необходимото, индивидуалното, рядко срещаното. Още в старата семейна хроника на тази жена са известни необикновени, изключителни характери на вълнуващи, но хладни хубавици, които остават човека безпомощен, без слова за изказ. Покрай дома им са падали мъртви глави, но в тях, в тези жени има нещо поразяващо — и с хубостта им, и със студенината им. Такава е и героинята, за която се разказва в романа. Нейната поява се е случила веднъж на тази земя — веднъж се е родила тя и не ще я има повече. Струва ти се — както подсказва и авторът — че такъв изключителен, красив, будещ учудване и възторг човек, не трябва да умира или по-добре, не бива да се ражда. С изключителното и неповторимото, което носи в себе си, образът се приближава до равнището на великото. И в романа на Иво Андрич — конкретен, сюжетно земен, макар и изграден върху принципа за извисяването на човека — прозвучава сякаш Горкиевското начало, колкото и да е далече Андрич от Горки. В творбата на писателя реалността искри с едно свое качество — вълшебната, неповторимата, приказната черта на човека, силна и недостижима.

Всяка от проявяваните в живота човешки страсти и от неизброимите човешки черти могат да придобият стойност на естетическо качество. Всяка силна страст, дишаща горест, отчаяние или сила, убиваща или съживяваща, носи в себе си специфичен, неповторим елемент на естетичност. Всяка привлекателна или забавна човешка черта, която може да се подхване, да се развие, да заблести с човешката си значимост, притежава естетическа стойност. Това са съзнавали големите писатели на миналото и са съумявали да „преработят“ в образ душевното състояние, страстта, изобщо човешки значимото, което са откривали.

Те са стигали нерядко до полярностите — Арбенин и Нина в „Маскарад“ от Лермонтов.

Естетичното се съдържа дори във „вечната променливост“. Спомнете си началната фраза от романа на Толстой „Анна Каренина“:

„Всичко се разбърка в дома на Облонски.“

Ето това разбъркване, това смесване на противоречията, на страстите и влеченията, както правилно е доловил Толстой, има дълбока художествена значимост. В наши дни естетически ценното се е променило по посоката на социалните борби. То е в радостната, в светлата, в поривистата надежда да се направи животът друг. То е във философските настроения-размисли, предизвикани от марксическото светопознание, от марксическата идеология, отразяваща се дори върху „пантеизма“ на художника — чувството му за диханието и живота на природата.

Следователно естетическите свойства на действителността не се изчерпват с комичното, героичното и трагичното. Напротив, понякога в светлината на комичното получава художествена осмисленост някое друго

естетическо съдържание на действителността. То, комичното се прелива с него. Така нерядко един и същи автор вижда различните естетически страни на живота, навлиза в различни области на поетичното и създава стил, характерното в който е именно единството на противоположностите или единството на различията. Големият автор е нерядко и трагичен, и комичен. Той може да ни държи в сферата на видимостта с нейните случайни отблясъци и да ни издигне до колосалното, до величественото и необикновеното. Той може и да възпява тържествената и жизнерадостна сила на живота, и да ни внушава углъбено чувство за нетрайното и преходното (Пушкин).

Такава сложност на естетическото съдържание долавяме често пъти в творчеството на големия писател социалистически реалист Шолохов. В него, в това творчество се редуват комичното с трагичното, чувството за жизнена сила с чувството за преходност. И необходимо е да се извлекат всички елементи, да се изтеглят всички линии, за да се осъзнае стилът със съдържателните му белези — дълбоко заложеното в творчеството художествено светоотношение. И още нещо, разбира се, — необходимо е да се осъзнае индивидуалният начин за възприемане на чувства, страсти, идеи-настроения.

Това, разбира се, е неосъществимо с пределна изчерпателност. Големият художник (Шолохов, Гогол, Толстой) е неизмерим и неизчерпаем — като живота. Но приближаването до пълнотата на естетическите му сили, до социално-философския му размисъл, до чувствата му, до неговите прозрения в голямото и значимото е всякога възможно. И това ще означава да се открие „живата игра“ на естетическите свойства, отразени в творчеството му, да се доловят индивидуалните му усети, създаващи стила. Едни и същи автори ни изгарят с мъката на човешката болка и скръб и ни разведрят с добре улучено комично положение. Вълнуват ни и с усета си за прелестните изживявания на любовта, за младежката свенливост, и с умелото долавяне на тъкмо контрастни черти. А има автори, чиято сложност и неизмеримост е поразителна, чиито извор на впечатления е богат и неизчерпаем. И тогава стилът се откроява само чрез доминиращото, чрез индивидуално същностното. У всеки от тези автори има нещо постоянно, преобладаващо, поради което бихме могли да твърдим, че едното и другото — контрастното — им принадлежат. Не ще сгрешим ако приемем, че и нежността на Бела, и страданието на княжна Маря, и жестокостта на Арбенин, и хладността на Печорин са все човешки качества, подвластни за съзерцание-изобразяване на Лермонтов. И когато Белински твърди, че главното у Лермонтов е силата на ума и силата на чувствата, той вече ни открива и една от основните стилни черти на творчеството му — индивидуалното, съкровеното.

Нет, я не Байрон, я другой,
еще неведомый избранник,
как он гонимый миром странник,
но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
мой ум немного совершит;
в душе моей, как в океане
надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
твои изведать тайны? Кто
толпе мои расскажет думы? . . .

Но не е ли така вътрешно свободен и богат с мисловния си свят, със съзерцанията си Ботев? Не се ли вълнува от различни естетически страни на действителността нашият Яворов? Бихме могли да кажем, че това е повече на Елин Пелин или че повече принадлежи на Яворов от всяко друго, срещано в творчеството им. У всеки автор долавяме преобладаващото и в същото време съзнаваме единството на противоположностите и единството на различията, които създават стила. Така си и обясняваме защо Смирненски е единен и различен, защо Лермонтов обединява в творчеството си „различни стилове“, — без да нарушава глъбината и единството на съзерцанието си. Или по-точно — защо всеки от тези големи автори не е еднолинеен в стила си — нещо характерно за по-малкия писател — а ни открива в него различни и понякога взаимно изключващи се естетически свойства.

Както чрез преобладаващото, така и чрез различието и противоречието никне силата и обаянието на стила. Има случаи, когато тъкмо противоположностите в естетическото възприятие създават силата на творчеството, когато тъкмо чрез тях то получава значимост и ни покорява. Нерядко тъкмо те ни обогатяват, тъкмо те разширяват нашия духовен поглед, знанията ни, тъкмо те възпитават нашата чувствителност, емоциите ни, естетическата ни впечатлителност. Затова сме и пленени от тях — от тези сложни вътрешни различия и противоположности. Без тях дори творчеството на отделен автор обеднява, залинява, превръща се в „илюстрация“ на една или друга идея, в проста „схема“ на живота.

Обикваме твореца според преобладаващото в творчеството му и според богатството, „противоречивостта“ на едни или други стилни черти.

*

Стилът на един автор, произтичащ от дълбоката същност на идейно-емоционалното осъзнаване на действителността, се развива непрекъснато. Той се изменя, както не стоят на място и съкровените, „потайните“ страни и сили на живота. А това се отразява върху художествения тип изобразителност. Само автор, следвал за цял живот една и съща проблематика и привличан от едни и същи художествени идеи, е и стилно еднакъв, като, разбира се, е възможно поне углъбяване на съзерцанието. Промените в стила, предизвикани от осъзнаване на нова проблематика, на нови естетически качества на живота, имат в немалко случаи като резултат изменения и в жанровите особености на творчеството. Жанровите белези са в тясна зависимост от стиловите.

Стилът според някои е повече качество „на твореца“, докато жанрът е предимно качество „на творбата“. Ала границата тук често пъти е твърде призрачна и мъчно уловима. Поради това и промени в стила — в мирогледен и артистично-естетически аспект — са в същото време и промени в жанра, макар че жанровите особености имат и свои самостоятелни определители. Широкият диапазон на Яворов във възприемането на действителността се отразява и върху стила на лириката му, и върху жанровото й разнообразие: от социалната поезия — „Градушка“ и „На нивата“, от творбите в народностен стил — „Павлета делия и Павлетица млада“, до любовните стихотворения — „Две хубави очи“. Яворов не се повтаря в никой творчески момент — новото изживяване, настроение, философска идея, мотив го подбуждат да създаде — понякога без дори да желае това — по-нови жанрови особености, тъй като се стреми да запази конкретността на лирическото съдържание. Така е и при беле-

тристиката. Големите повествователи се движат непрекъснато с всяко свое произведение към ново, значително човешко съдържание-проблематика и създават неповтарящи се жанрови форми. Творецът като че ли преодолява предишното си художествено съзнание, избира за претворяване ново човешко състояние, нова действителност и намира и нов зрителен ъгъл. Развивайки заложените в себе си възможности, той постига непрекъснато форми, непознати до него. Тези творчески явления са необясними без връзката с по-основното — със стила на писателя. И жанрът като стила изисква творецът да бъде напълно оригинален, неповторим. Дори когато заимствува той претопява създаденото вече в душата си, асимилира го докрай и то му принадлежи като негова жанрова форма. Развитието на стила и появата на жанрови форми, все нови и неднакви, също предизвикват впечатление за различие и единство. И сега художникът е единен в творчеството си — и различен, все същият — и нов, друг — с изблика на творческата си мощ.

В нашата литература примери за едновременно развитие — стилово и жанрово — могат да се посочат обилно. Георги Караславов до известна степен е неднакъв стилово и жанрово в романите си, създавани през различно време. В „Татул“ и „Снаха“ той следва предимно битово-психологическата драма на човека, в „Обикновени хора“ е увлечен от едрите линии на историческия живот — макар че и тук е здраво чувството за бита. „Обикновени хора“ притежава някои нови стилно-жанрови особености в сравнение с предишните творби. Напоследък Караславов написа повестта „След ноември“. В нея той е същият, както и в „Обикновени хора“, доколкото се държи все о определен сюжет и го изчерпва с определен художествен начин на виждане. Повестта би могла да се включи дори в повествованието на „Обикновени хора“, без с това да се измени нейният облик. Такива прояви — стилови и жанрови — се срещат понякога у всеки значителен творец, който за момент като че ли „се застоява“ при изобразяването на живота и на човешки важното и типичното. И ето, отново сме пред проблемата за едновременното съществуване на различни стилови черти у един и същи автор, проблемата за възможността Лермонтов да бъде едновременно — не по време, а по характер на творчеството си — и правдив, точен, „земен“, и извисен, романтичен, Шолохов да претворява и трагични и комични житейски положения, Гогол да е нов, оригинален с всяка следваща творба. Така единният и неповторимият, домогнал се до своята „художествена мъдрост“ за света може да бъде различен и неднакъв — и като писател, и като мислител. И тъкмо този „закон“ на творчеството изисква писателя да върви напред дързновено, да търси новото — в съзерцанието, в жанр и стил.

Големите творци в българската литература, притежавали „диапозон“ на стила — Ботев, Вазов, Яворов, Пенчо Славейков, Смирненски, Вапцаров — не са само сменяли тематиката, а са вниквали в различно естетическо съдържание, отразяващо се на стила. В сравнение с предшествениците си и със собственото си предишно творчество те се насочват непрекъснато напред — към нови художествени степени, идеи-мисли. Така проявяват творческата си мощ големите и в световната литература, поразяващи с художественото съзнание-въображение, откърмено сякаш от мъдростта на човечеството. Колкото по-значителна е личността на твореца — не извънвременната, мистичната, а реалната човешка личност — колкото по-дълбоко вниква тя в тревогите и истините на живота

и по-определено разгръща своята оригиналност — толкова повече подчертан и повече значим е стилът.

*

Заслужава да се отбележи още едно „противоречие“ — „противоречието“ между общата насока — течението, оставящо своята следа върху стила на твореца и личните особености на художника. Стилът не носи само отпечатъка на индивидуалността. В произведенията на писателя усещаме пулса на времето, голямото дихание на историческите движения и следователно и ония конкретни литературни черти, които характеризират насоката, течението. Но тук също изпъква едно от сложните явления на стила — единството и различието между общото и индивидуалното. Това своеобразно единство и различие проличава и в съвременната ни социалистическо-реалистическа литература.

Промените след Октомврийската революция тласнаха литературата по нов път. Тя отрази новите морално-практически отношения в живота, новата психика на човека. В съветската поезия още в първото десетилетие след Октомври нахлуха настроения, непознати до тогава. Появиха се като че ли у поетите нови сетива, пролича нов строй от чувства. Извърши се онова напрегнато „преустрояване“, което е ставало неведнаж с откриването пътя на нови идеи, идеи, които атакуват старото. Герои на поезията стана сега участникът в революцията, във военните отреди, в партизанските групи, агитаторът от улиците на града или от площада на селото. Неговата психика е устремена изцяло към извършващото се — революцията. Той усеща нещата и реагира на света с емоционалност, която отговаря на желанието му да отрече, да промени, да пресъздаде. Масата от народа се втурна в поезията със своите представи, с мислите си, със сремежите си да постигне господство над противника в сложната и напрегната битка. Възникна естетическо съзнание, в много отношения диаметрално противоположно на предишното, на естетическото съзнание на символиста, на естетическото съзнание на изолираната човешка личност, която вижда своето „аз“ като център на света и вселената. С новите поетически усети се появи необходимостта и от нов художествен израз. Личните чувства сега не стесняват, а разширяват съдържанието си, изместват всичко себично, за да се слеят с раздвиженото съзнание на революционния колектив.

Така първото десетилетие след революцията роди емоционално-агитационни творби като „Сибирска песен“ на Йосиф Уткин, в която се убеждава часовоя пред вратите на заловения партизанин да отправи пушката си срещу господаря. Или поемата „Главната улица“ на Демян Бедни, в която се сочат два типа обитатели на улицата — старите, които гледат през спуснати завеси и живеят сред прашни мебели и спомени за облигации — и новите, които сриват с трясък старото и дружно вървят напред. Така се появиха и стихотворните сатири на Маяковски, в които бичува враговете на революцията, и стихотворенията му, възпяващи подвига на работника труженик, новата съветска власт, създаваща условия за културен бит и т. н. Ала в същото време колко различно в подробностите е съзерцанието на тези писатели. То е не само своеобразно, а и изцяло субективно — не субективистично — и в това е достойнството на всеки от тях като художник. Всеки от тези писатели изразява „една нова страна“ на течението, към което принадлежи, предугажда различни творчески пътища. И това е ценното, което се създава още в зората на съвет-

ската литература. То се забелязва още по-определено по-късно — при широкото разгръщане на социалистическо-реалистическата литература. С такива и близки, и различни по стил произведения като „Железният поток“ и „Тихият Дон“ или „Дванадесетте стола“ и „Педагогическа поема“. Колко широк примерно в наши дни е ъгълът от Фадеев до Пришвин. Общото, характерното — социалистическият хуманизъм — се проявява и чрез идейно-хуманистичното единство, и чрез „контраста“ между творческите индивидуалности. Течението придобива конкретен облик изключително чрез богатството на индивидуалностите, оригиналността на талантите. Тъкмо за тази си конкретност то предполага в най-голяма степен личното в съзерцанието, личното в мирогледно-артистичните открития на художника. Антиномията, съществувала всякога, се проявява и в наши дни — повече развита ли е личната естетическа и мирогледна чувствителност на художника, изразяващ основното, повече се обогатява направлението, откриват се нови брегове за литературата.

И това е друга, също значима особеност на стила като „единство от различия и противоположности“.

Това явление не е характерно само за наши дни. Така е и в критико-реалистичната литература от миналото, и в съвременната критико-реалистична литература на Запад, изпитваща вече в по-малка или в по-голяма степен влиянието на социалистическия реализъм. Какви нееднакви естетически страни на действителността са доловени от Томас Ман в незавършения му роман „Приключенията на авантюриста Феликс Крул“ и от Хемингуей в повестта „Старецът и морето“ (прибягваме до тоя пример, тъй като повестта е позната у нас). Големият писател и когато принадлежи на течението и го изразява, се насочва към черти на реалността, които според него са важни, които според него определят съдържанието на човешки значимото.

Няма спор, че индивидуалното изразява класовото и историческото, ала от това то не престава да бъде индивидуално. От друга страна, художникът подсилва едни или други естетически свойства по лично впечатление — индивидуален мироглед, заложби — за да изтъкне достойнството или недостойнството на човека, онова, което го извисява или го убива. Върху това, което претворява, той хвърля една лична светлина и така разширява нашето светопознание.

Вниква ли творецът във великите, в значимите страни на реалността, недоловени до него, рисува ли ги ярко, обогатява и елементите на стила — неговите и на течението. В този смисъл големият творец нерядко сам е родоначалник на школа — школа в течението, на което принадлежи. Това постигат естествено само изключителните, необикновените по силата си дарования, чиято значимост се проявява с преимуществото на новото, което са открили.

III. СТИЛ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ПОХВАТИ

С разгледаните до тук въпроси се спряхме на едната страна на стила, определяна от характера на естетическото съдържание — човешкото състояние, претворено от художника. Предстои ни да минем по-нататък.

Естетическото съдържание на живота, особеностите на художествената природа на писателя, най-сетне чувствата, изпитани при съзерцаване на човешки значимото, се отразяват върху средствата и начините на изобразяване.

Своеобразието на художника се проявява твърде силно в „техниката“ на творчеството. Оттук и убеждението у мнозина, че оригиналността на стила е в избистреността и самобитността на художествената „техника“. Да се опровергава ограничеността на тази теза е твърде лесно. Ала все пак художествените похвати са важен елемент на стила. Те действуват естетически и то тъкмо със своеобразието си, произтичащо от действителността, от мирогледа на художника, от характера на съзерцанието, метода, артистичните заложби.

Според индивидуалистичната формалистична естетика стилът е или само духовен принцип — съзерцание, или само технически принцип — израз. Реалистичната естетика разглежда тия две страни на стила в органическа връзка, макар че те не са равнозначни. Тайната на изкуството-образ за нея е тъкмо в своеобразното единство между похватите на художника за изобразяване и чувството и идеята за човешки значимото. Начините за изобразяване на наблюденията са индивидуални и по своему „самостоятелни“. Не всякога можем да определим с математическа точност кое в стила на едно творчество произтича от съдържанието на естетическите качества, от онова, което се съзерцава, и кое от „индивидуалността“ на техниката и на похватите. Възниква цяла сложност от степени и отношения. Дори самата „техника“, която си представяме, твърде често при големия писател, като повторими основни моменти е вътре в себе си извънредно сложна, дълбока, неизмерима.

И все пак — съзерцание-идея и техника-изпълнение се определят от основното — личността на твореца — с нейния избор, с вътрешните ѝ възможности. Пенчо Славейков примерно при употребата на словото търси не само оригиналната дума, а и навлиза чрез нея в реалността, в характерното за народния живот. От този вид са неговите свежи, нови словообразувания: „повтора“ вместо повторение, „избава“ вместо избавление, „уплах“, „подвик“ и т. н., думи не само уместни, живи, художествено сполучливи, а и отразяващи вътрешната близост на Славейков до определени естетически страни на бита.

В разказите на Йовков всичко е обагрено от особеното лично възприемане и изживяване на художника — и пейзаж, и подробности от бита, и разговорен език, и авторова реч, реч с гъвкава, плавна, усилваща впечатлението конструкция.

„Всичко си беше същото: леките приливи на хълмовете, полето; ивиците на нивите с жълти стърнища, пътищата, легнали между тях като змии; после тоя простор, тая безконечна черта на хоризонта, разгърната колкото се може по-широко, за да побере цялото небе над себе си. И някъде далече на тая черта една малка точка, една вятърна мелница, която бавно върти белите си крила, сякаш маха и ни вика“ („Шепа пепел“).

При това както индивидуално и твърде трудно уловимо за общи формулировки е естетическото съзерцание, така сложни и трудно определими именно в дълбоката им вътрешна връзка с предмета на изобразяване, и с природата на художника са и художествените похвати.

Особено сложен е въпросът когато се мине към по-висшите форми на художествено изобразяване, в които рязко е изразен „индивидуалният закон“ на творчеството. Ето например типизирането. Нерядко си го мислим като един канон, като нещо строго установено у всекиго — обобщение, систематизиране на черти, индивидуализиране — а не е ли то извънредно индивидуално у всеки творец и то в зависимост от личното и неповторимото у него? Не се ли различават начините на типизиране

у големи писатели и поради това, че се търсят нееднакви жизнени и естетически ценности, и поради това, че не по един и същи начин се изживява от твореца човешката душевност, която той съзерцава, превъплътява? И по-нататък. Нима на Толстой е свойствена онази приповдигнатост, която води до лирически отстъпления? И ако е налице понякога подобно изясняване на характера и на образа — и чрез лирическото отстъпление — не е ли то извънредно своеобразно у него? Не изпъкват ли тук поетичността и углъбеността на една аналитична и дълбаеща мисъл за разлика от Гогол? Аналогично е примерно положението при живописта — спомнете си онова ново, за отличие от другите, — което внася съветският художник Дейнека с изтеглянето на телата, с динамиката на жестовете, с яркостта на багрите, заразяващ ни така с ритъма и оптимизма на съветския живот не по-малко, отколкото с прякото сюжетно съдържание на картините. А това подсказва колко много се усложнява въпросът за стила, засегнат вече и откъм тази страна. Стилът е и в съдържанието на съзерцанието, в естетическите свойства на живота, в самобитността на чувствата и мислите — и в начина на претворяване, зависящо до голяма степен от индивидуалното в светопознанието.

В зависимост от характера на съзерцанието в литературата съществуват богати и разнообразни форми на типизиране, които съвсем не се изчерпват с традиционното изискване — да се извлича общото от частното, тъкмо защото всеки върши това по своему. Съществува „романтична“ типизация, която подчертава „идеалното“ и изключителното у героя, като „общото“ се вижда по особен начин, „реалистична“ типизация, която излиза от други принципи за разкриване общото и конкретното — човекът не стои над действителността, а е наравно с нея, земен е с всички черти на природата си, жизнен е и е жив именно защото се проявява в кръга на всекидневното.

В съвременната ни литература едно особено съчетаване на тия „похвати“ на типизиране, превърнали се в индивидуален закон на творчеството, намираме у Димитър Димов. При изграждането на характера и при постройката на сюжета в романа „Тютюн“ личи ръководното начало, че историческите лица, участниците в голямото движение на епохата, не са само герои, а са и живи лица с лични интереси. Героят, ни казва сякаш авторът, е човек, човек при всички обстоятелства. Писателят съзнава смисъла на личния живот на човека и не изпуска случая да го използува при характеризирането му. Тук идеята за личността-герой е диаметрално противоположна на онази при „романтичната типизация“. И ако върху това влияе мирогледа на писателя, то не е без значение и друго — личното му чувство за човека, специфичната му „душевна близост“ до човешки тип изживяване. Но тъкмо у Димов, и то може би най-определено в съвременната ни литература се прояви и друг вид типизация — реалистично „иносказателната“, ако е позволено да си послужим с този термин. Намираме се пред лице, взето от реалния живот, но внушаващо впечатление за качество, образ-носител и на индивидуално човешкото, и на типично човешкото, или иначе казано — на общочовешкото. Живеем и с текущия, земен живот на героя, и с ония негови свойства и страни, които го представят като въплъщение на нещо същностно. Ще речете при всяко типизиране, при всеки образ писателят отива отвъд видимостта, внушава впечатление за същност. Да, но в случая има нещо друго. Това е упоението от страстта, това е сякаш самата страст, която вие и достига до съзнанието ни през образа на човека. Така е съз-

даден характерът на Морев като изразител на една страст — мономан на волята, развил в себе си това начало почти до краен предел. Герой-представител на една страст, носител на пределната сила на волята се появява и по-рано, в други творби на Димов — свещеникът Ередия, англичанката мисис Хорн от „Осъдени души“. И в тези характери могъщата сила на личното се издига като преобладаващо начало. И героят не само се извисява, а става и „символ“ на нещо характерно — човешко.

Следователно типизирането, макар че зависи от това до кои естетически страни на живота се е докоснал художникът и от характера на съзерцанието му, открива и други, специфични, свои принципи, които го правят до голяма степен особен частен момент в общата структура на стила. И това именно усложнява въпроса за разликите в частните моменти на стила. Както и да изобразява текущите, обикновените житейски страни, както и да прибягва до „иносказателната“ типизация Димов „не съумява“ да извлече смисъл и значимост от обикновените и малоценни явления, както правят това писатели от типа на Гогол. Гогол постига същностното, „иносказателното“ иначе — чрез тънкото си проникване в незабележимите, в необикновените, в „плоските“ и нищожни неща. Извличането на крупното, значителното и изостреното тълкуване на действителността тук става по съвсем други „индивидуални“ закони. И това подсказва от какво огромно значение за стила, вече в разглеждания аспект, е личното, непосредното чувство на художника, чувството за едни или други „начала“ у човека, за едни или други елементи и същности на духовната му природа. Това „чувство“ за човешкото като форма на проява не е вече абсолютно тъждествено с онова „усещане“ (или „светоусещане“) на значимо човешко състояние, за което стана дума, като съдържание на изобразявания живот, макар че е в тясна органическа зависимост от него.

По линията на творческите закони-похвати, претворяващи се в стил, се натъкваме и на дълбоко индивидуалното, неповторимо личното тълкуване на сюжета. То също зависи от съзерцанието и също има свои „частни“ особености, страни, белези, характерни именно за един или за друг творец. Има писатели, за които сюжетът се явява средство за създаване на занимателност. За тях той е верига от събития със специфично действено предназначение — да задържат вниманието на читателя. Отчасти така, чрез неочакваната смяна на събитията, е използуван сюжетът в повестта „Безценен камък“ на Андрей Гуляшки. В тази повест, един особен опит за построяване на творбата в няколко плана, понятието „занимателност“ и понятието „приключение“ са придобили превес донякъде над основното — рисуването на образите и характерите. За други писатели, пък и в други произведения на Гуляшки, личи органическа връзка между образи и сюжет. Вниманието на читателя е приковано върху вътрешната драма, то се задържа непрекъснато от интереса към съдбата на човека. Но дори и в тия случаи, когато се разбира правилно „съдържателността“ на събитията и отношенията, всеки автор разрешава индивидуално проблема за сюжета. Личат най-различни особености — Тургенев следи историята на един герой, Толстой — на цели групи от характери. В драматургията Горки често пъти обединява сюжетно няколко истории, като връзката помежду им се раелизира главно чрез мястото и времето („На дъното“). Събирането на различни лица с различни жизнени съдби в единния сюжет на творбата усилва основната ѝ идея — истината за живота и протеста на хората, стигнали до „дъното“.

Чехов е майстор на подтекста в настроението, в сюжетната ситуация и т. н. Особено характерно като принцип е усилването на основната идея на сюжета. То също се постига от всеки автор индивидуално. Йовков например използува редица допълнителни моменти от миналото на героя. При него нерядко събитието-изживяване се разгръща чрез тласъци, които получава ту от това, което става в момента, ту от миналото, от спомена. Всички тия форми са така индивидуални, както е индивидуално и отношението на художника към различните човешки качества и към персонажа. Имено съзерцанието у Йовков, пасивно по начало, предразполага и към използуването на спомена като специфичен елемент на сюжета. Частните особености от тоя род ни натъкват на характерното и в чувствата и съзерцанието, и в интелекта — със способността му да композира, да строи.

*

Не по-малко значение за стила като индивидуални особености-похвати има и цялостното отношение на твореца към героите и събитията. Това отношение напомня твърде много „почерка“ на художника, ала не е тъждествено с него. При „почерка“ главното е слогът на писателя, неговият тон, неговата гама от бои, докато в случая става дума за по-дълбокото, по-същностното — отношението към образа. От него, от това цялостно отношение към образа се определят донякъде и елементите на почерка, разбран по-широко от езиковия стил.

В Съветския съюз в първото десетилетие след революцията под „диктовката“ на събитията Маяковски създаде драмите си „Дървеница“ и „Баня“, театърът-зрелище, предназначен за въздействие върху психиката на масите. Маяковски писа: „Баня е драма в шест действия с цирк и фойерверк. Нашата театрална идея е борбата за театрална агитация, за театрална пропаганда, за театралните маси против камерността, против психологията. Нейната политическа идея е борбата с тесногръдието, с привидната деловитост, с бюрократизма, с темповете в социалистическа перспектива.

Баня мие (направо пере бюрократите).

Баня е публицистично произведение и затова в нея няма така наречените „живи хора“, а оживели тенденции.

Да се направят агитацията, пропагандата и тенденцията живи — в това се състои трудността и смисълът на днешния театър. Навикът на театралите към „амплоа“ (комик-инженю) и други подобни типове (към 33 годишен с брада, или „висок брюнет, след третото действие заминава за Воронеж където се оженва“), тази шаблонизирана привичка плюс битовото разговорно „тонче“ представляват архаичен ужас за днешния театър.

Театърът е забравил, че е зрелище.

Ние не знаем как да използуваме това зрелище за нашата агитация. Опит да се върне „зрелищността“ на театъра, опит да се превърне той в подиум на нашата трибуна, това е същността на моето театрално произведение.“

Маяковски въстана против драматургични принципи, възприети до него. Той е привърженик на средства и похвати, с които се постига по-пряко и по-силно въздействието. И той се обръща към ония елементи, които е изработил циркът и които действуват като заразителен „фойерверк“. Така определеното отношение на писателя към сюжета и към

драматичния персонаж, се отразява върху характера на неговата драма, върху „почерка“, разбран, както казах, в по широк смисъл.

В нашата съвременна литература определено авторово отношение към сюжет и герои проличава примерно в романа „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. Ето един момент от изобразяването на живота в романа. Докторът, застрелян от анархисти, за да бъде обран (и за да постигнат убийците жадуваната вътрешна свобода, която не се спира пред нищо) е на смъртно легло. Той е егоцентричен характер — стар ерген, натрупал търпеливо богатство, човек, който егоистично се е наслаждавал на живота, без по-високи, по-достойни цели. Авторът следи мисълта на героя си пред мига на смъртта. Той наблюдава нравствените му страдания и малко се докосва до физическите. Като че ли търси оная нова мъдрост на живота, която изплува сега — в борбата със старата, лъжливата „истина“ на предишното съществуване. Разказът изглежда дори неправдоподобен от чисто фактическо гледище. Нима може героят да не страда физически и да се занимава в тоя момент с нравствената преценка на предишното си битие? Но разказът е напълно правдоподобен, защото разкрива пред нас тъкмо типът, характерът с неговата драма.

Този пример показва отношение към сюжета и героя, напомнящо твърде много Толстой, който не се занимава с външното състояние на героя, а разкрива драмата, вътрешния свят.

Но аналогични примери на особено авторово отношение към героя и изживяванията му, преминаващи в стил, могат да се посочат и при изобразяване на обстановката. Тя става средство за разкриване състоянието на човека.

Ето друг миг от протичането на живота. Анастасий току що е стрелял в доктора, прибрал се е тайно у дома си, вълнува се от конкретни изживявания — ту успокоеност, ту страх. Духът му се успокоява, тъй като е избягал, но тревожната мисъл, пулсираща в подсъзнанието, че все пак извършеното може да се разкрие, го измъчва. „Анастасий скочи, измъкна револвера и като отиде при прозореца, полекичка го отвори. Плясъкът на реката веднага влезе в стаята, сякаш беше дебнал зад рамката. Внезапно градският часовник удари веднаж, звънът се понесе на вълни във въздуха и на Анастасий се стори, че слуша още дълго време ека на метала.“ Писателят пресича временно анализа на душевните изживявания у Анастасий — той рисува обективната картина. Но тъкмо пейзажът тук с цялата си конкретност продължава да ни обяснява душевното състояние на героя, макар че ние сме вече извън него, в обективния, във външния свят.

Това отношение на писателя към персонажа и към обстановката също напомня Толстой — ледолома и срещата на Нехлюдов с Катюша Маслова във „Възкресение“. Но то издава художествен похват, художествен „почерк“, ако си служим условно с тази дума тук, на оригинален наш автор. Примерите биха могли да се разширят, да се допълнят, доколкото покажат най-разнообразните форми на индивидуално виждане и третиране на сюжетния момент и на героя.

Социалистическо-реалистическата литература познава различни такива похвати — „почерци“, израз на динамично авторово отношение към сюжет и персонаж. В Германия бе придобил голямо значение експресионизмът като начин на действено, напрегнато претворяване на реалността. И ето, средствата и похватите на експресионизма личат в отношението към сюжет и герой в творчеството на писателя социалистически-

реалист Бертолд Брехт. От отношение към съдържание и персонаж то прераства в конкретна форма на изказ и определя така настроението в по-пряк смисъл. Спомнете си аналогичните случаи у Дикенс, у когото също отношението към герои и събития преминава изцяло в изказ — ту занимателно-ироничен, ту саркастичен. При това следва да се подчертае че в „изказа“ на Бертолд Брехт, опиращ се на „техниката“ на експресионизма, прозират и моменти, страни от мирогледа на художника — класовото отношение на Брехт към героите, които изобразява.

Съветският писател Всеволод Вишневски също създаде свои динамични средства, също отразяващи отношението към сюжет и герои и то не само в драматургията, а и в белетристиката. В разказа си „Гибелта на кронщатския полк“ той ни внушава впечатлението за героиката на червеноармейците не само чрез факта, който описва, а и като преминава пряко чрез израза в онова настроение, което предизвиква събитието. Така в разказа протичат вълните на лирическото изживяване, на импресията. Всяка фраза тук бие в упор, действува непосредно, внушава изживяването. Мени се не само „почеркът“-слово, а и композиционният похват — с използуването на диалога на масата-герой, с представянето на личността като частица от колектива.

Отношение към събитията и героите — лично, неповторимо, идващо издълбоко, отразяващо се и върху начините на изобразяване, и върху начин на изказ — са притежавали всички значителни творци от Достоевски до Толстой или от Гогол до Дикенс. И то именно влияе конкретно върху „почерка“ на художника, върху неговия слог. То прераства твърде своеобразно в словесен израз. Без него почеркът е немислим, или най-много се превръща в чисто технически прийом, лишен от вътрешна стойност и значимост.

Като изясняваме индивидуалното в начина на типизиране на героите в сюжетния строеж на произведението, в осветляването на герои и събития, откриваме косвено и отношението на писателя към действителността, онзи негов зрителен ъгъл, от който той възприема и осветлява човека. Така „почеркът“ издава най-основното, най-същностното у твореца, така художествените средства и похвати, които са относително самостойни у всекиго, произтичат от характерното — светосъзерцанието, светопознанието.

*

От казаното може да се направи изводът, че стилът на художника като единство от повтарящи се елементи, е явление извънредно сложно и богато. Той не се изявява с някой отделен момент в творчеството, а ни се открива в цялата поетика на художника. И колкото тази поетика е по-пълна, по-разгърната, по-оригинална и дълбока, толкова по-значим и по-ярко изразен е стилът. Той зависи от много моменти — от естетическото съдържание на живота, което привлича погледа, от съзерцанието, от мирогледа, от артистичната дарба , от индивидуално изработените средства и похвати, най-сетне от различни влияния, идващи по литературна линия. Той е и отношението на художника към събитието и героите — отношение сложно и многостранно — и неговият „почерк“ в по-общ смисъл, и най-сетне „почеркът“ като езиков стил. Но за да разберем главното и основното в стила, трябва да вникнем в идеите на твореца, и светоусещането му, в това как той преживява идеите и в кои страни и качества на действителността е прозрял. Писатели, които не ни довеждат до

размисъл върху тия страни на стила, не са големи творци. Истински значителните художници ни увличат и с оригиналността и занимателността на средствата и похватите за изобразяване, и със силата и красотата на човешкото, което откриват в живота.

Макар че не се изравнява във всичко с личния метод, стилът носи в себе си индивидуалния метод на твореца, израства върху него, на моменти се слива с него. Разликата негли е в това, че методът изразява повече действената страна на художниковата изява, пътя към творчеството — докато стилът отнасяме към резултатите — към обективирането на мисленото и чувствуваното от художника; той ни открива отношение към реалността, кристализирало в творението.

Стилът като единство и типичност на съдържанието и формите в изкуството на един художник в известен смисъл е неизчерпаем — той е и в това как вижда писателят, и в това що вижда, той включва в себе си и начина на утвърждаването или осъждането, възприемането на трагичното и комичното, и индивидуализирането и типизирането на героите, художествените похвати, цялата сложност от отношения на твореца към създаваното. Той е и „почерк“, ала почерк, дълбоко съдържателен, отразяващ в себе си голямото, значителното, основното.

У нас, пък и другаде, все още не се поставя с необходимата пълнота въпросът за необозримите възможности, които открива социалистическо реалистическата литература пред художника за постигане на стилова углъбеност и стилово разнообразие — именно, като се отразява естетическото съдържание на живота, различните страни на действителността, като се развиват в пределна степен индивидуалните заложби на художника, творческите похвати, различните форми и степени от отношения към материала — сюжета и героите — различните езикови „почерци“. Това естествено следва да става, като се използуват и възникнали вече „системи“ — що се касае до някои страни на изобразяване — (случаят Леонид Ленов и Достоевски или Фадеев и Толстой) и като се създават нови системи въз основа на съвременното мирогледно-артистично откриване на живота.

IV. ИЗГЛЕДИ ПРЕД СЪВРЕМЕННАТА НИ ЛИТЕРАТУРА ОТ ГЛЕДИЩЕ НА СТИЛОВО РАЗНООБРАЗИЕ

В нашата днешна литература стил и в по-ограничен смисъл — като езиков „почерк“ и похвати — и в по-широк смисъл — като оригинално, привличащо вниманието светоотношение — има, разбира се. Възникват естествено и стилни разлики. Достатъчно е да се поставят редом поети като Багряна — Ламар, или Младен Исаев — Радевски — Фурнаджиев, от по-младите Павел Матев — Георги Джагаров — Иван Радоев, за да проличат индивидуални особености, които радват. Сполуки в областта на стила има и в белетристиката. Творческият интерес е насочен в различни страни. Що се касае до сюжета — и към миналото, и към съвременността, що се отнася до художествената изобразителност — и към типовата характеристика на героя (персонажа от „Тютюн“, Султана от „Железния светилник“), и към богатството на езиковата изразност.

Заслужава внимателно проучване връзката с традицията в похвати и език. Караславов и селската ни белетристика, Талев — Вазов, отчасти Ивайло Петров—Йовков. Личат опити да се отрази по нов начин труженичеството на строителите на социализза — романът на Петър Славински

„Птици прелитат при нас“ и повестта на Андрей Гуляшки „Безценен камък“. За двете творби могат да се кажат и не съвсем похвални слова, но това, което ги отличава от други произведения, е усилието да се покаже съвременният човек, без да се рисуват моменти от производството, които не ни откриват човешко съдържание, човешко преживяване. Петър Славински разказва за проучванията на служащите от една наблюдателна станция върху прелета на птиците в Добруджа. Той рисува хората в едно по-друго, по-особено всекидневие от характерното в някои романи. Героите му се възпитават при житейско всекидневие, съдържащо в себе си и героиката на времето. Това отчасти би могло да се каже и за повестта на Гуляшки — една повест приключенческо-фантастична по замисъл, в която разказът се води твърде оригинално — ту от името на автора, ту от името на героите.

Но все пак въпросите, които могат да се поставят, критичните бележки, които могат да се направят, са в известен смисъл неизбежни. Личи ли в създаденото стилът от мащабите на голямото изкуство? Възникват ли „системи“ на художествено изобразяване, както, под напора на естествени вътрешни причини, е ставало това във всяка напредваща и голяма литература? Преживяват ли се с пълнота новите поетични страни на нашата действителност — индивидуално осъзнати, обагрени от идеите на дълбок и оригинален, личен мироглед?

Всяко време е поставяло тия въпроси и всяко време е било критично към себе си. Основание за критичност има и в наши дни. В съвременната ни литература наред с оригиналните постижения се шири нерядко и безстилието. Понякога в нея проличава определено контрастът между натурализъм и стил, между фактоописание и стил. Натуралистичното „пълзене“ след факта, без по-дълбока обобщаваща художествена идея, спъва писателя в почина да създаде значителни характери. Неумението да проникне по-дълбоко в живота му пречи да се издигне до своя, оригинална мисловност и до оригинална художествена изразност. Липсва онази вътрешна близост до живота, която позволява да се усетят големите, съдържателните ценности на времето — първата важна предпоставка за стил в изкуството. Нашите писатели вървят повече към темата като сюжет и събитие, отколкото към темата — дълбоко естетическо откровение за поетически същности, осъзнати в живота. У нас все още малцина се стремят към висшите, към съдържателните форми на реализма — когато писателят не преповтаря действителността, а се издига до обобщения, откриващи значимото в състоянието на човека.

Трайно и непреходно изкуство е възможно когато е доловено трайното и „дълговечното“ в преживяванията на хората. Само значимостта и непреходността на художествените идеи — като тези например на Ботев — и на характерното и неповторимо човешко състояние осигуряват естетическа мощ и дълъг живот на изкуството.

Но тъкмо изобразяването на ценното и значителното се подменя с външното, повърхностното описание на факта. От литературата, в немалко случаи, изчезва красотата на човешки значимото. Лишен от тоя елемент историческият роман се превръща в хроника, а творбата за нашата съвременност — в съобщение за живота на село или във фабриката. Изкуството се оказва надмогнато от натурализма.

Още по-зле е със случаите, срещани у някои млади поети — декадентската изолираност от света, проявявана в творчеството им, е пълен антипод на дълбок, съдържателен стил.

Не са особено богати, свежи и обнадеждаващи и формите на художествена изобразителност. Оригиналност личи, ала у малцина тя е по-трайна, по-дълбока. Своеобразие с преходи към нови творчески форми се долавя и у П. Вежинов, и у А. Гуляшки, и у Крум Григоров — за да не изброяваме всички. У Георги Караславов се чува силният напор на нашите социалистически идеи, удивлява понякога здравото, солидното познаване на бита. И това е положителното в неговото творчество. Караславов следва в тая насока равнището на „Снаха“, най-хубавия роман в нашата литература между 20-те и 40-те години. Образите на Станка и на Пинтата от романа „Обикновени хора“ са богато надарени с национално-народностни черти. В тях се проявява разумът, жаждата за живот, любовта към човека, към труда, към природата, характерни у обикновени люде из народа. В същото време тези специфично-народностни черти на характерите не потъмняват техния социално-класов облик. Острото осъзнаване на своите класови интереси, на социалното им положение, понякога непосредно, сякаш „по истинкт“, безпределната им преданост на народния колектив с неговата впечатлителност за доброто и злото, с неговото мъжество — ето главното в чертите и преживяванията на тия герои. Така у Караславов се съчетават своеобразно битовото със социалното. И това предопределя особеният, стилов „потенциал“ на неговото творчество. Оригиналност, която радва с богатството на изобразителната система, личи в първите две книги от трилогията на Димитър Талев. Тя се проявява главно с връзката между сюжет и език. Талев попада със сигурно чувство в реалната историческа обстановка на времето и показва тънък вкус към езикови форми, които възраждат духа и съдържанието на живота. Творчеството му е съвършено свободно от насилия, от тенденциозни „колоритни“ подробности. Словото е съвременно по израз и в същото време е изцяло проникнато от реалното преживяване на хората, от стила на живота, който се рисува. Талев запълва с езикови характерности едно широко платно, без да го претоварва и обременява с излишни неща и без да го лишава от конкретната „историческа“ обагреност. В тия две книги писателят стига до простота, която е поетически съдържателна и силна.

Оригинален по художествена изобразителност повествувател е и Емилиян Станев — и в отношение към събитие и персонаж, и в езиков регистър.

Станев е не само тънък художник, цялостно издържан с всеки детайл на творчеството си, а и майстор епик, правилно съсредоточаващ вниманието си изключително върху важното в страстите и изживяванията на хората, търсейки „скритите извори на живота“. За съжаление, нито Талев, нито Емилиян Станев пишат за нашата съвременност. И на двамата като че ли все още не им достига чувство за новите идеи на живота, което да ги привлече към съвременността, да ги развълнува с проблематиката ѝ, да ги направи нейни изобразители. Тая задача разрешават други творци — и то в наложителна борба с натуралистичното, с обективистичното, с външно фактическото изображение на нашия живот.

*

Видяхме, че стиловите особености са твърде разнообразни, неизчерпаемо разнообразни. Какви съществени разлики от Шолохов до Леонов — писатели социалистически реалисти, изобразяващи не еднаква действителност или преминали нееднаква естетическа школа. Или

какви разлики от Халдор Лакснес до Бертолд Брехт — също писатели социалистически реалисти с нееднакъв творчески подход в аспекта на стила. Социалистическо-реалистическата литература черпи от най-дълбоки източници в сравнение с която и да било литература от миналото. И поради това изгледите пред нея за стилово разнообразие са безгранични. Но все пак съществува въпрос за стилови тенденции в съвременната ни литература — тенденции, които най-пълно и най-дълбоко отговарят на характера, богатството и същината на социалистическия реализъм. Говорим за несходни стилове, за стилови течения, т. е. за разлики поради непосредственото изживяване и реагиране на живота от художници с нееднакъв индивидуален усет за човека. Но всички лични стилове ли са с равни възможности за развитие? Няма ли форми и начини за постигане на красивото и за изобразяване на грозното в съвременната ни литература, които могат по-продължително да живеят и да привличат по-широк кръг творци? Не съществува ли, като не става дума, разбира се, за щампи и за епигонски прояви, оригинален, но закономерен в общите си черти социалистическо-реалистически „личен“ стил?

Социалистическият реализъм показва неизчерпаемост на проблематика и на естетически открития за разнообразни човешки състояния, богатство на форми и похвати. Но в своя творчески опит той израства предимно върху основата на критическия реализъм, възприемайки до голяма степен косвено, чрез него, принципите на романтизма и придавайки им нова художествена багра. Това ще рече, че социалистическият реализъм възприе и доразви творчески онова мъдро и конкретно проникване в живота, в най-значителните черти на човека, което намираме при критическия реализъм. Той рисува човека в конкретната битова и жи-тейска обстановка. И в същото време наситен с нови идеи, обогатен от ново знание за света, социалистическият реализъм открива сега в много по-голяма мяра красивото, героичното, онова, което превръща в действителност най-смелата мечта на човечеството. На тази основа се проявява най-подчертано стиловото богатство и многообразие, възникващо с личните особености на твореца.

Практическият опит показа от друга страна, че в многоликите си „частни прояви“, при отделни автори, социалистическият реализъм пресъздава живо и правдоподобно действителността, като използува и въвлича в своята орбита и най-различните други форми на художествено мислене и виждане, съществували преди него, включително и създадените от западноевропейската литература. Тези форми и похвати придобиват нова осмисленост, ново художествено значение на основата на метода на социалистическия реализъм. Те се подчиняват по своеобразен начин на главното и ръководното — борбата за великата историческа задача на историята, усилието да се пресъздаде голямата, смелата, благородната и красива човешка душа, овладяна от идеите на социализма, а се отрече и отхвърли всичко низко, нечовечно, консервативно, което се изпречва по пътя към бъдещето и пречи за комунистическото възпитание на човека.

И все пак онова, което в най-голяма степен отговаря на основното в метода на социалистическия реализъм, е реалистично-непосредственото възсъздаване на живота — с неговата героика, с конкретното му богатство от детайли — не само битови, а и като човешки отношения, комични положения, жизнени прояви, които отразяват многоликия реален мир на

човека съвременник. Следователно самият метод на социалистическия реализъм в неговото непосредствено и индивидуално разгръщане е направил своите главни, основни, решаващи „предпочитания“. И тъкмо тези главни и решаващи форми — „предпочитания“, възникнали естествено, по вътрешните тенденции на творчеството, увличат след себе си останалото, дават генералната насока, водят към върховете на художествените завоевания на нашето време. Те разкриват силата и очарованието на социалистическо-реалистическата ни литература. Но това е въпрос и за специално отделно изследване.

*

Борбата за стил не е маловажен въпрос — касае се за съдържанието, богатството, красотата и значимостта на изкуството. Възможността да се използува и доразвие опитът на класиката, да се състезават нашите писатели с видни творци на социалистическо-реалистическата литература другаде, с творци от реалистичната литература на Запад, богата с традиции и художествени нюанси, не се осъществява пълно. И то и поради слабо вникване в живота, и поради принизено разбиране на сложните проблеми на изкуството. Все още има писатели, които недостатъчно се замислят върху идейно-естетическите въпроси. Най-често за мярка се взима малкият художествен опит, преценява се чрез него, без да се съпоставя с опита на големите творци — колкото и тежък да е този опит за плещите на отделния писател. Възхищаваме се от постигнатото от Вазов, Яворов, Елин Пелин, Пенчо Славейков, без да се замисляме каква художествена култура са притежавали тия писатели и какъв художествен вкус, тънък и проникновен, ги е ръководил в творческата им работа.

*

Някому ще се стори, че твърде много разширявам понятието стил — стил и художественост. Но с много свои страни стилът е тъждествен с художествеността. Изискването за стил е изискване за художественост — художественост, индивидуална и оригинална и в социалистическо-реалистическата литература, както във всяка богата и правдива литература от миналото.

☆

ГАНКА НАЙДЕНОВА-СТОИЛОВА

ЗА НЯКОИ ЧЕРТИ ОТ ОБРАЗА НА ЯВОРОВ В СВЕТЛИНАТА НА НАШАТА СЪВРЕМЕННОСТ

Въпросът за образа в литературната критика и история е все още почти незасегнат, но той съществува и се налага редом с въпроса за образа в художествената литература. Всяка критика, всяко частично изследване дори в кръга на най-ограничената проблема създава чертица от образа на творческата личност — да не говорим за цялостни монографии, които неминуемо портретират или поне са длъжни да портретират тази личност не само в нейните специфични особености, но и да я поставят в онази атмосфера, в която оживяват по-добре нейните пластични форми.

Въпреки различието на средствата и на крайната цел, които изпъкват при изграждането на образа в художествената литература и в литературната критика и история, все пак и в единия и в другия случай портретирането се подчинява на някои общи закони в портретното изкуство. (Казвам изкуство с пълното съзнание, че то никога не бива да липсва от средствата на литературния критик и историк).

Разглеждайки изкуството на един от най-големите световни майстори на портрета, Гьоте изтъква, че Рембранд вижда човешкото лице като огромен пейзаж с високи планини и дълбоки падини, в неговата пластична многоплановост от светлини и сенки, но винаги обединени от погледа на великия тълкувател на човека в една цялостна личност — колкото и сложна да е тя, колкото и противоречиви да са отделните й съставни елементи.

Да се изгради такъв пластичен образ в съвременната марксическа литературна история — това значи не само да се стъпи върху здравата основа на фактите. Идеалистичното литературознание в отделни свои представители проявяваше също склонност към натрупване на факти, към фактология. Да се изгради такъв пластичен образ може само като се навлезе в дълбоката взаимосвързаност и взаимообусловеност на тези факти и се проникне във вътрешните закономерности, скрити зад тях. За да може да се стигне до тези закономерности, необходимо е да се разрешат много основни въпроси: въпросът за личността на писателя, за нейните специфични черти, съвсем индивидуалното съчетание на нейните емоционални, мисловни и волеви страни, за нейната мирогледна насоченост. От голямо значение тук са литературните традиции, върху

Бел. ред. Печатаме статията като дискусионна. Предвид на предстоящото написване история на българската литература от щатните и нещатни сътрудници при Литературния институт на БАН, редакцията предлага да се изкажат и други както относно двата периода в творчеството на П. К. Яворов, така и върху нашето литературно наследство въобще.

които даден писател стъпва и с които той се свързва за по-продължително или по-кратко време. Решаващо значение има и методът на писателя, начинът, по който той усвоява и възпроизвежда действителността. Същевременно никога не бива да се изпущат из очи специфичните особености в метода именно на този писател. Защото тъкмо при големите творци шаблоните и схемите най-малко помагат, явяват се съвсем индивидуални отсенки, които трябва да се уловят, ако не искаме не само да опростим и обедним един голям творец, но и да го изопачим.

И понеже творческата личност за нас не е една изначална даденост, понеже за нас тя е в непрекъснато развитие, картината става още по-сложна, изискванията към литературния критик и историк — още по-големи. Явяват се разнородни, противоречиви тенденции, които трябва да бъдат открити и разбрани. Налага се да се разграничи в многообразието на явленията, в противоречивостта на тенденциите временното от дълготрайното, второстепенното от същественото, което дава основната насоченост в развитието на личността, в мирогледа ѝ, в метода ѝ, в образа на твореца. От изключително значение е начинът, по който ще се отрази в портрета на писателя неговото творческо развитие. Този въпрос остава един от най-спорните въпроси при разглеждането на редица творци — особено на онези, у които противоречията са издълбали по-особени каменисти пътища, по които не може да се мине с обичайните шаблони.

Типичен пример за сложността и противоречията при тълкуването на творчеството и образа на един и същ писател е огромната литература, натрупана върху живота и делото на П. К. Яворов от неговата съвременност до днес. Не само творчеството, но и цялата личност на Яворов представя огромно богатство от проблеми, които са привличали и продължават да привличат погледа на изследователя. Почти невероятно изглежда, че в този кратък живот, протекъл едва през 36 години, са заключени толкова много въпроси, че в това творческо дело, събрано в няколко малки томчета, се намира такава сложна проблематика, че някои черти от цялостната творческа личност, търсена по толкова много пътища, и до днес остават недостатъчно изяснени.

Развитието на нашата марксическа литературна история днес и за бъдеще е осигурено от един принцип, дълбоко залегнал в нейните основи: почит към научните факти. Това ново отношение към фактическия материал, което се изрази у нас в натрупване на многобройни материали в обществени архиви и в лични издирвания, създаде предпоставките и за нови изследвания върху жизнения и творческия път на Яворов. Откриха се различни редакции на негови творби, писма, документи — и животът нахлу в смътните контури от миналото, изпълни ги с плът и кръв, с радости и скърби, с възторзи и разочарования. Така се роди един нов човек, набъбнаха нови проблеми на делото му, на творческото му развитие и в съвкупност — постепенно израства образът на Яворов в светлината на нашата съвременност.

В общата взаимосвързаност и взаимообусловеност на явленията, всеки отделен факт добива своята дълбока значимост, която влиза като неделима част в градежа на творческата личност. Същевременно тъкмо в съотношението на многобройните нишки, от които се изплита сложната тъкан на една творческа личност, изпъква особено ярко същественото, специфичното за тази личност, отделят се и основните насоки в нейното развитие.

За нас вече не е само един случаен факт, че поетът Яворов е роден на 13 януари 1878 година в Чирпан в обикновеното просто семейство на Тотю Крачолов. През тази семейна среда минава първата здрава нишка от сърцето на поета към народа, към трудовия народ:

А пък народът — знаеш: след ралото си ходи,
над калната мотика измъчен се привежда
и с брадва на ръката по мраз в горите броди, —
трудът му е утеха, трудът му е надежда.

Такъв го аз обичам: обичам го, не крия,
тъй както може само синът баща да люби,
с наивната му глупост и детска простотия,
с пороците му дребни и халосии груби. . .

Така можеше да пише само човек, израснал от недрата на народа, видял отблизо неговата мъка в непосилния труд на своите близки, почувствувал непосредно надеждите и болките на този народ в попуканите ръце, в дълбоките бразди по челото им, нарязано от немилостивия пек, от сушите и градушките. И когато Яворов заговори като поет за тази мъка в „На нивата“, в „Сизиф“, в „Край огнището“, в „Градушка“, дълбоко в неговия собствен глас звучеше топъл и побеждаващ гласът на самия народ. Винаги, когато с изранено сърце от битките на живота поетът се затваряше в себе си (в „Мечта“, във „Великден“, в „Недей ме пита, майко мила“, в „Нощ“), този глас се обажда някъде из дълбините на душата му като ласка, като зов или угризение.

Още тук при първия досег на личността със заобикалящата я среда, със семейството, който се разраства в отношението на поета към собствения трудов народ, а постепенно и към потиснатите, онеправдани народни маси изобщо, ни става ясно типично яворовското отношение към действителността. Яворов, големият поет, можеше да израсне само от такава голяма личност. Тъкмо голямото сърце на човека съгрява изключителното майсторство на художника. Затова неговият стих звучи до днес с толкова човешка топлота, с красота, която се ражда отвътре, с дълбока жизнена правда, която не остарява.

Чрез семейната среда, чрез своята дълбока връзка с народа поетът възприема отрано и непосредствено възрожденските традиции на довчерашното минало. Патриотизмът на Яворов е онова голямо чувство, онази твърде реална любов, както определя сам той патриотизма на Л. Каравелов, която го свързва органически с хилядите и милионите човеци, с целия народ — едно светло чувство, което по собственото му признание няма нищо общо с „плешивия шовинизъм“. Това светло чувство остава една от характерните черти в произведенията и в образа на гражданина и твореца Яворов.

Истинското си съдържание, специфичната си багра то добива обаче едва чрез връзката на поета със социалистическите идеи. Колкото и краткотрайно да е участието на Яворов в организирания живот на социалдемократическата партия, въздействието на идеите на социализма върху развитието на поета е голямо. И което е още по-важно — за нас това въздействие не се покрива само с определен период от неговия път, а се простира, разбира се, в различна степен, върху целия му път, макар че то се сблъсква с други противоречиви тенденции, които в отделни моменти се разрастват и предизвикват трагични кризи.

И тъй възрожденските традиции и социализмът са двата основни стълба в изграждането на творческата личност в първите години. От специфичната сплав, в която тези начала влизат чрез индивидуалните особености на характер, емоционалност, волева насоченост и пр. израства Яворовият хуманизъм, характерна черта в творчеството на поета. Яворовото отношение към човека, неговият идеал за човека заключава в себе си една черта, характерна именно за социалистическия хуманизъм — дейна служба в името на потиснатия национално и социално човек. И Яворов служи на този идеал не само с поезията си, но беше готов да даде за него и живота си. Толкова силен е този порив у него, че той е готов всеки миг да му се подчини изцяло, да захвърли перото и да грабне оръжието.

Яворов чувствува, че осъществява своето призвание само когато е всецяло предаден на такава дейност. Истинските щастливи моменти от живота му, когато поетът осъществява пълна хармония със себе си, са онези, в които той живее борчески живот. Това са годините на ранната му младост, когато основава социалдемократическата партийна група в родния си град и се чувствува пионер-пропагандатор на новото учение, после времето, когато обикаля България като агитатор на ВМОРО срещу домогванията на върховизма или когато с пушка в ръка скита с чети из Македония, най-сетне времето, когато потегли срещу остатъците на феодализма на Балканите за освобождението на македонския роб като войвода на чета в Балканската война.

През тези периоди от живота си Яворов чувствува че живее „живот-поезия“, живот, отговарящ на неговия идеал, на неговия хуманистичен идеал. Това са високите върхове, огряни от слънце, в образа на Яворов така както се откроява този образ в светлината на нашата съвременност. Това е съществената насока в развитието на личността, ярко контрастираща към онази тясна рамка, в която искаше да я заключи естетската мисъл в миналото: „той (Яворов) е една е г о ц е н т р и ч н а н а т у р а“.

Няма революционна вълна, докоснала непосредствено Яворов в своя обсег, която да не го увлича. В Мелнишкото въстание от 1895 г. се събужда поетът. Бунт срещу социалната неправда на съществуващия строй е едно от първите му стихотворения „Пред тъмничний зид“. Още в едно от първите му стихотворения „Пролетната жалба на орача“ образът на поета се слива с образа на целия отруден народ. Толкова дълбоко прониква той в неговата неволя, че веднага, като своя велик учител Ботев, Яворов заговорва с неговия език, с неговата жизнена разговорнобитова интонация, с негови типични изрази, дори твърде ръбати, за да влезат в една художествена сфера. Но толкова голяма и тук е силата на непосредственото чувство и същевременно — силата на художника, че всичко, до което се докосва, става поезия.

Арменските бунтове през последното десетилетие на миналия век издигат вдъхновението на младия още поет до върховете на художественото постижение. „Арменци“ е първата творба на Яворов, в която неговият личен глас се слива с могъщия глас на онеправдания човек от онази епоха. И това, струва ми се, е неговото изключително постижение. Страданието тук расте в неизмерим бунт, песента се превръща в революционна стихия. Възвишеният патос на творбата се ражда от патоса на една цяла епоха. Оттук нататък поетът Яворов говори вече в с в о и т е н а й-б е л е ж и т и т в о р б и с този глас на онеправдания човек от своето време, с този патос на своята епоха, който звучи със същата сила дори и

тогава, когато поетът шепне като в „Недей ме пита, майко мила“ или в „Заточеници“.

Художникът Яворов доби своята лична, неповторима физиономия в досега си именно с отделни вълни на голямото прогресивно движение на епохата. Колко дълбоко го докосват тези вълни 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. Всяко от тях обаче се ражда със своя неповторима тоналност, със собствено звучение, със своя форма, толкова различна една от друга. Само дълбоката връзка на един поет с живота може да роди такова богатство от поетически превъплъщения.

„Сизиф“ като че ли почва от патетичния строй на „Арменци“, без да може да постигне силата му. „Край огнището“ търси съвсем друго разрешение — една малка драма, написана цяла в диалог, съвсем просто, без никакъв външен блясък, пълен контраст на „Сизиф“ и „Арменци“. Поетът продължава да търси нови превъплъщения на събитията, които са го разтърсили така дълбоко — и лекият хумор на „Бабина приказка“ се прелива в остра сатира на съвременния обществен строй. Но и това не стига. Малкото стихотворение „Май-1900“ вече долавя първите акорди на бъдещата голяма творба, която ще изрази вдъхновената любов на поета към трудовото селячество, вдигнало се на стихиен бунт срещу неправдата. Още един опит на четката в новата преработка на „Пролетната жалба на орача“ в „На нивата“ и пътят към тази творба е съвършено открит:

Една, че две, че три усилни
и паметни години. . .

Всичко, което до тогава художникът е овладял в сгъстената багра, в лиричната простота, в драматичната напрегнатост е доведено в „Градушка“ до една висота, до която са се издигали малко художници в световната литература. Изпълнен от здравите сокове на националната традиция, вдъхновен от най-високите идеи на своето време, Яворов създаде творба, в която силата на големия художник издигна нашата национална поезия до общочовешка значимост — и по дълбочина на съдържанието, и по съвършенство на формата.

Едва днес в светлината на нашата съвременност творби като „Арменци“, „Край огнището“, „Градушка“, както и по-късните „Заточеници“, „Хайдушки песни“ зазвучават с всичката си сила, защото се свързват в контекста на революционното движение на една цяла епоха. За нас те са не само големи откровения на националния ни гений, а велики творби, в които е изразена гореща защита на онеправдания човек от навечерието на една епоха, на която предстоеше да разреши надигащите се големи въпроси.

Яворов е изразител именно на навечерието на тази епоха, навечерие, в което все още стрелката на развитието се колебае във временни подеми и дълбоки спадания. Той отрази устрема на това време, изрази и неговите дълбоки противоречия.

През последните години на миналия век настъпва отлив на една част от нашата интелигенция от социалистическото движение. Възторгът след първата победа със свалянето на Стамболовия режим скоро отстъпва пред горчивия опит, че със смяната на буржоазните правителства една тирания се сменя с друга. У интелигента, недостатъчно укрепнал в новите социалистически идеи, който няма още ясно и определено схващане за същността на класовата борба и за законите на общественото развитие, се явява разочарование, песимизъм, безперспективност. У този интелигент новите модернистични течения на Запада намират подготвена почва за възприемане.

Тъкмо тези, по думите на Горки, „по-честни, по-чувствителни хора, хора с желания за истина и справедливост, хора с големи искания към живота“ изпадаха в много случаи под влиянието на новите упадъчни идеи и незабелязано заболяваха от онази болест на епохата, която Горки нарече „разрушение на личността“. Защото „сама по себе си, извън връзката си с колектива, извън кръга на някоя широка, обединяваща хората идея, индивидуалността е инертна, консервативна и враждебна на развитието на живота“.[1] Така се явяваше „хроническото раздвоение“ на личността“, за да употребим пак едно понятие от проникновената статия на Горки.

Трагизмът на Яворов, основата на неговото противоречиво развитие, както правилно вижда още проф. Ив. Д. Шишманов, е в неукрепналия мироглед на поета. Яворов остава твърде кратко време в организирания живот на социалдемократическата партия. Различни причини от обективен и субективен характер го изтласкват много скоро, едва деветнадесетгодишен сам в една враждебна действителност, срещу която се бунтува целият негов идеал за човека, за нравствения му образ, за високите му пориви. От тогава той е принуден да живее в тази действителност, да страда от нейното жило, да загине от нейните козни — до последния миг на живота си в неравен двубой с нея, защото тя беше силна, а той — сам. Наистина всеки революционен подем, до който се докосва, го издига стремително нагоре. Яворов веднага долавя всяка светлинка в мрака, както пише Луначарски за Брюсов. Но сам той няма ясен поглед за бъдещето развитие, за да се задържи на тази висота и в моменти, когато силите на реакцията временно побеждават.

Ето защо противоречията у Яворов се явяват почти от първите му стъпки на творец. Тези противоречия съществуват непрекъснато, но те се проявяват с особена сила в моменти на обществен упадък. Тогава именно те застрашават да надвият поета и настъпват моменти на вътрешни кризи. Такива кризи, разбира се, твърде различни по дълбочина, съществуват в продължение на цялото му развитие. Първата от тях забелязваме след преместването му от Чирпан в Сливен, гдето вече се явяват тревожните сенки на нощта, явява се в лириката му първата „безсъница“, а в писмата му до П. Гарвалов отчаянието взема трагични размери. Тогава погнусата от този „жалък, омерзителен живот“ поставя своя мъчителен въпрос пред смисъла на собствения му живот. Тези противоречия браздят твърде дълбоко още ранната поезия на Яворов в стихотворения „Като звездица светла“, „Великден“, „Мечта“.

Те се засилват съществено под влиянието на литературната среда, в която Яворов влиза чрез кръга „Мисъл“. Тъкмо от годините, когато

[1] М. Горький, Разрушение личности. Виж „М. Горький о литературе“, „Советский писатель“, Москва, 1953, стр. 54.

той започва да печата стиховете си в сп. „Мисъл“, кръгът „Мисъл“ се оформя все повече като център на новите индивидуалистични тенденции в литературата, а в началото на века той вече открито воюва срещу „тенденциите“ в изкуството, срещу Вазов и „Ново време“ в защита на едно „чисто изкуство“. По такъв начин тъкмо кръгът „Мисъл“ открива у нас пътя на упадъчните модернистични западноевропейски течения. Влиянието на кръга „Мисъл“ безспорно засилва противоречията, проявили се у Яворов след като се отдалечава от социалистическото движение, което единствено можеше да бъде за него здрава опора. Д-р К. Кръстев и П. П. Славейков дори твърде старателно се заемат да освободят младия поет от „социалистическия кошмар“ и да го подчинят на принципите на своята естетика. А благодарният ученик, колкото и всичко у него да се бунтуваше срещу тази естетика, не можеше да не изпита нейното въздействие.

Въпреки тези влияния революционният подем на селските бунтове издига поета в „Сизиф“ до върха на най-смел революционен оптимизъм. Но влиянието на идеите на кръга „Мисъл“ и противоречията изпъкват с нова и по-голяма сила, когато революционната вълна спада и под нея се показва отново калта на съвременния обществен живот. В самата хиперболизация на силите на трудовото селячество в „Сизиф“ проглеждат ясно колебливите основи на Яворовия мироглед, в които е вградена не малко народническа вяра в революционните сили на трудовите селски маси. Дълбоката, искрена болка на поета след кървавия край на бунтовете е изплáкана в една малка песен, написана по ботевски „Недей ме пита, майко мила“. Образът на самотния „Чудак“, който носи своята безумна любов и злоба сред дребните житейски грижи на една еснафска действителност, овълчена за лесни печалби, е всъщност автопортрет на самия поет. Тогава именно, след последния гръм от големите събития, отекнал болезнено в „Градушка“, безкрайната сива върволица от стари, млади и дечица, емнали се боси из калния път, превити под бремето на „вечно зло“, извиква не случайно трагичната изповед на поета в стихотворението „Нощ“.

Нощта като обобщаващ образ на съвременната действителност, в която живееше Яворов, има дълбоко познавателно значение, както нощта в творчеството на един Лермонтов или Некрасов. Впрочем нощта е характерен образ и в руската революционна поезия от навечерието на първата революция, в която прогърмява Горкиевият „Буревестник“. Стихотворението „Нощ“ съвсем не е свързано с някакви влияния на образи от съвременния символизъм, а с образността от революционния романтизъм в мировата литература. Този образ е поетически символ, подобно на Лермонтовия маскарад в неговата едноименна драма. Върху фона на Яворовата „Нощ“ се откроява личната драма на поета, отразяваща драмата на прогресивната, но самотно търсеща личност от тази епоха, личност, която в периоди на подем се увличаше в общите импулси и вяра, и в периоди на упадък, оставаше сама със своите разбити надежди:

Цял свят понесох в своите гърди
и всичко се превърна там на прах —

говореше тогава поетът. Това е драмата, с която Яворов се бори през целия си творчески път.

„Нощ“ е голяма творба, една от най-големите в нашата литература. Тя е забележителен по своята художествена сила документ за онази атмо-

сфера на задух и робство, в която изключителната личност на поета все още продължава да се задъхва в неравна борба за „празник, въздух и небе“. Редом с измъчения образ на селяка, жертва на тогавашния социален строй, редом с изпитите бледи лица на неговите „Арменци“, се изправя в „Нощ“, трагичен и горд, образът на самия поет, сам неволник в онази действителност.

Образът на Яворов добива своята неповторима сила на внушение тъкмо чрез съществуването на тези толкова разнородни на пръв поглед творби, проникнали дълбоко в съдбата на онеправдания човек от онази епоха. Защото както образът на отрудения селяк в „На нивата“ и „Градушка“, на бунтуващия се Сизиф, на арменските изгнаници и македонските затворници добива своята неповторима сила чрез огромното сърце на поета, така и в личната изповед на неговата „Нощ“, зад собствения му автопортрет в „Чудак“ проглежда лирическият герой — недоволник от онази действителност.

И все пак, макар че „Нощ“ и „Градушка“ отразяват една и съща действителност, те я отразяват явно не по един и същ начин, както не я отразяват по един и същ начин и други ранни стихотворения на Яворов, израснали почти едновременно: „На един песимист“ и „Като звездица светла“, „Мечта“ и „Сизиф“, „Край огнището“ и „Чудак“. Безспорно тук се натъкваме на една особеност в метода на поета. Въпросът за паралелното съществуване на прогресивен романтизъм у Яворов, редом с критическия реализъм, подигнат за пръв път от проф. Д. Ф. Марков е сериозна проблема, която заслужава специално изследване. Той се налага не само при съпоставянето на такива Яворови стихотворения като „Градушка“ и „Нощ“, но и при разрешаването на своеобразието в някои стихотворения от „Безсъници“ и „Прозрения“, в които прогресивният романтизъм се сблъсква с образната система на символизма.

Новата революционна вълна, която подема Яворов след покрусата от селските бунтове, е македонското революционно движение. В него той търси нов идеен тласък, нова религия, без която не може да живее и да твори. Новата религия всъщност щастливо обединява в нова здрава връзка основните насоки в неговото развитие още от ранната му младост: възрожденските традиции и социализма. Моментът, когато Яворов тръгва за Македония с голямата чета на Гоце Делчев през януари 1903 г. е сигурно най-високият връх, до който се издига гражданинът и революционерът. Нищо чудно, че Ботевото „На прощаване“ звучи в собствените прощални писма на Яворов, че неговите „Хайдушки песни“ отразяват ботевски идеал за живота.

Колкото по-висок е обаче подемът, толкова по-дълбоко е спадането. Вътрешната драма в душата на Яворов след жестокото потушаване на селските бунтове, отразена в стихотворението „Нощ“, се проявява с особена сила след трагичния край на Илинденското въстание.

Повален в кърви лежеше отново един народ-Сизиф, надигнал се в неравна борба с поробителя. Угризенията на собствената съвест, които измъчваха поета след несполуката на селските бунтове в „Нощ“, сега разяждат много по-жестоко душата му. Сам той беше участвувал в подготовката на Илинденското въстание, беше призовавал народа към борба с хектографирания лист „Свобода или смърт“, беше разпалвал у него вяра в освобождението, в по-добър живот. Пожарищата, кланетата, смъртта на хиляди невинни жени, деца и старци се стовариха върху неговата съвест.

Без по-дълбоко познаване на нравствената личност на поета, не бихме могли да разберем дълбочината на трагизма, с който Яворов преживява ужасите на това време.

Прокудени тълпи от бежанци скитаха без подслон и залък по улиците на София. Изнемогнал от страдание, безсилен да помогне, Яворов записва в бележника си от 1904 г. заглавията на две стихотворения, идеята за които се ражда едновременно: „Бежанци“ и „Върни се, моя песен“, по-късно разработена в „Песен на песента ми“. Връзката между тези две стихотворения не е случайна. Както някога „Нощ“ израства непосредствено след „Градушка“, така и сега картината на страдащите бежанци извиква идеята за едно стихотворение „Върни се, моя песен“. Ужасът на действителността кара поета да бяга отново от нея в изранената си душа. „Върни се, моя песен“ от действителността, която е населена с мъртъвците на всичко, което съм обичал:

. . . . . ето моята любов
с изпъстрена от рани гръд, а ето
и вярата ми с клюмнала глава;
тук ето и надеждата ми светла
с угаснал взор! — и толкова мечти,
запазили в смъртта си ненадейна
усмихнати лица! . . .

Годините след Илинденското въстание са изпълнени не само с разрухата на неговия най-скъп идеал — освобождението на Македония. Като жертва за Македония беше паднал Гоце Делчев, кумирът на Яворов. В Македония загиват най-близките му другари още от годините на юношеските възторзи — К. Нунков и П. Гарвалов. През 1907 г. умира майката на поета, получила първия си сърдечен удар след лъжливата вест, че Яворов е убит в Македония. Умира най-сетне и девойката, която той е обичал най-много в живота си — Мина Тодорова. Когато поетът пише —

Смъртта — не виждам друго в белия кивот
на твоите скрижали тайни, о живот!

това не е празна формула, навеяна от съвременния символизъм, това е болезненият вик на едно съкрушено от страдание сърце, от което смъртта е изскубнала всичко най-скъпо в живота му.

Пламенното чувство е характерен белег на всяко време на революционен подем. Рефлексията разяжда всяка епоха на упадък — естествено дирене на равносметка за устрема и пораженията. Белински не случайно определя времето след политическия ентусиазъм на декабристкото въстание като време на размисъл, на рефлексия.[1] Въпросите за смисъла на човешкия живот, за неговите нравствени цели, за битието и смъртта, за едно общофилософско осмисляне на живота изплуват именно в такива периоди. Лермонтов, типичният изразител на следдекабристките години, забива в собственото си сърце въпроса, който изпълва с дълбока тревога изобщо такива периоди: „. . .Что такое жизнь?“

Винаги в периоди на обществен упадък и у Яворов прозвучава този тревожен въпрос. Нищо чудно, че и у него той намира в такива моменти отговора, който си дава сам Лермонтов: „Жизнь вещ пустая“. В едно от

[1] Вж. В. Турбин, И. Усок, Трагедия гордого ума. Вопросы литературы.

споменатите вече първи стихотворения „Като звездица светла“ поетът говори:

Тъма беззрачна, черна бе в мен и окол мене;
сърцето ми бе в рани, душата ми — в тревога,
под острий клюн на страшно, мъчително съмнене
в мощта на светлината — в правдивостта на бога. . .

Това е една от първите сенки в още пролетното утро на живота, която пада над творчеството на поета след като напуща възторжената другарска среда от родния си град. Като основа на своя личен трагизъм, на собственото си отчаяние, Яворов поставя още в тази първа „безсъница“ нерадостната обществена картина на живота:

Но, боже мой, кога е в таз юдол на теглото —
на таз земя-пустиня, лъча от щасте гряла? . . .

„Земя-пустиня“ е характерен образ от ранната Пушкинова лирика, преминал у него от романтичната поезия. Този образ се среща често и в ранните стихотворения на Яворов: „Мечта“ „Великден“. Той се активизира обаче особено много в „Безсъници“:

. . . не искай да узнаеш, на тъмнини в покоя
— пустинник — за къде е пустинния ми път. . .

Така образът на пустинника, на вечно жадуващия странник се създава именно във връзка с представата за заобикалящата го действителност като пустиня, в която горящата жажда за друг смислен живот не може да намери утоление. Тази жажда е намерила израз в „Мечта“ в образа на бедуина, във „Великден“ в неговия двойник — пътника, пред който се вие безкрайният друм без завет и сянка. Особено ярко е въплътен той още в „Милица“, гдето лирическият герой разкрива своята орисия:

Да жадуваш! И в жаднене
да се скиташ луд, бездомен,
сам-самичък под небето,
да не могат да наситят
ни реките, ни морето
жаждата ти. . .

Образът на този вечен пътник, недоволник от своята съвременност, устремен в мечтите си в някакво далечно бъдеще, ще намери израз и в „Безсъници“ —

Все туй копнение в духът,
все туй скиталчество из път,
на който не съзирам края.

В неспокойния устрем на този вечен скитник се оглежда безспорно сянката на други неспокойници и чужденци в заобикалящата ги обществена действителност — Пушкин и Лермонтов.

Подобен характерен образ, поетическо обобщение на непосредната действителност, в която е принуден да живее поетът, е маскарадът. „На страстите житейски попаднал в маскарада“ и Яворов като своя събрат по дух и търсения Лермонтов още в ранната си лирика иска да узнае „под маските лицата“. По-късно в „Безсъници“ този образ му се налага отново сред бездушната забава на стохилядния град в Нанси: „Що значи тая маска?“

Характерно е, че още при първата криза, отразена в стихотворението „Като звездица светла“, Яворов се затваря от действителността в душата си, за да издигне там „олтар неръкотворен“ на любимата (пак романтичен образ, познат от Пушкиновата поезия) и да подири успокоение в съзнанието: „Че ти си в мен!“. „Неръкотворният олтар“, който поетът издига в тази ранна творба в душата си (също романтичен образ, известен и в поезията на Пушкин), ще се повтори много пъти в любовната лирика от „Прозрения“, посветена на Мина Тодорова.

Изтъквам и то твърде бегло само малка част от образността, възприета от прогресивния романтизъм, която преминава от ранната Яворова лирика в „Безсъници“ и „Прозрения“, за да се почувствува характерът на някои образи, които не са заети от шаблоните на съвременния му символизъм, а са поетически символи, стоплени от жизнено съдържание.

И все пак тъкмо настроенията на душевен гнет, на самотност и страдание създават условия да се засили особено много влиянието на съвременните модернистични течения, които предлагат хашиша на самозабравата, бягството от действителността, студените символи срещу горящите рани от битките на живота. Влиянието на индивидуализма и символизма откъсва твореца от единствения здрав приток на жизнени сокове. Разклатени из основи са неговите мирогледни устои. Решителни пробиви се появяват и в естетическите му възгледи. „Изкуството е самоцел“ — заявява той самоуверено с езика на съвременните му модернистични течения.

Особено дълбоко проникват отровните семена в лириката на Яворов, гдето те нанасят и най-много поражения. Типичен пример за това, как символизмът може да изсуши дори и най-жизнените творчески сокове, са редица стихотворения на Яворов от това време. Няма по-ярко обвинение срещу несъстоятелността на метода на символизма от сравнението на стихотворения като „Арменци“ и „Евреи“, родени почти от един и същ повод. „Евреи“ израства от негодуването на поета срещу жестоките погроми над евреи и арменци от страна на реакцията в Русия през време на първата революция. Но живото, непосредно човешко чувство тук е заглушено в студена, мъглява резигнация. Липсва онази типично яворовска стихия на вътрешния ритъм, която пулсира неудържимо в „Арменци“ и увлича стремително в образи, в чувство, в интонация. Почти невероятно изглежда, че двете стихотворения са рожби на един и същ автор.

Цялата концепция за живота като „обезлистен лес“, като „пустиня без ехо“, в която се носят само странни безплътни миражи и неумолимият призрак на смъртта, контрастира ярко на горящите жизнени багри в ранната лирика на поета. Образната система дори там, където запазва същата външна форма, е изпразнена от някогашното си съдържание. Нощта, която в ранната поезия на Яворов и в стихотворението „Нощ“ е поетически символ, разкриващ конкретната обществено-политическа действителност, в „Безсъници“ се изпразва от конкретното си съдържание и се превръща в символистичен образ. Подобен процес се извършва и с много други образи: любима, майка, родина. Умъртвен е живият нерв на тези образи, студената схема се разширява до някакви абсолютни съдържания, които нямат нищо общо с емоционалните, трептящи от пълнокръвен живот образи на истинските Яворови стихове. Получават се кухо-звънтящи стихове, като в „Посвещение“, „Демон“, „Пред щастието“ и др. Богатството от форми замръзва в студената орнаментика, стилът, непосредствен израз на живота, се превръща в търсена стилизация. Образите са баро-

ково претоварени и въпреки това остават схематични, а рефлексията изсушава жизнените сокове, за да остане скелетът от непосредното преживяване, схемата на чувството.

Характерно е обаче, че докато символистите възвеждаха своите позиции в меродавна естетика, Яворов живееше със съзнанието, че това състояние е болезнено, временно блуждение, от което трябва да се намери изход. „Без път“ нарече сам той времето на тази дълбока, мъчителна криза, а в писмо от Нанси до д-р Кръстев изповядва: „Душата ми е едно налудничаво дете, болно от лошите пъпки на нашето време, и аз я лекувам чрез единствения способ на изтискването. Вчера я поналегнах малко — и тя пак закрещя: Няма да се върне пролет вече! Нека си крещи — умът ми е ум и затова още, защото знае редът на годишните времена. Той не ѝ пречи да облекчава болките си както може и върши съвсем хладнокръвно своята работа на лекар. Още малко, ще заздравя последната язва — и той ще потупа приятелката си по гърба. . . Хайде вече, стига съм се занимавал с тебе, върви сега подире ми и помагай на човещината: — да не кажат за нас, че харам сме жадували на земята“.

Самото осъзнаване на това състояние като безпътица означаваше, че поетът неминуемо ще подири изход. Неугасващият порив към живота не можеше да се заключи в студената тъмница на индивидуализма, в безплодните схеми на символизма. Само дребните души и дребните таланти могат да се чувствуват удобно в тях. Истинският значителен творец неминуемо трябваше да ги разчупи, дори и когато за известно време се затваряше в тези схеми.

Характерен пример е стихотворението, което се явява като програма на новите модернистични течения у нас — „Песен на песента ми“, в което Яворов студено декларира равносметката си на всички някогашни увлечения. Но чуйте как веднага, когато поетът се докосне до образа на забравения брат, външната ледена обвивка се стопява и под нея избликва топла струя кръв от едно сърце, което продължава да трепти в обич и състрадание към отрудения човек:

На труженик ли дрипав, гладно бледен
в прихлупената изба ти не бе —
и него ли, кажи, не лъга, беден,
за празник, въздух и небе ?

Бихме могли да посочим твърде много подобни случаи, когато дълбоката вътрешна драма в душата на поета избликва с непосредствена сила и залива външната символична схема. Затварянето в себе си не носи за Яворов самодоволното спокойствие, кристалната яснота на духа, така характерни за съвременния символизъм. „Я ненавижу человечества“ — заявява спокойно един типичен символист като Балмонт, а друг Т. Траянов от нашата литература декларира в стихотворението си „Песен без думи“:

И отглас не търся, участе
не търсил съм нивга и знам,
че мойте страдания и щасте
докрай ще изнеса все сам. . .

Характерни за истинския символист са това студено безстрастие, тази схема на чувство и мисъл, в която се оглежда безбурното огледало на една душа „отвъд добро и зло“. Тъкмо противното на тези основни

изисквания на символистите представляват Яворовите „Безсъници“. Душата на поета е в непрекъсната борба, мята се като ранена птица в рамките на своето ограничение. Неговият глас, тревожен и топъл, дири съчувствие, дири път към човека:

Оплаквам участта им, оплаквам я горчиво. . .
А мене кой оплаква, а мене кой разбира?

Завърнал се от Македония след Илинденското въстание, поетът се задушваше в еснафската атмосфера, която по лермонтовски рисува още след селските бунтове през 1900 г. в „Житейски, дребни грижи са всичко похабили“. Колко по-тежка, почти безизходна е тази атмосфера в „Безсъници“, в стихотворението „На пладне“. Отвратен от живота около себе си, поетът стене: „Аз искам въздух и прохлада. . .“

„Аз искам въздух и прохлада“ — това е викът на поета, който звучи в подтекста на много от неговите „Безсъници“ и „Прозрения“, викът за „празник, въздух и небе“ сред един живот, в който неговите високи идеали са стъпкани, в който сам той изгаря в своята неутолена жажда. Това е вътрешната драма на яворовския човек от тази епоха, една истинска дълбоко преживяна трагедия, която и в най-песимистичните си перипетии извежда този , който се докосне до нея, към просветление, към катарзис.

Нищо чудно, че още първият непосредствен допир на поета в живота до една по-друга, чиста душа, кара лириката му да разцъфне в прекрасни стихове на хармония и вяра:

. . . защото и душата може би
без вяра нивга не скърби. . .

Така се ражда любовната лирика на Яворов от „Безсъници“ и „Прозрения“ — прекрасни, снежнобели цветя в мрачната атмосфера на тези години: „Две хубави очи“, „Вълшебница“, „Ела“, „Блян“, цикълът, публикуван под общото заглавие „Писма“. Студените арабески на мисълта в стихотворения като „Демон“, „Сенки“, „Не си виновна ти“ се стопяват при първия топъл лъх на живота, сенките на нощта изчезват и поетът отново се обръща да види света „при ярък ден“:

Ела свидетелствувай, — в мрачна безнадежност,
как чезна за доброто, как му вярвам аз ;
ела свидетелствувай, колко тепла нежност
душата ми опази в тоя леден мраз;
свидетелствувай още лудата безбрежност
на моята любов. . . на пук на участ зла,
не бой се и ела.

Че „любовта към жената тук е алгебрически знак за много други неща“, както пише поетът Д. Бояджиев в писмо до Яворов, свидетелствува стихотворението „В часа на синята мъгла“. „Синият час“ действително е предпочитан образ в поезията на френските декаденти и на кръга около Стефан Георге. Но както правилно изтъква В. В. Виноградов тъкмо образът на „синята мъгла“ е твърде характерен и за Пушкиновата поезия, преминал у него от романтизма.

„В часа на синята мъгла“ е творба, която включва синтезата на трагичните търсения на мисълта у Яворов, сгряни от топлината на едно голямо непосредствено чувство. Проблемата за вътрешния смисъл на жи-

вота израства тук, както говори Белински за Лермонтов, „в някаква могъща сила“. Въпросът за смисъла на битието се свързва с дълбоката нравствена проблема, която неминуемо предполага и неговото разрешение:

Що иде тук — и кой отива там, отвъд
сребровъздушните стени на кръгозора?
Живот и смърт се разминават всеки час.
Но кой ще назове честта и кой позора?

Този дълбок въпрос върху смисъла на живота, съдържащ при целия външно спокоен и уравновесен ритъм на творбата вътрешния патос, от който е израснал, не можеше да не намери трагичен отговор при конкретно историческата действителност, в която живее поетът, действителност, която стана и негов палач, и палач на толкова други устремени към красотата на живота духове като П. П. Славейков, Д. Дебелянов, Н. Вапцаров. Или не е имал право Яворов, когато е държал в Банско на коленете си тригодишния Вапцаров, да шепне в себе си своето дълбоко човешко: „Деца, боя се зарад вас“.

Но дори в този час на синята мъгла, високо някъде върховете на живота са залени от вечерната позлата на някакво чудно сияние, в което трепти вечният копнеж на поета по тези върхове. Подобен образ не случайно се явява и в края на драмата му „В полите на Витоша“, когато над двата трупа на героите Мила и Христофоров възсиява светлината на бъдещия живот, към който те се стремят. И една огромна дъга се издига сякаш над мрачната действителност към светлината на бъдещия ден.

Трагизмът на някои от тези Яворови стихове не е песимизмът на съвременните му декадентски течения, който кара душата да потъва в блатото на живота. Това е трагизъм в аристотелевския смисъл на това понятие, роден от сблъскването на една светла личност с окръжаващата я действителност. Този трагизъм бунтува духа срещу неправдата на живота, поражда една мечта, която стремително се блъска в тъмницата на сегашното и открива една светла пролука към бъдещето.

Спрях се повече на някои проблеми от „Безсъници“ и „Прозрения“, макар че въпреки това остават още много повече незасегнати, за да подчертая колко погрешно би било да приведем цялата лирика от това време под един общ знаменател: символизъм. Противоречията у Яворов през това време са дълбоки и пораждат истинска криза. Влиянието от символизма е силно. Но съществено и у него, както и у други даровити поети е, че над временните блуждения побеждава реализмът. И той е побеждавал и побеждава, защото има на страната си непобедимата сила на живота, който единствен остава вдъхновител на всяко голямо творчество. Реализмът в борба с влиянието на символизма побеждава в най-хубавите стихове на Яворов от „Безсъници“ и „Прозрения“. Лирически творби като „Завет“, „Другари“, „Копнение“, „Маска“, „Самота“, „Славата на поета“, „Бежанци“, „В часа на синята мъгла“, „Две хубави очи“, „Ще бъдеш в бяло“, „Обичам те“ и много други стихове от интимната любовна лирика на Яворов от това време нямат нищо общо със символизма. Те са голяма поезия, която внася нови черти в образа на твореца.

Истина е, че за разлика от първата сбирка „Стихотворения“, в „Безсъници“ и „Прозрения“ има съвсем малко стихове със социални мотиви. Но истина е също, че през това време Яворов не пише вече само лирика, че образът на твореца се разклонява и в други творби, които продължа-

ват здравите реалистични традиции от миналото. До 1900 г. Яворов твори изключително в областта на един жанр — лириката. От 1901 г. започва неговата борба за овладяване на все по-широко жанрово разнообразие. Още в началото на 1901 г. редом с „Нощ“ той пише първата си драматическа сцена „При раздяла“ със сюжет из Априлското въстание. От края на същата година до средата на 1903 г. Яворов се изживява почти само в публицистика. Характерно е, че когато през 1904 г. той се заема с разработката на една по-едра творба със сюжет „Инджже“, въпреки настояването на Пенчо Славейков да го разработи в лирическа поема, Яворов вече посяга към драмата.

От съществено значение е също така, че след смъртта на Гоце Делчев в разгара на самото въстание, когато Яворов иска да създаде от образа на Делчев едно знаме за великата борба, той не се обръща вече към лириката, а към лирическата проза, в стила на която създава вдъхновената биография на Гоце Делчев. Прозата се налага в по-нататъшното развитие на поета отначало редом с лириката, а постепенно и все повече и над нея. В споменатото вече писмо до д-р Кръстев от 1906 г., като говори за скорошното преодоляване на болезнените състояния и на абстрактните си търсения в поезията, Яворов подчертава: „. . . За тогава аз мисля, че белетристиката ще ми се наложи редом с поезията от задачите, с които ще поискам да осмисля съществуването си. . .“

И действително по същото време, когато „Безсъници“ и „Прозрения“ отразяват личната драма в душата на поета, отразяват противоречията в мирогледа и метода му, Яворов създава и двата пътеписа „В тренът“ от края на 1904 г. и „От обсерваторията до гарата“ от началото на 1908 г. През 1909 излизат от печат „Хайдушки копнения“, писани в продължение на същите години — от 1905 до 1909 г.

Литературната критика върху Яворовото творчество от миналото и днес е обръщала твърде малко внимание на тази забележителна книга на Яворов, изпълнена от младост и свежа, бодра красота. „Хайдушки копнения“ свързва здрави национални традиции от Захари Стоянов до наши дни, когато мемоарната литература от доскорошното минало заема значителен дял в съвременната ни литература.

Голяма част от естетската критика в миналото смяташе завоя на Яворов към драмата като отчаян скок на изчерпал себе си лирик. Други критики явно установяваха литературната смърт на поета. Имаше, разбира се, и отделни утвърждаващи отзиви. И преди всичко широката публика както сега, така и тогава приемаше възторжено пиесите. В противовес на онези схващания, днес ние сме в състояние да установим въз основа на нова и богата документация, че пътят на Яворов към драмата не е случаен, че той е път на продължително и системно развитие. Яворов съзнателно се ограничава отначало в лириката и едва когато постига в нея върхове, помисля да разшири жанровия обсег на своите търсения. От тогава именно в центъра на неговия интерес все повече засяда драмата.

Яворов минава към драматическо творчество в един момент, когато, не както мислеше доскоро критиката, е изчерпал всичките си творчески възможности, но когато е почувствувал, че лириката вече не може да изрази творческите му търсения. Недоволството от лирическия жанр проглежда в отделни негови изказвания още от 1907 и 1908 г. Малко преди да пристъпи към първата си драма, Яворов вече вътрешно е напълно скъсал с лириката: „В стиховете има много лъжа, — пише той до д-р

К. Кръстев — те някакси ме отвръщават и не ми се ще да се върна към тях. Ще подиря друго нещо“. И в друго писмо до Б. Пенев от същото време: „Стиховете ме отвръщават почти. В тях човек не може да каже всичко, ако не е принуден и да престоря всичко. (Впрочем още като пиша това, аз чувствувам, че смесвам две неща, които не трябва да се смесват). Работата е, че аз имам нужда да се изкажа по-напълно и по-ясно. И затова трябва да подиря друг жанр. . .“

Характерно е, че Яворов посяга към драмата, както това ясно е изразено в цитираните две писма, за да се изкаже не само по-пълно, но и „без лъжа“, а това ще рече жизнено правдиво. Че действително Яворов се насочва към драмата от определени позиции, свидетелствуват и спомените на проф. М. Арнаудов: „. . . Когато ние му изтъквахме съображения в полза на романтическата, стихотворната драма, той даваше да се разбере, че иска да покаже способността си за чисто реалистическо творчество.. .“[1]

Яворов се обръща към драмата в един особено трагичен момент от живота си. Кошмарите на нощта, въпросите за смисъла на живота след смъртта на Мина Тодорова застрашаваха отново да го задушат в тежка душевна криза. Но тези въпроси не търсеха вече израз в лириката, а в лирическата проза на философско-поетическия му дневник. Изход от тази нова безпътица, в която искаше да го хвърли жизнената му трагедия, той намери в драмата.

„В полите на Витоша“ разгръща личната трагедия върху широк обществен фон. Действуващите лица, колкото и много черти да запазват от своите прототипове в живота, израстват до обобщаващи образи на действителността, от която са създадени. Яворов изрича чрез тази драма присъдата си над уродливата буржоазна върхушка. В своя герой Христофоров, израснал като двойник из душата на лирическия герой на „Нощ“, „Безсъници“, и „Прозрения“, Яворов въплъти един своеобразен „герой на своето време“. Христофоров е всъщност яворовският човек на това време. Човек на силно чувство и силен ум, той пресъздава трагичния конфликт на своя творец с онази действителност и същевременно трагичния конфликт вътре в собствената му душа. Христофоров пада като жертва едновременно и на единия и на другия конфликт.

В навечерието на Балканската война и непосредствено след нея решителното стъпване на позициите на реализма и връзките на Яворов с живота създават изключителен подем на творческите сили. Многобройни планове на нови драми напират у него и търсят своето осъществяване. Новата драма „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“, замислена и дори отчасти записана много по-рано от първата, през пролетта на 1908 г., носи в съдържанието си до известна степен утайката на онова най-тежко време за поета, но в драматическия си строеж показва смело придвижване напред.

„Аз най-добре зная какво съм постигнал и какво има още да постигам — пише сам Яворов след втората си драма — без излишна скромност аз смятам първите си две драми за сполучливи начални опити, но имам някаква твърда увереност, че пътя към истинската драма е вече открит пред мене. Аз ще я постигна, бъди сигурен, и то не в далечно бъдеще. . .“

Смело устремен напред към творчески завоевания, сигурен в победата си, укрепнал вътрешно, неуморен в енергичните си търсения и дълбаещ все повече в живота на своята съвременност — такъв се представя

---

[1] Д-р М. Арнаудов, Към психографията на П. К. Яворов, ц. к., стр. 41.

за нас образът на поета в момента, когато върху него се стоварва ударът на една семейна трагедия. „Боян“ — поетът-еретик, бунтуващ се в името на една нова социална правда, „Жертвата“ на войната, чийто ужас поетът опознава през време на собственото си участие в Балканската война, образът на капиталиста, който израства под нашето небе, създаден така, че дори „и духът на Маркса да остане доволен“ от него — това са творчески замисли, чието изпълнение предстои в най-близко бъдеще. „Социална поезия искат от мене: — говори Яворов пред А. Златаров — ще им дам истинска социална драма, па да видят изменил ли съм на своята стара любов. . .“

В разцвета на жизнените си и творчески сили Яворов беше повален от дърварската секира на същата онази действителност, срещу която той се бунтува в стиховете си, която заклейми в драмите си. В постоянен двубой с тази действителност, той пада прав, като истински трагически герой. „Недейте ме жали — пише сам Яворов в едно от последните писма до сестра си — защото и аз никога не съм се жалил, вървях през живота винаги прав с поглед нагоре и затова не можех да се не спъна да падна и, като падна, да си разбия главата“.

Лишен от зрение, оклеветен, изоставен от всички, изхвърлен от службата, която би му осигурила поне насъщния залък, със същата доблест и упорство той забива куршума в главата си, „за да запази своето достойнство на човек и поет.“

И все пак в трагическия двубой с онази действителност победи поетът. Животът не забравя онези, които са горели с неговия устрем. Въпреки всички противоречия Яворов възторжено живя с всеки революционен подем на своята епоха. Нищо чудно, че делото му продължи да живее с възходящето движение на живота. Нищо чудно, че тъкмо днес лириката му се разгръща в своята ярка многоплановост. По-силен от всякога звучи днес гражданският патос на „Арменци“, „Заточеници“, „Градушка“, но и едва днес ние разбираме драмата на поета в „Нощ“, „Копнение“, „В часа на синята мъгла“, упиваме се от поезията на „Луди млади“, „Калиопа“, „Павлета делия“ и от неговата по-късна съкровена интимна любовна лирика. Образът на лирика Яворов изпъква в това изключително богатство от мотиви, от багри, от тоналности. Революционните бури на нашето време, които разтърсиха из основи всичко, отрониха само сухите листа, и без това лишени от истинските жизнени сокове на неговото вдъхновение. Но затова пък делото на Яворов разцъфна с нови клони, прекарали десетилетия в зимен сън. Не случайно тъкмо в нашата съвременност редом с лирика в съзнанието на народа заживя и драматургът Яворов.

Нови и многобройни проблеми израстват пред нашата литературна история и теория, едва след разрешаването на които ще се изгради и цялостният образ на твореца Яворов. По някои основни въпроси предстои сериозна изследователска работа, която единствена ще разреши проблеми, до които все още се докосваме несигурно и плахо, с общи фрази, зад които се крие бедно съдържание. Но самият факт, че тези проблеми застават пред нас с такава наложителност, говори достатъчно колко живо ни досяга творчеството на Яворов, какво богатство крие това творчество. Колкото повече навлизаме в него, толкова повече виждаме огромната дълбочина от проблеми, останали неизброени. Трябва да се признае: нашата литературна история и теория все още не е смогнала да изгради един образ на поета, равноценен на онзи, който народът носи в сърцето си.

А образът на Яворов в живота расте и ще продължава да расте, подет от могъщия устрем на нашето време.

☆

АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ

КЪМ ХАРАКТЕРИСТИКАТА НА БАЙ ГАНЮ

С пътеписа „До Чикаго и назад“ започва нова фаза в творчеството на Алеко. Може да се каже, че Алеко вече туря край на преводаческата дейност, с която влиза в литературата, и окончателно се ориентира към оригинално творчество[1]. В първия си пътепис той вече съвсем определено говори за свои писателски планове. Той споделя мечти за литературна дейност, която свързва с бъдещо околосветско пътешествие[2]. „До Чикаго и назад“ свидетелствува, че по време на престоя си в Америка Алеко е смятал да изобрази някои страни на нерадостния български живот. За такова намерение загатва той, когато отваря дума за американските богаташи[3]. Парвенютата в Америка му напомнили за „нашата прокопсана аристокрация“, и Алеко се заканва да запее „песенчица“ и за нея, когато тръгне с бай Ганю по Европа[4]. Това показва, че през август-септември 1893 г. (ако не и по-рано) планът за бай Ганювите подвизи по Европа е бил вече оформен. От „До Чикаго и назад“ може да се заключи, че тази „песенчица“ Алеко ще „запее“ в първия очерк, озаглавен „Бай Ганю тръгна по Европа“. От това обаче не следва, че известни черти на „аристокрацията“ не ще бъдат засегнати и в другите очерци за бай Ганю.

Какво е разбирал Алеко под „българска аристокрация“? В „До Чикаго и назад“ аристократи са американските парвенюта, които живеели с едничък еснафски идеал — да се сродяват с европейски благородници[5]. И ако „паричната аристокрация“[6] на Съединените щати извиква спомена за „нашата прокопсана аристокрация“[7], ясно е, че има близост между американската и българската „аристокрация“. Това, което ги сближава, е тяхната психика на парвенюта. Следователно с „българска аристокрация“ Алеко означава забогатели и забогатяващи парвенюта.

Сега става ясно как Алеко е смятал да се отнесе към бай Ганю, който олицетворява и някои черти на „аристокрацията“. Това се вижда от презрението му към американските парвенюта, но по този въпрос той се изказва и съвсем пряко, когато възкликва: „Създателю всеблаги! Има

---

[1] След появата на „До Чикаго и назад“ Алеко създава само един превод на голямо произведение — превода на поемата „Цыганы“ от Пушкин („Българска сбирка“, г. I, 1894 г., кн. 3, стр. 177—192).

[2] Алеко Константинов. До Чикаго и назад. Пътни бележки. София, 1894, стр. 136. (По-нататък се цитира съкратено: А. Константинов, До Чикаго и назад, стр. . .).

[3] Пак там, стр. 121.

[4] Пак там.

[5] Пак там.

[6] Пак там, стр. 111.

[7] Пак там, стр. 121.

ли нещо по печално и по-смешно от българска гражданска и военна аристокрация?. . .“[1] Тези думи ни говорят, че авторът смята да покаже такива черти на българската „аристокрация“, които я правят най-печалното и най-смешното нещо у нас.

Смехът над българската „аристокрация“ по-нататък става съществен белег на Алековото творчество. Тоя смях — ту весел и безгрижен, ту задавен от сълзи — звучи в очерци, разкази и стихотворения.

Очерците за бай Ганю още не са се появили, когато се появява „разказчето“ „От много ум“[2]. Не е трудно да се долови, че в него Алеко вече осъществява намерението, заявено в „До Чикаго и назад“. В лицето на забогателия простак Първан, на неговата съпруга и на достойните за тях „приятели“ той показва нашенския demi-monde. В дома на парвенютата българският език се говори с неудоволствие — очевидно, той е твърде прост, за да изрази богатата им душевност. Само френският език може да стане пълноценен изразител на „аристократическите“ мисли и чувства. Френският език трябва да подчертае пред обикновените хора високото качество на „аристократите“. Първановци са забравили своите „прости“ роднини, те смятат за унизително да ги познават и поддържат връзки с тях. Единственият случай, когато по недоразумение трябва да се срещнат с роднините си, те използуват, за да устроят просташка шега. „Разказчето“ самò добре изяснява целите на автора, но и авторът не се е въздържал да вземе думата. Вземайки думата, той съветва „добродушните хорица“, подиграните Първанови роднини, да запазят своето „досегашно отношение към т а к а в а цивилизация“[3]. Алеко сам е подчертал, че цивилизацията е „такава“, „аристократическа“ цивилизация, цивилизация на парвенюта от типа на Първан“[4]. Че това е цивилизация на парвенюта, достатъчно личи от един показателен факт: парвенюто се казва Първан[5].

И по-късно, докато работи над „Бай Ганю“, Алеко не се отказва от Първан, който става герой на няколко стихотворения от цикъла „Проза в стихове“[6]. В стихотворението „Кажи ми бе, Първане“ вниманието на читателя се насочва към подозрителния начин, по който Първан е натрупал имане. Тук Алеко ни дава и сведения за произхода на парвенюто: той, днешният големец, преди време е бил „прост писец“, обикновен писарушка. В стихотворението „Гунчо наш е по-практичен...“ се съобщава, че

Кака Цона е съпруга
на Келешова Първанча.

---

[1] А. Константинов, До Чикаго и назад, стр. 121.

[2] „Българска сбирка“, г. I, 1894, кн. 4, стр. 366—369.

[3] Алеко Константинов. Съчинения. Книга първа. Фейлетони, очерки и разкази. (София), 1901, стр. 280.

[4] Алеко изрично е означил Първан като „аристократ“: „Па най-сетне какъв ще бъде той аристократ, като няма дългове?“ (А. Константинов, Съчинения, кн. I, стр. 277). Първановият дом е „светилище на аристократията“ (пак там).

[5] Алеко често характеризира героите си чрез имената, които им дава. Така е и тук. По звуковата си структура името Първан е асоциира с „парвеню“ (Алеко сам означава американските богаташи с думата „parvenus“, срв. „До Чикаго и назад“, стр. 121). Алеко не случайно е избрал това име, иначе той не би го застъпвал и в други с ои работи.

[6] „Прогрес“, бр. 25 от 10 юни 1894 г. Стиховете в този брой са написани обаче преди 18 май същата година. Написаните след тази дата („Прогрес“, бр. 27 от 25 юни и бр. 29 от 2 юли 1894 г.) лесно се познават.

С това отново се повдига въпросът за произхода на „аристократа“, чийто баща е носил прякор „Келешът“. Няма никакво съмнение, че и неназованият по име „щастливец“, комуто Алеко посвещава стихотворението „Щастливецът“, е също такъв „аристократ“, какъвто е Първан. И тук, и в други стихове, и в „разказчето“ Алеко засяга интимни страни от живота на „аристокрацията“. Така той посочва умствената ѝ пустота, моралната ѝ поквара и липсата на елементарни човешки качества у нейните представители.

Алеко е засегнал и военната „аристокрация“. Това той е сторил (но само бегло) в „От много ум“, където заключава: „Подиграйте се с тази цивилизация тъй, както се подигравате с думите: Ний, Афицерските дами, сме на едно мнение, а вий, госпожите, можете да бъдете на друго мнение“[1]. Изцяло посветено на военната „аристокрация“ е стихотворението „Ей, госпожо!“[2]. Авторът прави гневна бележка на самозабравилата се офицерша, която малтретира войник от българската армия.

И все пак понятието „аристокрация“, употребявано от Алеко, се нуждае от известни пояснения. Няма да сгрешим, ако кажем, че с „аристокрация“ той означава върхния слой на нашата буржоазия, същото онова, което преди време означавахме с „хайлайф“. На байганювския хайлайф обаче много често липсва културната одежда, под която по-късно, след десетилетия, той крие пълната си несъстоятелност. Байганювският големец носи само жалки дрипели на културност, изпод които още по-често показва рогата си неговата простотия и скъдоумие. Но той е жизнена, предприемчива и войнствуваща натура. Воден от практичността си, съзнавайки високото си положение, той се старае да си придаде културен вид. Но това е по-трудно, отколкото да се трупат богатства през мътни времена — и оттук са безбройните комични положения, които го изобличават като парвеню и сноб.

Разбира се, между Първан и бай Ганю има разлики. Тия разлики са съвсем естествени, защото Първан и бай Ганю са герои на различни произведения и защото техни прототипове са лица с различни индивидуални особености. Не може обаче да се отрече, че разликите между тях засягат не същностите им, а само степента, в която се проявяват сродните им същности. Сродството им бихме изразили сполучливо, ако за Първан кажем, че има байганювски произход, а за бай Ганю — че той често показва Първановия стремеж да се зарегистрира като културен. Къде се коренят приликите между тези два героя на Алеко? В принадлежността им към една и съща обществена група, към буржоазията, като типични представители на която те се проявяват пред нас.

И така, разгледаните произведения хвърлят известна светлина и върху образа на бай Ганю. По-точно, те осветляват ранния бай Ганю, онзи, който е представен в първия очерк. Но има и други указания относно целите на Алековата книга. Според едно непубликувано писмо на Ст. Гидиков до П. П. Славейков[3], сам Алеко в разговор казал, че с „Бай Ганю“ преследвал една-единствена цел: да осмее чардафонщината,

---

[1] А. Константинов, Съчинения, кн. I, стр 280.
[2] „Прогрес“, бр. 25 от 10 юни 1894 г.
[3] Писмо на Ст. Гидиков до П. П. Славейков от 19 юни 1901 г. — Архив на БАН, ф. Б. Пенев, кутия № 12. Според писмото Гидиков разговарял с Алеко по време на Журналистическия конгрес през юли 1894 г. По това време очеркът „Бай Ганю тръгна по Европа“ е бил вече отпечатан.

която Захари Стоянов възхвалил и въздигнал до степен на идеал[1]. Между онова, което Алеко обещава в „До Чикаго и назад“, и онова, което дава в „Бай Ганю“, няма противоречие: Чардафон, бруталният герой от Съединението, принадлежи към онзи обществен слой, хората от който с крака, с глава, с лакти и нокти си проправят път, образуват имотен връх и дават свой отпечатък на обществото. Чардафон Велики става в края на краищата кавалерийски офицер и следователно представител на нашата военна „аристокрация“, която по своему разбира културността и по своему я демонстрира.[2] Сведенията на споменатото писмо са достоверни. Това може да се заключи от писмо на самия Алеко до Стефан С. Бобчев[3]. Като предполага, че списание „Българска сбирка“ ще се бори за премахването „и на последните остатъци от чардафонщината“, Алеко обещава да му сътрудничи и занапред. Същевременно той обяснява какво трябва да се разбира под думата „чардафонщина“: тази дума означава безсрамието, което допуща да се даде име „Захари Стоянов“ на един огромен булевард, докато нищо и никакви улички, пресичащи този булевард, носят имената на големи възрожденски дейци. Няма съмнение, че тук, в началото на 1894 г., Алеко употребява думата „чардафонщина“ не без отношение към „Бай Ганю“, върху който работи по това време[4]. За него тази дума е синоним на онази грубост, безцеремонност и нагло самоизтъкване, без които бай Ганю е немислим. В писмото до Бобчев чардафонщината е и политически оцветена: Алеко не без право внушава, че тя е една от най-характерните черти на Стамболовия режим. Чардафоновци са самите водачи на Народно-либералната партия, а сред тях, разбира се, и Захари Стоянов[5].

За целите на „Бай Ганю“ говори и Найчо Цанов[6]. По собствените думи на Алеко „Бай Ганю“ трябвало да увековечи името на прокурора Ганю Чолаков, който обвинявал в предателство своя благодетел митрополит Климент (Васил Друмев)[7]. В указанието на Найчо Цанов отново прозира политическата тенденция на Алеко: Ганю Чолаков не е какъв да е прокурор, той е стамболовистки прокурор[8].

---

[1]Алеко е имал предвид книгата „Чардафон Велики“ от Захари Стоянов (Русе, 1887 г.).

[2]Така Захари Стоянов, след като е дал своето повествование за дивотиите на Чардафон, заключава: „Днес нашият герой е още офицерин, се същият чин, но кавалерист вече. Трябва да се похвалим, че са културира малко, за което не малко са виновати погоните, които му пречат да бъде свободен“ („Чардафон Велики“, стр. 305).

[3]Писмо на Алеко Константинов до Стефан С. Бобчев, от 12 февруари 1894 г. — БИА при ДБВК, II Д, 10222.

[4]В рецензия за „Бай Ганю“, подписана с инициал П. („Знаме“, бр. 63 от 16 април 1895 г.), Чардафон отново се свързва с бай Ганю: „Ако той [Алеко] изкуствено поразхубавеше бай Ганя, ако би го обрисувал не с отвращение, а със симпатия, то щяхме да имаме втори „Чардафон Велики“. Вероятно е този неизвестен П. да е бил близък на Алеко и посветен в неговите творчески планове.

[5]Захари Стоянов посочва и себе си като човек от антуража на Чардафон. Той представил Чардафон на Батемберг: „Негова милост е така нареченият Чардафон, В. Височество. . ., казахме ние“ (З. Стоянов, Чардафон Велики, стр. 277), или: „Ние имахме честта да му бъдем секундантин“. . . (пак там, стр. 305).

[6]Найчо Цанов. Спомен за Алека. — „Мисъл“, г. VII, 1897, кн. 3. стр. 171.

[7]Това сведение съвпада с друго, което изхожда от Иван Д. Рашеев. Ив. Д. Шишманов е отбелязал следното, отнасящо се до разговор с него: „Разк[аза] ми за Алеко Константинов, че често идвал у дома му. (Че прототип на Бай-Ганя бил някой си Ганьо Чолаков)“. — Архив на БАН, ф. Ив. Д. Шишманов, № 274.

[8]За Ганю Чолаков като за виден стамболовист говори фактът, че след падането на режима народна демонстрация се устройва и пред неговия дом; срв. „Народен лист“, бр. 1 от 26 юни 1894 г.

И така, Чардафон и Ганю Чолаков са онези прототипове на бай Ганю, чрез вникването в които по-добре и по-пълно разбираме обществения смисъл и значение на Алековата книга. Но може ли да се каже, че в епоха, която изобилствува с чолаковци и чардафоновци, Алеко се е задоволил с впечатления само от двама техни представители? Алеко говори за „чардафонщина“ и с това означава психика, присъща не на индивид, а на цял обществен слой. А когато въпросът е да се възсъздадат чертите на една обществена психика, самият живот естествено и логично отправя вниманието на твореца към цяла редица представители на тоя слой. От много негови представители Алеко взема характерни черти, за да създаде образа на своя бай Ганю. Затова бай Ганю се явява в твърде много аспекти, не случайно той въплъщава толкова и такива черти, колкото и каквито никое действително лице не може да притежава. Не случайно бай Ганю е образ-гротеска.

Чардафон и Ганю Чолаков са прототипове, които свързват бай Ганю с епохата и политическия режим. Алеко ни е запазил образа и на друг бай Ганюв прототип, който свързва героя с физиономичните черти на българина и с българския бит. Това е казанлъчанинът Ганю Сомов,когото Алеко открива в българския павилион на Чикагското изложение. Бай Ганю има външни черти, по които удивително съвпада с Ганю Сомов. А върху значението, което впечатленията от Америка имат за работата на Алеко над „Бай Ганю“, набляга автобиографията на писателя. Тя свидетелствува, че пътуванията до Париж, Прага и Чикаго вдъхновили писателя да създаде своя „Бай Ганю“.[1] До каква степен Ганю Сомов е отразен в Алековата творба, може да се заключи от яркия му портрет, даден в „До Чикаго и назад“: той е в познатата нам антерия, навил е червен пояс; пред него са прочутите мускали с розово масло[2].

Но не само живописната външност сближава Алековия герой и Ганю Сомов. В психиката на бай Ганю има черти, мисълта за които неволно се свързва с представата за чикагския изложител. Ганю Сомов не проумява „приказката“ на своите американски клиенти, но това не понижава високото му самочувствие — той пухти с цигаре и отвисоко гледа посетителите на павилиона. Подобно на бай Ганю той не е лишен от интерес към „женския въпрос“. По него той често се изказва, за да изрази презрението си към американките, които били „хептен заиф работа“, и да възхвали качествата на „нашите хора, жените“[3]. Една единствена негова реплика извиква в съзнанието ни бай Ганю: „Я ела тук бе, Герги ли ти беше името, я ела, мола ти се, виж на тази какво ѝ се иска“[4].

Като прототип на бай Ганю трябва да се разглежда и търговецът Айвазиян, също от българския павилион в Чикаго.[5] Айвазиян не блести с умствени качества, единственият смисъл на живота му е търговията. Той е надарен с практически усет: воден от него, той дебне момента да смъкне двойно повече, отколкото му се полага. Подобно на бай Ганю, Айвазиян

---

[1] [Алеко Константинов]. Автобиография.—Архив на БАН, ф. Б. Пенев, кутия № 12; А. Константинов, Съчинения, кн. I, стр. IV.

[2] По въпроса за приликите между Ганю Сомов и бай Ганю вж. Боян Пенев, Как възниква образът на бай Ганя (Юбилеен сборник на ученолюбивата дружина „Искра“ в гр. Казанлък, 1923), стр. 165, заб.

[3] А. Константинов, До Чикаго и назад, стр. 64.

[4] Пак там.

[5] Пръв изтъква това Ил. Савов, Алеко Константинов, „Българска сбирка“, г. IV, 1897, кн. 6, стр. 636—643. Срв. също Боян Пенев, Как възниква образът на бай Ганя, стр. 164 и сл.

гледа на чужденците с недоверие и с чувство за лично превъзходство. Те са „абдали“ и „будали“, чиято глупост е широко поле за експлоатация. Някои черти на този източен човек участвуват в характеристиката на бай Ганю. Този факт, който не може да бъде поставен под съмнение, дава аргументи в полза на едно по-широко тълкуване на бай Ганю като въплътител на ориенталщината. В това няма нищо чудно: Алековият герой е едновременно и българин, и възхождащ буржоа, и ориенталец[1].

Постановката на въпроса за прототиповете, дадена тук, ни помага да разберем как е възможно в грубия и невъзпитан герой да виждаме и онези черти, които го правят обществено-актуален образ. Ако, поставяйки въпроса за прототиповете, се ограничим само с Ганю Сомов и Айвазиян, въпросът ще остане недоизчерпан. Свързвайки обаче образа на бай Ганю с прототипове като Чардафон Велики и Ганю Чолаков, ние още тук, при въпроса за прототиповете, изясняваме социалната същност на бай Ганю и показваме близостта му до крепителите на потиническите режими у нас.

И така, не малка част от творческата програма, която обявява в „До Чикаго и назад“, Алеко изпълнява още в началото на 1894 г. Само два месеца[2] след като е написал бележките за Америка, той се залавя за „Бай Ганю“. Работата върху него продължава през цялата 1894 г. и завършва в началото на 1895 г. Алеко работи с голяма любов, за която свидетелствува негово писмо.[3] Разбира се, той продължава да се занимава и със съдебни дела, но съдебните дела, както казва в това писмо, не могат да се сравняват с „такива божествени занятия, като съчиняването на Бай Ганю“ и пр.“. В известната своя изповед Алеко определя като един от най-щастливите мигове в живота си деня, когато му хрумнала идеята за „Бай Ганю“[4]. Около средата на 1894 г., когато очеркът „Бай Ганю тръгна по Европа“ е вече отпечатан и Алеко е погълнат от вдъхновена работа върху нови разкази и стихове, той отбелязва като най-любимо свое занятие писането на „хумористически очерки“[5]. Алеко вече е добил творчески навик, опитната му ръка уверено държи перото, читателят е оценил първите значителни плодове на неговите усилия. Всичко това обяснява онази радост на творческия процес, за която говорят цитираните документи.

Любовта към работата осигурява нейния успешен ход. В самото начало на 1894 г. Алеко е изработил първия очерк[6]. В същото време той работи върху споменатите вече разкази и стихове, които с известни свои черти са близки по замисъл до първия очерк за бай Ганю.

В работата над „Бай Ганю“, изглежда, има прекъсване от около два месеца (юли-август). През първата половина на септември Алеко наново я подхваща. До края на годината той изобразява подвизите на бай Ганю върху родна почва — задача, върху която той мисли още докато работи

---

[1]Тая теза развива Боян Пенев, Превъщенията на бай Ганя, „Златорог“, г. IV, 1923, кн. 1, стр. 26 и сл.

[2]В. Миролюбов. Алеко Константинов. Шест статии. (София, 1917), стр. 53.

[3]Писмо на Алеко Константинов до Найчо Цанов, от 2 май 1894 г. — БИА при ДБВК, II В, 9940.

[4]„Български преглед“, г. IV, 1897, кн. 3, стр. 106.

[5]Пак там.

[6]Бай Ганю тръгна по Европа. Пише Алеко Константинов.—„Мисъл“, г. IV, 1894, кн. 1, стр. 13—39; кн. 2, стр. 128—152; кн. 3—4, стр. 238—252.

първия очерк[1]. В новите очерци („Бай Ганю се върна от Европа“, „Бай Ганю прави избори“ и „Бай Ганю журналист“) героят е претърпял видимо развитие. Исторически той е още по-конкретен, а политически — още по-актуален, и актуалността му стига до злободневност. Това развитие на образа се обуславя от известна промяна в схващането на писателя за героя, в отношението му към него и в целите на следващите очерци. Така от безобидния смях, с който говори истината и поучава, Алеко преминава към сатира, с която жигосва тъмните герои на живота.

От гледна точка на психологията на творческия процес развитието на идеята и образа не представлява нещо необикновено. Художественият образ, колкото ясен и да се е струвал на автора, непрекъснато се доизяснява и доуточнява в самия творчески процес. Освен това не бива да се забравя, че „Бай Ганю“ е сборник от самостоятелни разкази. Това означава, че в образа на бай Ганю, който е герой не на едно, а на няколко самостоятелни произведения, са възможни промени, обусловени от индивидуалните особености на всеки отделен очерк. И нека веднага прибавим, че тези причини, колкото важни и да са, не изясняват докрай промените в образа на бай Ганю. В случая решаващо значение имат политическите събития след 18 май 1894 г., когато пада тиранският режим на Стамболов и на власт идват народняците начело с Константин Стоилов.

Първият очерк за бай Ганю излиза още преди падането на Стамболов. Тук замогващият се представител на българската буржоазия е поставен с лице срещу културата на Европа и с това читателят получава възможност да прави редица заключения върху него. В неговата психика има редица отрицателни черти на българина от първите десетилетия след Освобождението. Върху тях са наслоени чертите на чардафонина. Понякога предмет на Алековата критика в този очерк е не само буржоата, но и изостаналият, загрубял и недодялан българин. Очевидно, тук имаме една ранна фаза на концепцията за бай Ганю. За тази ранна фаза е характерен хуморът — сатирата липсва в нея. Тук звучи благият тон на хумориста, който — за да се изразим с думите на Аристотел — изобразява грозота, непричиняваща болка. Защото наистина не причиняват болка онези отрицателни черти,които пълнят първия очерк.

Известно време след 18 май 1894 г. Алеко живее с илюзии, че народняшкото правителство ще ликвидира стамболовщината и ще възстанови потъпканите права на българските граждани. Преки свидетелства за подобно отношение към новия режим нямаме, но то може да се заключи от анализа на някои стихове, които Алеко печата във в. „Прогрес“[2]. Същото може да се заключи и от едно отворено писмо на Найчо

---

[1] Алеко Константинов. Бай Ганю. Невероятни разкази за един съвременен българин. Издава книжарницата на Пенчо В. Спасов, София, 1895 , стр. 29: „Страшни диванета са туй, ученитe. . . аз не зная как ги търпят такива на служба. Ама чакай, ще се върне бай ти Ганю в България, па видя-щем кой е кум, кой е сват“. (По-нататък посочванията се правят в текста с цифра, означаваща страницата).

[2] В стихотворението „Ке го лажем“ („Прогрес“, бр. 27 от 25 юни 1894 г.) „патриотите“ от падналия режим се разграничават от „днешните“, т. е. от народняците. Тук нищо не внушава (както в по-късни Алекови работи), че между „патриотите“ и „днешните“ може да се постави знак на равенство. И наистина, ако Алеко смяташе (както смята два месеца по-късно), че народнящината е разновидност на стамболовщината, той не би се възмущавал от своя Първан, който довчера е служил на една, а днес служи на друга кауза. Стихотворението трябва да покаже, че Първан е политически хамелеон. За никаква хамелеонщина обаче не би могло да става дума, ако Алеко оценяваше „вчерашните“ и „днешните“ като еднакви. Същото трябва да се заключи и от стихотворението „Юшче ке го лажем“ (пак там) и от втория очерк за бай Ганю — „Бай Ганю се върна от Европа“.

Цанов до Константин Величков, публикувано във видинския вестник „Народен лист“[1]. Наистина на първо време правителството на Стоилов получава подкрепата на демократичните сили в страната. Но само на първо време: народняците скоро показват истинската си природа и всеки честен гражданин у нас започва все по-ясно да разбира, че по методи на действие те не отстъпват на стамболовистите. Разликата е само в това, че стамболовистите действуват открито, а народняците прикриват татарщината си с византийщина[2]. Трезва оценка на режима дават видинските приятели на Алеко начело с Найчо Цанов. Те, които първоначално гласуват доверие на правителството при условие, „че то ще се придържа най-строго о законите на страната и на първо място о конституцията“[3], много скоро — още на 14 август 1894 г. — му отказват своята подкрепа, когато виждат надеждите си измамени[4]. Но разочарованието от народнящината започва по-рано: още на 5 юли редакцията моли правителството „да се свести“[5]. Изглежда, че около това време разбира суетността на надеждите си и Алеко. Към това време се отнася прекъсването на работата му върху „Бай Ганю“ и мълчанието му. Това мълчание изглежда съвсем естествено при дадените обстоятелства. То е процес на изясняване у Алеко, на преминаване върху позициите на правителствената опозиция. На 11 септември 1894 г., в деня на изборите за VIII обикновено народно събрание, Алеко още веднаж се уверява в справедливостта на новото си отношение към правителството. Като кандидат за народен представител на опозицията той добива съвсем непосредствени впечатления от народняшките методи на действие. Разбира се, не едва изборният неуспех отваря очите на Алеко пред истинския лик на народняцината. Затова не може да се каже, че ако не беше преживял неуспеха на опорочените избори, който в известен смисъл е личен неуспех, той би останал сляп и глух пред грозната действителност. Но датата на изборите е начало на нов етап в Алековото творчество — тя е рождена дата на фейлетониста[6]. Фейлетоните и новите очерци за бай Ганю са плод на дълбокото разочарование от режима. Затова те твърде много се различават от очерка за европейските пътувания на бай Ганю. Да продължава да представя своя герой само като жалък парвеню, който удивлява с наглата си простотия, за Алеко е вече явно недостатъчно. Сега неговите черти на мним аристократ не са главното, което трябва да се осмее, срещу което трябва да се събуди негодуванието на всичко честно в нашата страна. Сега бай Ганю е олицетворител на народняцината, той вдъхновява пияните шайки, той устройва изборните погроми. В новите очерци издига глас на възмущение доблестният народен син, чийто граждански чувства са безчовечно поругани.

И така, развитието на идеята за бай Ганю става разбираема и образът разкрива политическата си актуалност само когато се вземат под внимание конкретните исторически събития от 1894 г. Събитията подсказват на

---

[1] Н. Т. Цанов. До господина К. Величкова. Отворено писмо. — „Народен лист“, бр. 12 от 19 април 1898 г. Според това писмо Алеко, след неуспеха си на „изборите“ в Свищов, казал: „Найчо бе, братко, ти могъл ли си да предполагаш на 18 май, че ще се срещнем така скоро толкова разочаровани?!“

[2] Димитър Благоев. Принос към историята на социализма в България. (София) Издателство на БКП, 1949, стр. 342—343.

[3] „Народен лист“, бр. 1 от 26 юни 1894 г.

[4] „Народен лист“, бр. 8 от 14 август 1894 г.

[5] Пак там, бр. 5 от 5 юли 1894 г.

[6] В. Миролюбов. Алеко Константинов. Шест статии. (София, 1917), стр. 65.

Алеко, че при новите условия по-целесъобразно е — парвенюто, чиито политически възгледи по-рано са били загатвани съвсем бегло, да стане брутален крепител на народняцината.

Както се каза, в първия очерк за бай Ганю, съгласно с оповестеното в „До Чикаго и назад“, Алеко ни показва в своя герой някои черти на българската „аристокрация“ и на българската буржоазия въобще. Но каза се също така, че тук се преплитат и черти, характерни за българина въобще. От това не бива да се заключава, че „Бай Ганю“ представлява недостоен присмех над българския народ, рисувайки в чудовищно-преувеличен вид неговите недостатъци. Известно основание за подобно допущане дават някои пасажи, където Алеко прави критични бележки с отношение не само към бай Ганю, но и към българина въобще. Как трябва да тълкуваме подобни места? Първо, Алеко не е можел да отмине недостатъци, характерни за българина въобще, и това стои във връзка с първоначалното му схващане за образа, в което има известна неяснота[1]; второ, няма нищо неестествено в това, че бай Ганю, който е буржоа и парвеню, е все пак българин и има типични български черти.

Но изобщо бай Ганю, въпреки типичните си черти на българин, не е българинът въобще, и Алеко все повече изяснява тая теза. Това, като се признаят някои противоречия в образа, е ясно дори от първия очерк. Къде повече, къде по-малко, героят в този очерк се отделя от основната маса на народа. Дори простият факт, че той има възможност да странствува из Европа, е показателен. Той свидетелствува за разлика между бай Ганю и българския народ, той говори, че бай Ганю е много и твърде много далече от онова отрудено селско население, което съставя народната маса. При това, бай Ганю пътува из чужбина не заставен от капризен автор, комуто е нужно на всяка цена да сблъска героя с Европа. Пътешествията на бай Ганю имат реална основа в историческия факт, че и по онова време, и дълго преди него у нас наистина е имало търговци с международни връзки. Бай Ганю е търговец, чиято първа и последна мисъл е „търговийката“ му. „Търговийка, предприятийца, процеси имам в съдилищата“ — съобщава той на Иречек и с това дава добра представа за социалното си положение. Не по-малко показателно е отношението му към народната интелигенция, към „учените“: то е отношение само на една обществена група и в никой случай — на българския народ като цялост. Както интересът към „политиката“, изразен във възторга от калните статии на правителствения печат, така и омразата към „учените“, доближават бай Ганю до категорията на правителствените партизани. Това още веднъж показва, че бай Ганю не може да бъде отъждествяван с обикновения човек от народа. Нека накрай се каже, че бай Ганю сам съзнава своето положение и гледа отвисоко на „простите хорица“. Но ако бай Ганю беше въплъщение на българския народ, кото биха представлявали тези „прости хорица“?

Алеко е почерпил направо от епохата образа на своя герой[2], който е давал тон на живота у нас.[3] Как е възникнал онзи исторически тип, който Алеко възпроизвежда в своите разкази за бай Ганю?

---

[1]Срв. П. П. Славейков, Алеко Константинов, Спомени и бележки, стр. XLV (Алеко Константинов. Съчинения, кн. I): „В „Бай Ганю тръгна по Европа“ писателя безгрижно и весело, комахай не с ясно определен възглед — ни разказва анекдоти из похожденията на бай Ганя“. . .

[2]А. Константинов, Съчинения, кн. I, стр. 8: „Ето епоха, която ми дава неизчерпаем материал за „Бай Ганя“ („По „изборите“ в Свищов“).

[3]Пак там, стр. 79 („По повод на една книжка“).

Някои черти на бай Ганю са съществували дълго преди появата на литературния герой — това са отрицателни черти в психиката на българина. Но само тези черти, определени от многовековен гнет, не правят байганювщината. Бай Ганю е резултат на свободния живот. Той умело е използувал мътните времена около Освобождението. Той бързо е направил състояние от имотите на бягащите турци. По-късно, стъпил здраво и уверено върху свободната родна почва, той чувствува крила на раменете си, пред неговия енергичен дух се разтварят необгледни простори за дейност. Той влага парите си в предприятия и предприятийца, а не го отвращава и лихварството, с което държи в робия селското население. Уредил благосъстоянието си, създал материална основа под себе си, бай Ганю започва да чувствува колко законен е стремежът му към властта в „милото“ отечество. В свободния живот на своята родина той се подвизава като търговец, политикан, изборджия, партиен деец, журналист. . . В свободния живот той прави комични усилия да доведе до равновесие голямото си богатство и високото си обществено положение с оскъдния си умствен запас. Бясното трупане на богатства бележи своя най-буен растеж по времето на Регентството и на Стамболовия режим. Това ни обяснява защо бай Ганю е съвременник и съчувственик на Стамболов. Тук се изясняват и думите на Димитър Благоев, който през 1897 г. пише, че образът на бай Ганю не е могъл да се появи в литературата „преди 10—15 години“: тогава, казва Благоев, „бай Ганю — тая смес от старата простотия и еснафската наивност с нахалството на новите рицари, които чрез лихварство, чрез пладнешки грабеж, под защитата на законите и властта, чрез дребни и едри гешефти и спекули усетиха в кесиите си силата на „капиталеца“, — тоя предвестник на оформените днес херои на капитала и спекулацията у нас, го нямаше тогава в нашия живот.“[1] По такъв начин и Д. Благоев отнася появата на байганювщината към времето на Стамболов.

Социалната същност на бай Ганю, бегло засегната в първия очерк, е изяснена достатъчно пълно в следващите три очерка. Всъщност, токущо казаното за произхода на бай Ганю ни е засвидетелствувано от тези очерци, които по своята жизнена правдивост имат цена на исторически извор. Ето един интересен разговор, в който бай Ганю и неговият политически приятел Михал взаимно се изобличават:

„— А бе ти, Михале, малко на ботуш миришеш, че кой те знай! Опичай си акъла! — предупреждава наставнически бай Ганю.

— Кой, аз ли? — оправдава се бай Михал. — Не думай така бе, братко, ще чуй някой! И стените имат уши. Аз, като чуя името „казак“, — треска ме хваща.

— Треска те хваща, а? — шепнеше тихо с подмигване бай Ганю. — А като дойдоха русите, кой обра говедата по турските села? А? От къде имаш ти тези богатства, а? Кажи де!

— Ами че и ти бе, бай Ганю, правичката да си говорим, — шепне бай Михал, — нали от руско време ти останаха воденициите? Кажи, не е ли тъй?“ (стр. 93).

Другаде бай Ганю изнася пред нас делата на Танас Дочоолу, а Танас Дочоолу — делата на бай Ганю:

„— Ами че нали все заедно бяхме бе, бай Ганю, защо си кривиш душата?

---

[1] Д. Благоев, Литературно-критически статии. (София). Издателство на БКП, (1951), стр. 56.

— Заедно, ама нашето излизаше все по-шито-крито. Най-сетне, нейсе, като искаш толкова, — добре, ще те избера. Туй, че селените те мразят; и чергите си им продал с твоя пусти фаисчилък.

— Колкото за туй, недей приказва, бай Ганю, нали зная и ти каква си стока,' — дума предпазливо Дочооглу“ (стр. 107).

Трупането на богатства през годините след войната е важен процес. Той има своите тъмни герои — бай Ганювци от различна величина. С практическия си усет бай Ганю го е доловил и сам участвува в бясната надпревара на деловите хора: Не току-тъй пред Иречек той говори: „Хората пари натрупаха, ти знаеш ли?“ (стр. 48). В тези думи долавяме твърдото решение на бай Ганю да бъде вълк сред вълците, да дере с нокти, да къса със зъби и да не остави „хората“ да го изпреварят.

Но бай Ганю се създава не само чрез грабежите над турското насе-ление, не само чрез безбожната експлоатация над българските селяни. Алеко насочва вниманието ни и към други фактори, обуславящи неговата поява. „Този простичък, лукавичък, скъпичък нещастник — казва той — е рожба на грубата среда, той е жертва на груби възпитатели; злото не се таи в него самия, а във влиянието на околната среда“ (стр. 79—80). По-нататък, като говори за положителните качества на героя си, като оценява неговата „деятелност“, „разсъдливост“, и „възприем-чивост“, Алеко изказва мнение, че бай Ганю, поставен под влиянието на „добър ръководител“, е способен на подвизи (стр. 80).

Каква е тази „груба среда“, която, заедно с други фактори, е из-викала на живот байганювщината? Кои са „грубите възпитатели“, чиято жертва е бай Ганю?

В едни случаи средата у Алеко се схваща тясно и се покрива със семейното обкръжение, което дава едно или друго възпитание[1]. В слу-чая значението на това понятие е очевидно разширено: „груба среда“ е обществената атмосфера на даденото историческо време. Неслучайно тъкмо тук става дума и за „груби възпитатели“: това са безскрупулните управници от партията на Стамболов и от котерията на Стоилов. „До-брият ръководител“ е онзи мечтан от Алеко държавен деец, чрез когото в страната ще възтържествуват демократическите начала. Впрочем, не само тук се поставя въпросът за отношението между управници и народ. На този въпрос е посветен целият очерк „По повод на една книжка“.

В разсъжденията си Алеко явно преувеличава ролята, която може да играе личността на държавния деец. Но местата, които определят „гру-бата сила“ и „грубите възпитатели“ като фактори за появата на байганюв-щината, са интересни за нас главно като израз на негодуванието на чест-ната гражданска съвест срещу конкретни „възпитатели“ у нас, срещу безчинствата на противонародни режими.

Ето как при определени условия никне и се множи нашата „прокопсана аристокрация“ и нашата буржоазия въобще. Във възванието, което Ганю Балкански, Филю Гочоолу и Танас Дочоолу, отправят към изби-рателите, първият е означен като „търговец, известен в цяла България“, вторият — като „търговец с капитал“, а третият — като „търговец с винена индустрия“ (стр. 108). Байганювщината здраво е стъпила на но-зете си.

---

[1]Срв. разсъжденията върху Бодков: „Този пусти грях, скъперничеството, по за-раза от окръжаващата домашна среда, вгнездява се почти от детски години“, и т. н. (стр. 50).

Ако няколко пасажа в първия очерк дават известно основание да се смята, че бай Ганю е българинът въобще, в следващите очерци няма нищо подобно. Бай Ганю не е българинът въобще, и това се потвърждава от не един факт. В едно прощално заключение към очерците си Алеко се обръща към своя герой. „Ти, — казва той, — ти си налице, твоя дух лети и обгръща целия обществен строй и дава отпечатък и на политика, и на партии, и на печат“ (стр. 144). Книгата с очерците за бай Ганю носи дата 17 март 1895 г. Очевидно, към тази дата трябва да отнесем заключителните редове, сред които четем и последните думи. Два месеца и половина по-късно, на 4 юни 1895 г., в патетичния отзив за Мирчовата книга „Тъмен свят“ Алеко сближава байганювци с гороломовци и каменовци. Той определя още по-точно и тяхната същина, и мястото им в обществото:„ — Е, господине, и да не се състои [нашата интелигенция] само от такива, не можеш да не признаеш, че тези херои засега дават своя колорит на епохата, че в кипежа на страстите те са изпъкнали като нечиста пяна над обществения слой“. . .[1] Тук Алеко решително отделя бай Ганю от народа. Дори недоизречена, мисълта за сближаването им е равнозначна на кощунство спрямо народа, тя изпълва Алеко с възмущение: „Стой! Долу ръцете! Не досягай народа! Свали си шапката и се поклони на този измъчен страдалец, на този дълготърпелив мъченик, на тоя, който ти дава храна и живот, поклони се на българския народ!“[2] За бай Ганю и за народа, като за величини, сравнението между които е немислимо, говори красноречиво и авторският текст в следния откъс: „Кой?! Европа ли? Че не я ли зная аз таз Европа! Пет пари не давам аз за твойта Европа! Кесийката, кесийката — ето де е всичката премъдрост! Аз да ви науча как се става човек!“ — вика с донкихотско самооблъщение бай Ганю Балкански. Но народа — слава богу — почна да разбира фалшивите възгласи на байганювците и да ги облива с присмех и леко презрение“[3].

Един пасаж от споменатото заключение към книгата „Бай Ганю“ може да породи недоумение и недоразумения. Това са онези редове, които Алеко посвещава на бай Ганювите „братя“. „Братята“ той не поставя редом с бай Ганю, тъй като „засега“ те стоят „на втори и трети план“ и „едва сега почват да заявяват за своето съществуване“ (стр. 141). Кои са „братята“ на бай Ганю? Хората от народа ли? Без съмнение, не. Това са онези предприемчиви духове, по-дребни бай Ганювци, които още не са използували докрай обстоятелствата, още не са станали величини, но на които рано или късно бъдещето ще се усмихне. Алеко долавя движението в живота и не без право смята, че не въобще, а именно „засега“ бай Ганювите „братя“ са „на втори и трети план“. Що се отнася до самия бай Ганю, той е вече ярко очертаният тип, който не от днес, не и от вчера представлява „есенцията на печалната действителност“ у нас (стр. 141).

Впрочем, в очерците за делата на бай Ганю в България героят сам е изкопал пропаст между народа и себе си.

Сега е вече ясно защо някои тълкуватели са виждали в „Бай Ганю“ изображение на българина въобще. Това е така, защото — особено в първия и най-популярния[4] очерк — бай Ганю носи (и не може да не

---

[1] А. Константинов, Съчинения, кн. I, стр. 79 („По повод на една книжка“).
[2] Пак там, стр. 77.
[3] Пак там, стр. 79.
[4] Популярността на първия очерк иде от нееднаквото популяризиране на отделните очерци за бай Ганю. Нееднаквото популяризиране пък не се основава на обектив-

носи) черти, типични за психиката на българина. Алеко би извършил несправедливост, ако чрез бай Ганю бе изобразил материалната и духовна нищета на току-що освободения народ. Но той не е можел да си постави такава цел, тя е несъвместима с любовта му към народа. От художествено гледище подобна цел би била безсмислена, защото наистина никакъв сериозен смисъл не може да има в присмеха над клетия довчерашен роб. Изостаналостта на народа не контрастира с нищожното му място в обществото, а смехът на Алеко е смях над грубото несъответствие между високо обществено положение и морална несъстоятелност.

Конкретно-историческият характер на бай Ганю е бил доловен още на времето. Той е бил схванат например от Димитър Благоев, който правилно видял, че Алековите очерци са не ирония над нищетата на българския народ, а сатира срещу „героите на капитала и спекулацията у нас“[1]. Това означава, че Благоев е разбирал „Бай Ганю“ точно така, както го е схващал и Алеко. Струва ни се, няма защо специално да се доказва, че в понятието „герои на капитала и спекулацията“, което употребява Благоев, и в понятието „аристокрация“, с което си служи Алеко, има елементи, които в случая твърде много ги сближават.

Правилно е разбирал образа на бай Ганю и първият редактор на Алеко — Пенчо Славейков. За него бай Ганю не е просто „един наивен дивак, останка от миналото, поставен в конфликт с формите и теченията на непонятния за него съвременен наш живот“[2]. Славейков съзира в бай Ганю не само „нечистоплътния анекдотичен герой“, но и „обществения мазник“, който „се изпречва пред нас във всичкото си величие“[3]. Славейков свидетелствува, че още докато Алеко печатал своите „невероятни разкази“, името бай Ганю станало прякор, „с който и сега[4] жигосват онези гальовници на деня, чието нравствено убожество е едничката сила, с която те доминират над нашето безформено общество“[5].

Славейковите оценки за смисъла и целите на „Бай Ганю“ са извънредно важни. Те изхождат от близък приятел на автора. Именно като приятел на Алеко, от разговори с него, Славейков е бил добре запознат с „Бай Ганю“[6].

ните качества на очерците. Безобидният смях над европейските приключения на бай Ганю не вредеше на известни кръгове у нас, затова първият очерк има твърде много издания. На същите кръгове обаче бе неприятен смехът, в който звучи възмущение от скандални обществени порядки, характерни за политическата система у нас, поради което останалите очерци от книгата „Бай Ганю“ бяха станали библиографска рядкост. Оттук произхожда онази превратна представа, според която Алеко е безобиден хуморист. Очевидни са недостатъците на една оценка, извлечена не от целия автор, а само от едно негово произведение.

[1] Д. Благоев. Литературно-критически статии. (София), Издателство на БКП, (1951), стр. 56.

[2] Пенчо Славейков. Алеко Константинов. Спомени и бележки, стр. XLIV.

[3] Пак там, стр. XLV.

[4] Т. е. през 1901 г., когато Славейков публикува своите спомени и бележки.

[5] Пенчо Славейков. Алеко Константинов. Спомени и бележки, стр. XLIV.

[6] В своите спомени и бележки за Алеко Константинов Пенчо Славейков говори за себе си ту в 1 л. ед. ч., ту в 3 л. ед. ч. В последните случаи за читателя не винаги е лесно да разбере, че той говори за себе си. Ето едно от тези места: той [Алеко] закачи адвокатството си на куката и, поведен от един по-млад от него другар, тръгна да пробива път в литературата. Тоя другар неведнъж е делил неговите богати обеди или вечери — обеда борш, а вечерята често пъти само сирене и хляб — и техните уединени разговори рядко са били прекъсвани от някой случаен познайник или роднина“... (стр. XXX). Като говори за появата на Алековия превод на Пушкиновата „Полтава“, Пенчо Славейков продължава: „Стотината лева хонорар за тоя превод учестиха посещенията в Дълбок Зимник на двамата другари, от които една се учеше да пише, а дру-

Очерците за бай Ганю, които Алеко събрал в отделна книга, макар и създавани в продължение на по-малко от година, се различават помежду си. През април-юни 1894 г. се появява очеркът „Бай Ганю тръгна по Европа“. Създаден през последните месеци на Стамболовата диктатура, този очерк ни показва „аристократа“, който я характеризира. Злободневно политически въпроси тук не се засягат, макар че политическият смисъл на очерка я явен. През септември същата година излиза очеркът „Бай Ганю се върна от Европа“[1], изработен непосредствено след 18 май. Тук Алеко живее с надежди в ролята на новото правителство. В края на септември или началото на октомври той започва очерка „Бай Ганю прави избори“[2]. Алеко е съкрушен от изборната комедия, опозиционното му отношение към народнящината се изостря. Затова, докато в първия очерк в образа на бай Ганю има значителен битоописателен елемент и твърде ниска политическа актуалност, в следващите очерци, въпреки че тяхното действие се развива не в чужбина, а в България, битоописателният елемент почти отсъствува, за да отстъпи място на повишената политическа актуалност. Образът в тях се оформя във връзка със злободневни политически събития. Тези обстоятелства изясняват липсата на единство в образа, както и липсата на единство в отношението на автора към героя. И така, очерците за този неединен бай Ганю биват събрани в отделна книга. Пенчо Славейков свидетелствува, че причина за издаването им в този вид станало едно съвсем случайно обстоятелство: един столичен книжар[3] неочаквано предложил да ги издаде, и Алеко, принуден от безпаричие, се съгласил. В новото издание очерците излезли почти без промени. Но тук Алеко съзрял недостатъците на „Бай Ганю“. Той замислил да го преработи и дори „скроил плана за неговото коренно преработване“[4]. Този план останал неизпълнен. „В паметта на някои от другарите му — продължава Славейков — остана само неясен спомен за тоя план, а в ръкописите на писателя — незначителни откъслеци и бележки, които не дават никакво определено понятие за целостта на тоя план. Едни от тези бележки бяха печатани след смъртта на писателя под надслов „Кореспонденцията на бай Ганя“; други — „Нравствените принципи на бай Ганя“ — четени на една студентска вечеринка — са изгубени незнайно кога и где“[5]. Тези оскъдни данни имат цена на известно указание как Алеко е смятал да продължи работата си върху образа на бай Ганю: те показват, че Алеко е изоставил анекдотичните разкази за наглия парвеню и е замислил да покаже в него отвратителните черти на онзи брутален домашен герой, който характеризира живота от онези години. Напредъкът в схващането и изобразяването на героя е вън от всяко съмнение: бай Ганю става оня злободневно-конкретен образ, чрез чиято голяма

гия да ходи“ (пак там). Тук Славейков говори и за себе си. Този факт посочва съвсем конкретни прояви на близостта между Алеко Константинов и Пенчо Славейков. Тази близост, която ни е засвидетелствувана и по други начини, дава особена цена на Славейковите сведения за идейната страна на „Бай Ганю“. Не случайно Славейков говори и по психологията на творческия процес у Алеко (пак там, стр. XLVI—XLVII).

[1] Бай Ганю се върна от Европа. Пише Алеко Константинов — „Мисъл“, г. IV, 1894, кн. 5, стр. 419—432.

[2] Писмо на Алеко Константинов до д-р К. Кръстев, от 4 октомври 1894 г. — Архив на МВР, Ч. Iа 32, ф. д-р К. Кръстев. Датата на писмото е terminus ante quem за започването на очерка.

[3] Столичният книжар е Пенчо В. Спасов.

[4] Пенчо Славейков, Алеко Константинов, Спомени и бележки, стр. XLV.

[5] Пак там, стр. XLV—XLVI.

художествена сила Алеко повдига наболели въпроси от нашия обществен живот. Затова над общонародните черти, с които бай Ганю е показан в първия очерк, тук преобладават черти, с които той рязко се отделя от народа — като враг и притеснител на народа, като душител на неговия демократизъм. Затова и критиката в следващите очерци става по-ярка: тя звучи вече не с благодушен морализаторски тон, тя се превръща в страстно негодуване срещу байганювската действителност.

Ето защо неправилно и несправедливо е да разглеждаме книгата „Бай Ганю“ като едно произведение. За подобно отношение към „Бай Ганю“ нямаме никакво основание: от една страна отделните очерци сами се разкриват като самостоятелни произведения; от друга — Алеко сам ни е посочил това. Според съдържанието, дадено в края на книгата му, очерците за бай Ганю са четири: „Бай Ганю тръгна по Европа“, „Бай Ганю се върна от Европа“, „Бай Ганю прави избори“ и „Бай Ганю журналист“[1]. Прощавката на автора с читателя и героя (стр. 141—142) не може да се смята за продължение на последния очерк. Това е послеслов, който разкрива credo-то на писателя и целта на неговата книга. Този послеслов е съчинен и прикачен към очерците едва тогава, когато на Алеко се представя възможността да издаде очерците за бай Ганю в отделна книга.[2] Казаното в този послеслов обаче не изчерпва характеристиката на очер-

---

[1]Въпроса за самостоятелността на очерците повдига Н. С. Державин, История болгарской литературы, т. III..., Алеко Константинов, Москва-Ленинград, АН СССР, 1935, стр. 85, 119—120. Но Державин неоснователно разглежда първия очерк („Бай Ганю тръгна по Европа“) като съставен от девет самостоятелни очерка. От това следва, че очерците за бай Ганю, поместени в авторското издание, трябва да бъдат дванайсет. Това обаче не е вярно. Ето колко ясно личат четирите очерка в авторското издание (стр. 143):

I. Бай Ганю тръгна по Европа
- 1. Бай Ганю пътува
- 2. Бай Ганю в операта
- 3. Бай Ганю в банята
- 4. Бай Ганю в Дрезден
- 5. Бай Ганю на изложението в Прага
- 6. Бай Ганю у Иречека
- 7. Бай Ганю на гости
- 8. Бай Ганю в Швейцария
- 9. Бай Ганю в Русия

II. Бай Ганю се върна от Европа

III. Бай Ганю прави избори

IV. Бай Ганю журналист

Тук римските цифри означават заглавията на отделните четири очерка. Заглавията, означени с арабски цифри, са „глави“, или подзаглавия, на първия очерк, а не заглавия на самостоятелни очерци. Алеко е схващал „Бай Ганю тръгна по Европа“ като едно произведение, и това се вижда от следните факти: 1) отпечатаният в „Мисъл“ очерк не носи означените с арабски цифри подзаглавия — те са дадени за прегледност отпосле, в авторското издание; 2) в „Мисъл“ продълженията на очерка от книжка в книжка са свързани чрез редакционна бележка „следва“; 3) последната част на очерка, отпечатана в „Мисъл“, в двойната книжка от юни-юли, не носи такава бележка, което означава, че „Бай Ганю тръгна по Европа“ не се свързва с очерка „Бай Ганю се върна от Европа“, поместен в кн. 5 на списанието.

[2]Че този послеслов е написан с оглед на отделното издание, се вижда от следните думи: „Прощавай снизходителни читателю! Ти ще срещнеш в тази книжка някои ничии думи и сцени“. . . (стр. 141).

ците[1]. Още по-малко той е в състояние да свърже четирите очерка в едно произведение. Следователно, като се осланяме на всичко казано по този въпрос, трябва да приемем всеки от четирите очерка за самостоятелно произведение. Тогава става ясно, че обвиненията в художествена малоценност нямат сериозни основания, че те са плод на недоразумение. Тогава се изяснява и смисълът на подзаглавието на Алековата книга: тя представлява „невероятни разкази за един съвременен българин“. Не е ненужно да се каже, че отпечатаният в „Мисъл“ първи очерк не носи това подзаглавие, въпреки че е съставен от редица разказани звена. И това не е чудно, тъй като, въпреки всичко, той представлява само един „разказ“. По времето, когато той се явява, другите „разкази“ още не са написани, а без тях не може да се говори за „разкази“, за сборник от „разкази“, какъвто е книгата „Баю Ганю“.

---

[1]Послесловът дава такова обяснение на бай Ганювите „подвизи“ в България, каквото не може да се изведе от очерците. Той внушава, че недостигът на европейска култура у бай Ганю (срв. „Европейци сме ний, ама все не сме дотам! . .) е причина за всичките му безобразия. Ако подобна предвзета теза въплъщаваше например очеркът „Бай Ганю прави избори“, той положително не би имал онази голяма сила, която има. Както се каза вече, темата за европейското възпитание на бай Ганю отстъпва твърде много назад в „Бай Ганю се върна от Европа“ и особено в „Бай Ганю прави избори“ и „Бай Ганю журналист“.

☆

СТОЯН КАРОЛЕВ

БЕЛЕЖКИ ЗА СТИЛА НА ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Богатството и дълбочината на белетристичното художествено произведение се съдържат главно в героите, в типовете, а не в различните видове лирични, публицистични и пр. отклонения и описания, колкото силни и нужни да са те понякога. Става дума, разбира се, за произведенията на реализма, които именно изискват да бъдат изобразявани типични характери. Всеизвестната формула на Енгелс веднага ни задължава да добавим — в типични обстоятелства. В романа обстоятелствата са, така да се каже, сюжетни. Характерите се разкриват в цяла верига от събития, които възникват в отношенията помежду им, в отношенията им с околната среда, с природата. Ето защо белетристът трябва да умее да твори сюжет в широкия смисъл на думата или другояче казано — да фабулира.

В какво се изразява това умение? Преди всичко в подбора на събитията. Те трябва да бъдат такива, че да съответствуват на типовете, да са художествено мотивирани от „природата“ на героите и, от друга страна, да са характерни за времето, за епохата, за живота, който се описва. Талев притежава това умение.[1] Иначе образите му нямаше да бъдат така непосредствено жизнени, нямаше да отразяват така ярко духа и тенденциите на времето. Ако писателят си измисля разни случки и събития (колкото и ефектни да са те) извън времето и независимо от характерите на героите, неговите образи ще бъдат безжизнени, мъртвородени.

И когато разказва за дребни случки, Талев проявява майсторство в подбора. Той например споменава в „Преспанските камбани“, че като пристига в Преспа да учителствува, Иванка Руменова отсяда в един хан и ханджията зяпнал от учудване. Това е наистина една съвсем незначителна случка, разказана в едно-две изречения. Но тя вече ни говори и за нравите в Преспа по онова време, и за характера на младата учителка. Съвсем подходящо за замисъла на автора, за образа, който иска да създаде, е и следващото „събитие“ — минаването на Руменова през чаршията, което предизвиква истински смут, взрив от противоречиви чувства у преспанци. Всеки, който е чел романа, ще се съгласи, че тъкмо Иванка Руменова е трябвало да мине първа измежду жените през Преспанската чаршия. На никоя друга героиня в „Преспанските камбани“ не подхожда толкова този „подвиг“.

Това е също един малък епизод. Но колко нужен е той за характеристиката и на героинята, и на обществените нрави в македонския градец през миналото столетие! Следователно епизодът е естетически необходим. И заслуга на автора е преди всичко неговото „откритие“, а след това — начинът на разказване.

---

[1] Тези бележки се отнасят за романите „Железният светилник“, „Преспанските камбани“ и „Илинден“.

Разбира се, не във всички случки с героите се отразяват така пряко черти на времето. Но всички трябва да допринасят за характеристиката на образите, а не да съществуват сами за себе си или просто за „занимателност“.

Димитър Талев можеше и да не разкаже как е употребил Стоян Глаушев първите две медени петачета, спечелени в града след бягството му от село през тъмната и тревожна зимна нощ. На пръв поглед това не е важно. Но когато изгладнелият момък разделя братски купения хляб със своето куче, ние не само узнаваме как е изразходвал той петачетата — само по себе си това наистина никак не е интересно, — но и вникваме в характера на героя. И се оказва, че естетическото значение на тази незначителна случка съвсем не е незначително.

Всеки романист трябва да избира от многобройните събития и случки, в които могат да участвуват неговите герои, такива, които най-много им подхождат, дават най-големи възможности за разкриване на техния душевен облик.

А след като подборът на събитията и случките е направен, те трябва така да бъдат разказани, че да бъдат осъществени естетическите възможности, които съдържат в себе си. Колкото и да е необходимо едно събитие за характеристиката на героя, то може да се окаже съвсем бледо и да изглежда дори излишно, ако не бъде умело разказано. Да се фабулира значи преди всичко да се творят художествени белетристични образи — и чрез подбора на това, за което се разказва, и чрез начина, по който се разказва.

Често пъти изкуството да се фабулира се определя като изкуство да се разказва увлекателно. И наистина, ако книгата не ни увлече, ние не сме склонни да признаем нейния автор за добър разказвач, колкото и дълбоки мисли да съдържа тя. Но увлекателността се разбира понякога твърде едностранчиво и дори неправилно. Има любители на острите и ефектни конфликти, които са готови да отрекат повествувателното изкуство на всеки, който разказва за „прости“, обикновени събития. Тези хора естествено не са прави в любителските си съждения.

Рядко може да се срещне читател, който да не харесва хубавото приключенско четиво. Но значи ли това, че трябва да се обявяват за универсални качествата на приключенската фабула? А особено опасно е, когато занимателността се търси независимо от правдата и дълбочината на художествените образи. Фабулата може да бъде най-ефектна, пълна с интригуващи загадки и изненади, с неочаквани повърти, а художествената стойност на творбата да бъде минимална, щом в събитията и случките не се откройват правдиви и богати образи. Такава „увлекателност“ е празна и скоро започва да досажда на читателя със здрав художествен вкус.

В хубавото приключенско четиво интригуващата фабула се „съчетава“ с интересни и правдиви художествени образи. По-точно образите се очертават именно в развитието на тази фабула. И тъкмо защото в изпълнените с напрежение и драматизъм събития най-релефно изпъкват човешките характери, в приключенското четиво може да се мине и без преки психологически анализи — ако авторът владее изкуството си. Те, тези анализи, не са характерни за жанра. Оттук някои се поддават на илюзията, че героите в приключенския роман не се нуждаят изобщо от по-задълбочена психологическа характеристика. И има произведения, които подкрепят тази илюзия, само че те не са художествени. . .

Разбира се, не само приключенското четиво се отличава с напрегната фабула, изпълнена с остри конфликти. Фабулата, като всички елементи на художествената творба, зависи от обекта на изображението и от творческата индивидуалност. И тук нюансите и оттенъците са безбройни. Има автори с предразположение и талант към стройната, стремително развиваща се фабула, с ясно изявени завръзка, кулминация и развръзка. Като четем техните произведения, ние непрекъснато се вълнуваме за изхода на събитията. В по-тесен смисъл на думата под талант да се фабулира се разбира именно умението да се разказва интригуващо и напрегнато. В известен смисъл това е необходимо за всеки автор: писателят, условно казано, трябва да има способността да поддържа интереса на читателя не само с типовете, които рисува, но и със събитията, които описва, с развитието на сюжета. И все пак различията между отделните творци и в това отношение са големи. Всеки познава блестящи майстори, които предпочитат обикновените фабули, без остри, изненадващи, повратни и пр. моменти. Има дори творби, краят на които е очевиден още от началото и пак увличат и вълнуват не по-малко от произведения с много фабулни неизвестни. А Чехов изрично твърди: колкото е по-проста фабулата, толкова по-добре („Русские писатели о литературном труде, Ленинград, 1955 г., т. III, стр. 390). Сам той дава съвършени образци на творби с проста фабула. Но и неговото „правило“ не е общовалидно. То се „опровергава“ и от гениални белетристи като Достоевски.

Димитър Талев няма предразположение съм сложната, заплетена, пълна с неизвестности фабула. Той разказва открито и просто. При това сюжетът не протича стремително и стройно, а спокойно, с паузи, макар да е пропит с дълбок вътрешен драматизъм. Това е особеност на неговия стил. Разбира се, могат да се разкрият и недостатъци: на места разтегнатост, другаде слаба връзка между етапите в развитието на сюжета и т. н. Тези недостатъци са свързани с несъвършенства в композицията. Срещат се и напрво излишни случки и епизоди, сякаш прикачени към повествованието. Да се критикува Талев за такива слабости е, разбира се, уместно и нужно. Но съвсем неуместно и ненужно е да са вини той заради това, което е особеност на неговия стил — заради „опростеното повествование“ според израза на Павел Вежинов (вж. Романът през 1954 година, Септември, 1955 г. кн. 7, стр. 123). Вярно е, че Вежинов умее да фабулира и по-интригуващо, и по-стройно от Талев, у него има повече, така да се изразим, фабулен драматизъм. И преди да напише „Следите остават“ беше съвсем очевидно, че той може да бъде автор и на талантливи приключенски повести и романи. Това личи почти във всяка негова творба. Не е така с Димитър Талев — той едва ли би имал успех в приключенския жанр. За този жанр се изисква по-специално обагрено, комбинативно и остроумно въображение. Но може ли да се каже, че Талев няма силно, могъщо дори въобръжение на художник? Как без него би създал такива ярки, дори монументални образи? А според собственото му признание той няма определен прототип за нито един свой герой. Можем да си представим какъв полет на въображението е необходимо, за да бъде създаден сложният образ на Султана: в толкова много събития и случки тя е и различна, и вярна на себе си.

Очевидно простотата на фабулата съвсем не пречи на Талев да създава сложни и интересни образи, които ни увличат, трогват, възхищават. Тя дори му помага — защото фабулата не може да бъде откъсната от образите, както и образите не могат да бъдат откъснати от фабулата.

За своеобразните характери и типове, които е създал Талев, с тяхната непосредственост, епичност и широта подхожда именно такъв прост, открит, сдържан начин на фабулиране. Ако Талев беше създал в своите романи слаби, бледи образи, ние естествено щяхме да търсим причините за неуспехите му и в начина, по който той фабулира. Но не е възможно такива ярки и незабравими образи да бъдат постигнати при съществени недостатъци в развитието на сюжета.

Умението на Талев да разказва се изразява между другото в това, че със съвсем прости фабулни средства той рисува силни образи.

Една властолюбива и ревнива в майчината си обич свекърва се нахвърля срещу младата си снаха. Един изкусен сластолюбец прави безуспешен опит да съблазни същата тази млада и красива, но бездетна жена. Какво по-обикновено от това? Но белетристът така е описал тези случки и тяхното отражение в душата на героинята, че образът на Ния се разкрива в цялата си душевна красота и дълбочина. И ние сме развълнувани, трогнати, удивени.

Талев има способността да създава художествено впечатление наистина от най-дребни случки.

Младата учителка Иванка Руменова заръчва на първите си ученички, които с голяма мъка е успяла да събере по къщите, да вървят тихо и две по две из улиците, а като си отидат у тях, да поздравят с „Добър вечер, мила мамо“. И ето Ленчето се завръща у дома си, вижда майка си, която мие паници на кладенеца, и изчуруликва: „Добър вечер, мила мамо!“ Майката много се зарадва и от сърце хвали учителката на съседките си, препоръчва им да си дадат и те момиченцата в училище — на добро да ги учи учителката. Това е главното във фабулата, в случката. Просто дреболия! Но редовете, в които се разказва за тази дреболия, ни доставят истинско удоволствие, естетическа наслада. И тайната е пак в нахвърлените, макар и на една страничка, образи, в способността на автора и с няколко щрихи да ни загатне за един характер, да ни „зарази“ с неговите чувства. Ние ясно си представяме как малкото Ленче, гордо с това, което е научило, казва със звънко гласче: „Добър вечер, мила мамо!“. То произнася своето приветствие зад широкия гръб на приведената над кладенеца Маца Чучурска. Толкова необикновени са тези думи на Ленчето, че Маца не само спира да мие съдовете, но се и услушва — сякаш не е дочула. После пъргаво обръща едрото си тяло и се вглежда в момиченцето си с широко отворени очи, вдигнала в почуда дебелите си вежди. Просто не ѝ се вярва, че този поздрав е произнесло нейното Ленче. Но, да — това е щерка ѝ: мъничка, слабичка, със светнали очички. Радостната изненада, вълнението на майката издава добрата ѝ душа, която може да се трогне от няколко ласкави думи.

— Ох, на майка милото! Да ми си живо и здраво! Добър вечер, мило! Кой те научи, сладко дете, да ми казваш така „мила мамо“?

— Учителката! — рече важно малкото девойче.

— Учителката! — извиха се още по-високо черните вежди на Маца.

— Учителката, ами! — повтори девойчето и клатеше глава на всяка дума: — И ни каза да поздравяваме по-големите, и ни каза утре пак да идеме, щом изгрей слънцето. . .

— Ох, милата майкина щерка! Ще идеш, чедо, и утре. Да е жива и здрава учителката, щом ви учи така. . . Виж ти, проклетници, не знаеха какво да продумат за нея. Виж каква била тя, милата. . .

Все повече се открива пред нас шумният и добродушен характер на Маца Чучурска. Бързо се обръща нейното сърце, чувствително е то към доброто. С мъка е пуснала щерка си на училище, а сега става агитатор и сред другите жени. В следващите няколко реда авторът е описал как Маца обикаля съседките си, хлътва от порта в порта и гръмко и радостно разправя, че тази вечер, като миела паниците на бунара, се върнало от училище нейното Ленче и ѝ казало „добър вечер, мила мамо!“. Учителката я научила. . . „Е, на сърцето ми падна, сестри. Къде ще се сетиме ние да научим децата си на такива хубави думи! Учителката сама дойде да ми поиска Ленчето за училище и що, вели, ние жените не сме ли люде. . . За добро е дошла тя между нас. Аз веке моето Ленче нема да го спирам. . .“

Маца Чучурска се оказва и общителен, и деен човек — много улеснява трудната мисия на Руменова да спечели сърцата на жените за девическото училище. Така в една страница, чрез тази нищо и никаква случка пред нас оживява един човешки образ. Оказва се, че „опростеното фабулиране“ не заслужава пренебрежение.

Но не само характерът на Маца Чучурска се разкрива в тези редове. Голямата ѝ изненада и шумната ѝ радост не са израз единствено на нейния темперамент. В живота на поробените и отрудени хора няколко ласкави думи са наистина като светъл лъч. Потънали в грижи и беди, пък и позагрубели от тежката си участ, родителите в Преспа не са учили децата си „на по-деликатни обноски“. Оттук и изненадата им, и благодарността им към учителката. И в сърцата им започват да намират отзвук нейните думи, че и жената е човек, че науката е за всички, тя ще отвори очите и на щерките им, пък и на тях самите. Така, съвсем естествено и непринудено, авторът пак е достигнал до едно художествено обобщение. И в тази дребна случка се отразява нещо от обществените нрави и се чувствува лъхът на новото време.

Не е ли майстор на фабулирането този, който може така просто и конкретно и същевременно обобщаващо да разказва? Ето още един малък пример, свързан с първия, за тази способност на Талев. Тук още по-ясно прозираме в духа на времето, по-силно е художественото обобщение.

Писателят пак ни разказва за нещо най-обикновено — за края на учебната година. След словото на Вардарски се изправя да говори Иванка Руменова. Нейните първи ученички, събрани с толкова труд, вече свършват училище. Тя самата напуска Преспа. И макар личният ѝ живот да не е минал щастливо, тя изпитва дълбоко чувство на задоволство. Прощавайки се със своите мили ученички и с техните майки, Руменова пак говори за участта на жената, за човешките ѝ права и достойнства, за нейното бъдеще на свободен човек, за дружбата между мъжа и жената. На тържеството присъствуват и турските управници в Преспа. Като виждат как свободно се държи младата учителка, като слушат кратката ѝ реч, те, както и всички присъствуващи турци, много се удивляват — просто не доверяват на очите и ушите си. „Гледай ти каква жена! Реизът и каймакаминът бяха виждали по Солун и Цариград европейки, които ходеха без страх по улиците, влизаха по магазините и се държаха навсякъде свободно, ала не можеха да се начудят откъде се намери такава свободна жена и в Преспа. Говореше като кадия. Ашколсун!“

Тази похвала реизът произнася и гласно по време на речта на Иванка Руменова. След приключването на тържеството той се обръща към своите другари: „Далеко ще отиде тоя народ. . . Ето и жените им. . .“ Кай-

макаминът, бинбашията и кадията не отговарят, мълчаливо и замислено продължават да вървят. „Сега реизът се обърна към тримата ходжи, изгледа ги с презрение и така, с презрение в гласа си им рече:

— Виждате ли какво прави раята? А вие! . . .

Ходжите наведоха смирено очи, а единият от тях, в смущението си, шумно подсмъркна и обърса без нужда носа си с опакото на ръката си.“

Тази комична сценка е като огледало на времето. Ето я старата, изостанала Турция с нейните прости, полуграмотни ходжи и възраждащата се Македония с нейните просветени учители и учителки, които сочат бъдещето. Читателят се смее и на „ашколсуна“ на реиза, и на смутения и подсмърчащ ходжа, навикнал да заменя кърпата с опъкото на ръката си. . . И от тези разказани сякаш между другото „смехории“ той непосредствено разбира или чувствува, че царщината на агаларите пука и скърца, че мирише вече на мухъл. Знаменателно е и учудването и дори възхищението на реиза и другите турци от Иванка Руменова и от цялото тържество. Нещо ново се ражда в живота на този народ, на презряната в миналото рая, робът изправя глава и изоставя далече зад себе си господаря. Ето как в дребното, незначителното се оглежда голямото, епохата. А това е голямо достойнство за един исторически роман. То между другото дава възможност на автора и когато не описва исторически събития да рисува епохата, да „улавя“ чертите на времето.

Как по-точно постига Талев този художествен историзъм? Естествено не само чрез подбора на събитията, за които разказва, макар той да е от голямо значение. Защото, очевидно, не всички случки в живота на героите имат, така да се каже, пряк исторически пълнеж, свързани са по-непосредствено с общественото развитие. И за да долови все пак и в тези случки отпечатъкът на времето, ароматът на епохата, се изисква не само изкуство да се фабулира — в по-тесния смисъл на думата. А даже и когато случката или събитието имат обществен заряд, нужно е умение той да бъде художествено разкрит. И в последна сметка пак „опираме“ в човешките образи. Събитията, случките са подчинени на тяхната характеристика, а не обратното, не образите са средство за фабулиране.

Героите на Талев са обрисувани майсторски като деца на своето време. В техния облик се отразяват едни или други черти на епохата. Тези черти можем да видим и в езика им.

Талев е изучавал езика на хората от онова време по различните видове писмени паметници и документи. Той вмъква в речта на героите старинни думи, които напомнят за миналото. Разбира се, тук трябва да се спазва мярка. Иначе писателят рискува да дотегне на читателя или дори неговият разказ да бъде съвсем непонятен, ако се отнася до по-стара епоха. Например в един роман със сюжет от времето на цар Симеон при абсолютен „историзъм“ в речевата характеристика на героите те би трябвало да говорят на старобългарски, т. е. на неразбираем за съвременните българи език.

Именно с чувство за мярка е използувал Талев някои по-стари езикови форми в речта на своите герои. Ето например как Вардарски подканя преспанци да празнуват деня на Кирил и Методий: „Забравете днес, мили братя, земните си грижи, отдайте се на радост и празнично веселие и пейте благодарствено славословие към нашите славяно-болгарски апостоли свети Кирил и Методий! . . .“

Или ето как същият герой се обръща към Иванка Руменова: „Говори се из целия град, чувахме и ние за новото в нашия град девическо училище и за вашите големи успехи в него не само научно, но и благовъзпитателно, а също и по ръкоделни, домакински занимания, които са от особено значение за девиците. Чухме и научихме и за вашите нови методи в просветителната ви работа, за вашето дълбоко образование по далечни места и рекохме с очите си да видим сичко това и да се поучим, бидейки ние и четиримата като по-изостанали. Человек се учи докато е жив, и разумният человек никога нема да премълчи своето незнание, а ще пита и разпитва, за да се научи. . .“

Несъмнено тази реч напомня книжовния език от времето на Възраждането, според думите на самия автор „изпъстрен обилно с руски и църковнославянски думи и с новосковани думи и форми“. Така е говорила интелигенцията от онова време на по-официални места. И като възпроизвежда някои характерни белези на този език, авторът допълва характеристиката на героите си и нашата представа за епохата. Разбира се, речта на героите от народа като Султана и Стоян е по-друга, в нея се срещат по-често турски думи и старинни диалектни форми. Те също са употребени внимателно, не затрудняват четенето, а напомнят за социалната принадлежност на тези герои и за времето, в което живеят.

Но би било наивно да се смята, че употребата на такива старинни думи и езикови форми е най-важна или особено важна за характеристиката на героите с оглед на епохата. Тук трябва да направя едно признание: примерите от езика на Вардарски са подбрани. В тях особено изпъкват някои особености на възрожденския книжовен език. И не случайно: това са откъси от слова на Вардарски в тържествени случаи — в църквата и училището. Не само в лексиката, но и в словореда и ритъма има нещо витиевато, приповдигнато и книжно — чувствува се, че литературният език още не е избистрен и този, който говори, съчетава за по-голяма тежест стари и чуждестранни форми с „новосковани“ обрати. В обикновените, делнични разговори речта на Вардарски е по-друга. Не говори той така и със своите другари от революционния комитет, без, разбира се, съвсем да изчезват и речта му някои по-старинни езикови обрати. И все пак всякога ние чувствуваме възрожденеца — с неговата любов към просветата и свободата, с пламенната му омраза против тиранията, с крилатия му устрем към бъдещето. Следователно, за да почувствуваме хората от една минала епоха и духа на тази епоха, нужно е преди всичко писателят правдиво, проникновено да е изобразил духовния облик на своите герои. За характеристиката на героите с оглед на времето, в което живеят, много по-важно от едни или други езикови форми или обрати е съдържанието на тяхната реч, езикът им като непосредствена действителност на тяхната мисъл. В речта на героите трябва да се огледа тяхната душевност на хора от една или друга социална среда и епоха. Тук отделните старинни думички и езикови форми могат да играят само второстепенна, спомагателна роля.

Ако психологическата характеристика е правдива и задълбочена, ние ще доловим черти от облика на епохата, лъх от нейната атмосфера и в интимните преживявания на героите. Тези герои са се родили и оформили в определен период от време, с неговите особени обществени отношения и конфликти, нрави и обичаи, и всичко това не може да не сложи отпечатък върху цялостните им личности, дори когато стоят на завет

от бурите на епохата. Нужна е „само“ наблюдателност, за да се проникне в душите, нужен е художествен талант.

Художествена характеристика на времето не може да бъде направена само чрез външно описание на обществените събития. Така постъпват автори, които не притежават талант или са се изкушили от лесните, но измамни пътища на схематизма. В произведенията на такива автори героите са олицетворения на едни или други принципи, обикновено наготово заети, а не обект на художествено познание. И затова са плоски и бездушни. За да очертае епохата, авторът ги поставя в центъра на обществените борби, но, уви, каквито и грандиозни дела да извършват, ние не можем да им повярваме. Все имаме чувството, че са пионки, които се движат по строго установен ред. Не ни заразява и тяхното слово, дори когато сме съгласни с мислите им — изпитваме например скука от политическите им речи и разговори, макар да се отнасят до неща, които кръвно ни интересуват. А ето Лазар Глаушев на цели страници води политически разговор с владишкия наместник и ние следим този разговор с най-голям интерес. И не само защото се сблъскват две противоположни становища, но и защото се очертават два образа: на Лазар — светъл, мъдър и смел момък, идеалист в нравствения смисъл на думата и патриот, и на фанариота — заслепен фанатик, високомерен и ограничен, лицемерен и хитър. Двама врага са се изправили един срещу друг и ние с вълнение следим техния словесен двубой. Ако в диалога се отразяват характерите и душите на героите, той винаги ще бъде интересен и художествен, от каквото естество и да е.

И така, майсторът реалист успява и в интимните преживявания на героите да отрази черти от лика на времето и средата, в която живеят; и в политическите им прояви да долови най-съкровени черти на тяхната душевност. И в двата случая решаваща е дълбочината на психологическата характеристика.

Главно с психологическата характеристика са свързани успехи и неуспехи и в изобразяването на труда. След редица несполуки някои автори започнаха да мислят, че в труда няма поезия. Да, няма поезия, ако трудът се описва външно, механически, а не се разкриват чувствата, вълненията, преживяванията на човека в процеса на труда. Обект на познание не е един или друг вид труд, а човекът, който се труди. Следователно и тук писателят трябва да бъде преди всичко сърцевед.

Защо например е толкова поетичен онзи малък пасаж в „Железният светилник“, в който се разказва как младият Стоян Глаушев разкопава градината на Султана? Не само защото авторът образно е описал как Стоян размахва копача и под неговите удари се разтваря черната земна гръд. По-силно ни въздействуват вълненията на героя. Той е силен, израсъл е сред полето, обича земята от детските си години. И ето сега — беглец в града — се опива от познатия му остър мирис на разкопана влажна земя, главата му се замайва, душата му се пълни с топлина и умиление и с някаква „стара, вкоренена. . . но сега далечна тъга“. Момъкът е щастлив, работи леко, вдъхновено, по челото му се стича пот, но той я чувствува като хладна, приятна милувка. . . Ето един здрав и як селски момък с нежна, поетична душа. Колко нужни са за неговата характеристика тези няколко реда за прекопаването на градината! Ние му съчувстваме от сърце, вълнуваме се, чувствуваме заедно с него красотата на труда.

Да разкрие душите на своите герои е централна задача на белетриста. Тази задача той постига преди всичко като описва действията на героите. Не напразно се казва, че човек се познава по делата си. Това правило има пълна сила и в художествената литература. Най-ясно характерът на човека се проявява в напрегнатите, важни моменти от неговия живот, в по-значителните му постъпки и дела. Така е и в литературата: обликът на героите изпъква най-релефно и пълно във върховните, съдбоносни в един или друг смисъл минути на техния живот. Например държанието на Вардарски в затвора, пред съда и особено преди смъртта го характеризира най-силно като революционер и изобщо като човек.

Но талантливият белетрист може да разкрие душевната същност на своите герои и в най-обикновените им постъпки, както наблюдателният човек долавя духовният облик на тези, които влизат в досег с него, и в най-делничните им деяния.

Димитър Талев притежава изкуството да характеризира своите герои, да разголва душите им и в съвсем обикновените им прояви. Да си припомним например как се храни бащата на Таки Брашнаров: „Старата сипа на мъжа си огромно количество ядене, той се нахвърли нетърпелив, лаком, започна да работи и с двете ръце, с неочаквана подвижност и похватност, макар ръцете му да трепереха, види се от лакомия. Той дъвчеше и на двете си страни едновременно, върховете на челюстите му под слепите очи напираха в дебелата кожа бързо и ритмично, помръдваха се заедно с тях червените, месести уши, старият пулеше алчни, уплашени очи, да не би някой да дръпне яденето му. Руменова не искаше да го гледа, но старецът привличаше погледа ѝ с неотразима сила. Тя чуваше с болезнена яснота лепнещия, пухкащ шум на мляскащите му устни, чуваше как той мачкаше храната с беззъбите си челюсти, как я смучеше и гълташе. . . Младата жена усети как изби студена пот по челото ѝ от погнуса“.

Като четем тези редове, ние преди всичко добиваме представа за лакомията на стария чорбаджия. Но има не малко лакомци, които дори ни са симпатични, а от този чревоугодник ние се гнусим и се отвръщаваме — точно като Иванка Руменова, макар да не ни предстои да живеем под един покрив с него. . . В неговата лакомия сякаш е събрана всичката му алчност и жадност на чорбаджия, който цял живот е трупал, грабил е безогледно, без никога да се насити. И сега, стар вече, той яде, яде настървено, с трепереци ръце — да не би да изпусне това най-голямо в живота му благо. Цялата му пуста и гадна душа се оглежда в неговата лакомия — събрала се е сякаш между зъбите му и пухти от усилие и удоволствие. Пред нас е човек животински нищожен, само че по-скверен от всяко животно. Ето духовният портрет на един герой, скициран по време на вечеря.

Литературните герои, като хората, се характеризират чрез своите действия. И все пак действията не винаги са достатъчни за тяхната характеристика. Често пъти е необходимо да бъдат разкрити психологическите мотиви на техните постъпки, за да бъдат правилно изтълкувани. Ако например Талев беше само описал как Султана дава смъртоносното лекарство на своята дъщеря и как Катерина се мъчи и умира, образът на старата жена би ни се представил в съвсем друга светлина. Майката би се превърнала в престъпница. Не е достатъчно и само да се спомене, че Султана иска да спаси детето си от позор и, разбира се, горещо желае всичко да мине благополучно. Тук е необходима по-задълбочена худо-

жествена мотивировка на нейната страшна постъпка, необходимо е да прозрем в душевните дълбини на тази жена, за да видим и човешкото, майчинското, и нечовешкото, жестокото у нея и си го изясним.

За разлика от редица съвременни писатели Талев често си служи с прекия психологически анализ, използува това предимство на белетристиката пред много други литературни видове и жанрове. Но не се увлича, никога не изпада в психологизаторство, в самоцелно чоплене и човъркане душите на героите. Психологическият анализ за него е именно средство, а не цел — средство за проникване в душите на героите, за мотивиране на техните действия, за изясняване на цялостния им облик. И косвено — за характеризиране на времето и обществото, в които живеят. В каквито и душевни лабиринти да броди, колкото и противоречиви душевни преживявания да описва, Талев не губи поглед за главното в образа.

Психологическите анализи на Талев увличат не само защото са правдиви, но и защото са разнообразни по форма. В гласа на автора често се преплита гласът, интонацията на героя. Това оживява разказа. Нека си припомним как са описани преживяванията на Добра в съдбоносната за нея и Селим бей вечер. Преди всичко авторът от свое име разказва за бурята, която се е надигнала в душата ѝ: „Бурята започна, когато Добра видя как всички рожденски жени бързаха, тичаха да спасят учителката. Изпълни се душата ѝ с черен мрак и в него избухваха светкавици, а кръвта ѝ шумеше, бучеше като придошъл порой“.

Тук речта на автора рязко се прекъсва от възгласа на героинята:

— Защо съм! Защо съм жива!

Това е болезнен вик на измъчената ѝ душа. Той е мислен, не е отправен към никого, макар да е означен като пряка реч — авторът иска да подчертае, че се откъртва внезапно от душата ѝ. Направена е първата стъпка към смъртта.

В следващия пасаж авторът разказва от свое име, но всъщност ние все по-ясно чуваме гласа на Добра — външно малко поутихнал, някакво примирение звучи в него, но вълнението е все така дълбоко, макар и сдържано. Затова и речта е така разпокъсана, като на човек, който сподавя в гърдите си страшна мъка: „Една е тя в цялото село — прокълнатата, презряна. Комитите — всички ги наричат народни люде, тръгнали са по народна работа. И те я съдиха и осъдиха. А тя — на пук! Не устоя да не приеме турчина. Накара го вратата да разбие. За всички иде съд — ето тя сама се съди. Не дочака мъжа си, стопанина си. Всички други жени, които имат гурбетчии, чакат мъжете си по година, по две, по десет години, ако трябва. Чакат, съхнат и вехнат, младост прегаря — чакат. Такава е орисията — като дойде, ще чакаш, ще гориш, на пепел студена ще се превърнеш. Тя не дочака, а сега мъжът се връща и сметка ще поиска. Дай сметка! Чисто ли е сърцето ти? Не е чисто. . .“

Така продължава „вътрешният монолог“. Той ни дава още по-конкретна, образна, жива представа за трагедията на Добра. Макар за героинята да се говори в трето лице, ние долавяме собствения ѝ сподавен и заглъхнал глас. Това засилва драматизма на сцената. Добра води разговор със себе си, с мъжа си, представя си срещата с него. Напрежението все повече се увеличава и вътрешният монолог се прекъсва от същия болезнен стон:

— Защо съм жива!

Този повторен възглас засилва трагизма, впечатлението за обреченост на героинята. Направена е още една стъпка към смъртта. Краят е вече съвсем близо.

И отново продължава разказът от името на автора. Но ние пак чуваме измъчения глас на героинята: „Тя ще умре, трябва да умре! Ето, ясно стои пред нея, пред очите ѝ. Кафето ще се свари, ще налее две чашки — една за бея и една за себе си. Това се пада на тях двамата, няма друго. И той бесен побеснял, цялото село плаче от него. Само тя се намери да тръгне с него и негово дете носи в утробата си. Ами нейното дете — това, дето спи сладко в другата стая? Какво ще стане с него? То ще я потърси утре и няма да я намери. Тя ще лежи тук мъртва, с вкочанени челюсти".

Примирението сякаш е настъпило, но споменът за милото и невинно дете, представата, че то ще я намери мъртва, я разтърсва отново. Душата ѝ пак проплаква:

— Ах, боже, боже. . .

Тук напрежението е достигнало до такава точка, че авторът е прибегнал до нова форма, за да го изрази. За Добра вече не се говори в трето лице. Нейният глас сега звучи с пълна сила. Ние чуваме само него. Героинята разговаря мислено със себе си: „Няма да те чуе бог тебе! Никому не си мила ти. Всички тичаха да спасят учителката и ти отиде, а тебе с камъни ще те убият. Няма за тебе живот на тоя свят. Комитите ще те убият, Лозан ще те убие, жените ще те разкъсат. И беят те гледа като престояла гозба. Умри си, умри си по-скоро! Скрий се в гроба да не те виждат людете. . ."

Това не е „лирическо" обръщение на автора към героинята, а пак вътрешен монолог, но още по-непосредствен и развълнуван. Изстрадалата и разкаяна Добра се обръща към другата Добра — пропадналата, потъналата в прегрешения. Второто лице тук се е наложило съвсем естествено.

По-нататък психологическият анализ се извършва чрез тази форма на вътрешния монолог, но прекъсвана по-често от своеобразната пряка реч — неадресирана към никого, сякаш се води разговор между престъпната и разкаяната Добра. И това е подходящо за наближаващия трагичен край, за последните, най-силни сътресения в душата на героинята. Тук разказът е особено начупен, раздвижен, сякаш тревожен, задъхан и по форма. Пред самия край той се поуспокоява и пак зазвучава гласът на автора. В него ние долавяме някои познати — дори по форма — мотиви. Но това не ни дразни — като в музиката.

„Порой бучеше в нея, мълнии прорязваха сгъстилия се мрак в душата ѝ. Тя се проклинаше, плачеше от скръб за себе си, плачеше от страх пред смъртта, плачеше горко за детето си. Ала друга една сила стоеше над всичко това — една обладала мозъка ѝ мисъл, властна и неотразима, едно взето решение или това беше лудост, беше една станала вече разруха в душата ѝ. Бледната маска на лицето ѝ не се променяше, студените пръсти на ръцете ѝ не треперяха. Тя спокойно наля кафето в двете чашки, подаде едната на бея, а другата придръпна към себе си."

В последния момент, преди да надигне Добра чашата с отровното кафе, авторът отново надзъртва в душата ѝ. И отново в неговия разказ за момент прозвучава гласът на героинята — вече съвсем отпаднал, примирен, макар животът все още да я влече.

„Огледа стаята — търсеше ли нещо? Не, тя се прощаваше с живота и дано още малко, още една минутка да продължи този живот. . . Тази стая ѝ беше толкова позната, но сега ѝ изглеждаше по-нова, по-светла,

по-широка. Да можеше да погледне вън, но вън беше тъмна нощ и студен вятър лудуваше в тъмнината. Е, хайде, стига вече. . .“

И без да привеждам повече примери се вижда, че Талев си служи с разни форми на психологическия анализ. Особена склонност проявява той към вътрешните монолози. При това и те са разнообразни. По различен начин стават и преливанията им с прекия разказ на автора: постепенно, незабелязано — така, че понякога трудно различаваме гласа на автора от гласа на героя, и внезапно, рязко — така, че промяната се хвърля веднага в очи. Това богатство от изразни средства прави психологическите анализи на Талев интересни и увлекателни. А честата употреба на вътрешни монолози засилва драматичния им характер. Вътрешният монолог е своеобразна драматична форма в епоса. Към нея Талев прибягва не случайно — такъв е целият му стил на епик: богат с дълбок, макар и сдържан драматизъм.

Обикновено в помощ на прекия психологически анализ идва характеристиката на душевните преживявания на героите чрез израза на лицето и очите, чрез мимиките и жестовете, чрез интонацията на гласа и пр. Тази косвена психологическа характеристика има и самостоятелна изобразителна сила. Без нея е немислимо нито едно белетристично произведение, но, разбира се, употребата ѝ и стойността ѝ са в зависимост от творческото своеобразие и таланта на писателя. Талев охотно прибягна до нея и то с голямо умение. Често само този изобразителен похват, майсторски употребен, ни дава ярка представа за душевното състояние на героя. Той се отличава с нагледност и ни действува непосредствено. Ето например как белетристът описва състоянието на Султана, когато Лазар ѝ доверява тайната на Катерина:

— Ох, майчице. . . — сухо, остро въздъхна Султана.

Едва сега я погледна Лазар и трепна уплашен: лицето ѝ отведнаж бе се стопило, жълто, тъмно, очите ѝ бяха хлътнали под затворените клепачи, като мъртвешка маска беше това лице между тънкия, пригладен венец от побелели коси, брадичката ѝ трепереше и тя се мъчеше да я спре, трепереха, люшкаха се и старите, набръчкани ръце в скута ѝ.

Както се вижда, тук авторът не ни разказва пряко за мъката на Султана, не описва чувствата на майката в този тежък, ужасен за нея момент. И все пак ние виждаме, чувствуваме, разбираме душевното ѝ страдание по пресъхналия ѝ глас, по мъртвешки прежълтялото ѝ и потъмняло лице, по треперещите ѝ в скута ръце. Такъв силен е ударът върху Султана, че дори очите ѝ веднага хлътват и тя затваря в изнемога клепки. И все пак и сега проличава силният ѝ характер: гласът ѝ, макар и пресъхнал, прозвучава остро, тя не клюмва безпомощно, а се мъчи да се овладее, да не трепери. И наистина скоро се посъвзема и дори се опитва, макар и машинално, да продължи да чепка вълна в скута си. Така, косвено Талев успява да изобрази правдиво и ярко душевното състояние на героинята в такъв изключителен за нея момент.

По този начин той ни представя и първата душевна реакция на Катерина, когато застава лице срещу лице с узналата тайната ѝ майка. Призори, с железния светилник в ръка, Султана влиза в стаята на спящата още Катерина. Девойката отваря големи, уплашени очи:

— Що има, мамо. . . Да ставам ли веке?

— Рано е още. Но седни там да поговориме ние с тебе.

Лицето на Катерина, по слепите ѝ очи, около устните — набъбнали, топли след съня и винаги готови да се засмеят — започна бавно да блед-

нее, да изстива. Тя мислеше в този миг за греха си и не можеше да го скрие. Главата ѝ клюмна като отсечена, бялата права пътечка блестеше между бухналите ѝ коси, едната от плитките ѝ се плъзна по рамото и увисна отпред, не много дълга, но дебела, тежка, лъскава.“

За душевното състояние на Катерина авторът ни казва пряко само няколко думи: девойката мисли за своя грях. И все пак душата ѝ сякаш е отворена пред нас. Страхът и мъката я сграбчват внезапно и Катето клюмва като осланен цвят. Започва съдбоносното — какво ще стане с любовта ѝ, с детето, с нея самата? Ние си представяме как я връхлитат тези въпроси — може би не съвсем ясни, но страшни, неотразими. Девойката няма душевната сила на Султана и началото на развръзката я зашеметява. Тя и сама се чувствува тежко виновна, а е всъщност с такава чиста, прелестна душа.

Тук нищо не е излишно или второстепенно, макар да изглежда така на пръв поглед. Като говори за бледността, която избива и около устните на девойката, авторът вмъква, че те, устните ѝ, са набъбнали и топли след съня и винаги готови да се засмеят. Някому може да се стори, че се отклонява в излишни подробности. Но всъщност не е така. Ние още по-силно чувствуваме мъката на Катерина, като си спомняме колко често тя жизнерадостно се е смеела, по-непосредствено ни вълнува нейната трагедия, като си представим, че тя е толкова млада, с устни набъбнали по детски след сън — може би спокоен и сладък като преди, въпреки сполетялата я беда.

А колко красота и трагизъм има в позата на девойката: главата ѝ клюмнала като на убита птица, между бухналите ѝ коси се белее правата пътечка, а през рамото ѝ е провиснала, като пречупено крило, лъскавата черна плитка! Едва ли можем да си представим по-образно и силно пристъпа на страх, мъка и слабост, който я обзема. А същевременно по „магическите“ пътища на изкуството и бялата права пътечка, и бухналата коса, и тежката лъскава плитка и цялата прекрасна главица на девойката ни напомня за нейната душевна красота и чистота. И това буди в душата ни тъжно и поетично вълнение.

Наистина голямо е разнообразието от средства, с които Талев си служи, за да разкрие човешките преживявания. Понякога героят подхвърли нещо на пръв поглед съвсем обикновено, случайно минало през ума му, а читателят чувствува, че зад обикновените думи се крие необикновен смисъл и голямо сподавено вълнение.

В бейската кула на едно село край Преспа са заградени четниците на войводата Церски. Изходът е един. . . Нощ е, стрелбата е стихнала. „Някой от четниците тихо попита, като че ли питаше самия себе си:

— Кое ли време сме? . . . Не се чу и петел да пропей. . .

Никой не му отговори.“

Какъв смисъл има да се разказва, че някой четник попитал за времето, но не получил отговор? Никакъв — ако авторът просто цели да ни съобщи този факт. Но целта му, очевидно, е по-значителна. И в тихия глас на четника, и в думите му, че и петел не е пропял, и в мълчанието на неговите другари ние чувствуваме мъката на обречените. Сега е тъмно, тихо, но ще настъпи утрото и ще донесе на четниците смърт. Те са храбри, трезви мъже, не се залъгват с илюзията, че могат да се спасят. Само нощта продължава живота им. Кога ли ще се съмне? Ние си представяме какви противоречиви чувства предизвиква у тях мисълта за настъпващото утро: и облекчение, че няма да стоят със скръстени ръце, очаквайки смъртта,

а ще се бият и ще умрат за Македония и свободата, и тежка печал, че трябва да се разделят завинаги с близките си, с родината, с живота.

Но това е ваше тълкуване! — ще каже някой читател. Може би за по-други преживявания е искал да загатне Талев в този пасаж. Да, може би. . . Във всеки случай насоката е очевидна. А известни различия в тълкуванията са възможни тъкмо защото се касае за подтекст. Богатият подтекст е една от отличителните черти на Талевия стил. За разлика от автори, които, условно казано, се стремят да изчерпят всичко в изображението на една случка или сцена, на едно душевно състояние и затова понякога дотягат, Димитър Талев често недоизказва, но майсторски подсказва, като дава художествена храна на нашето въображение. Към какъв поетичен размисъл предразполага например сцената за газената ламба в „Преспанските камбани“, която измества стария, опушен железен светилник и предизвиква първия конфликт между Ния и Султана! Или — крайната сцена в „Железният светилник“: колко вълнуващи мисли навява за съдбата на хора като Рафе Клинче, за изкуството!

Богатият подтекст допринася много за своеобразната емоционалност, с която са пропити романите на Талев. Тя прилича на пълноводна река: не бучи и не се пени, но крие неподозирани дълбочини и тихите ѝ води отразяват по своя път толкова много красота! Този подтекст подхранва и сдържания епичен драматизъм на Талевото творчество. Той е извор на много поетически тайни. Благодарение до голяма степен на него ние откриваме все ново и ново очарование в романите — особено в „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“.

Поетически подтекст съдържат често и Талевите природни картини. Те ни подсказват за душевните трепети и бури на героите. Писателят има изострено чувство за красотата на природата и я изобразява винаги развълнувано. Неговите пейзажи не са особено живописни в по-тесния смисъл на думата, т. е. не са много ярки по багри и тонове и често са някак недовършени, но предразполагат към размисъл, пропити са с поетично чувство, с вълненията на автора и на героите.

Природата у Талев е като живо същество: плаче и стене, смее се и ликува. Писателят обича метафорите и често ги употребява. Ето един есенен пейзаж: „Настъпили бяха дългите есенни нощи. Планината стенеше вън разтъжена и сърдита. Глухо и тъжно въздишаше оголялата гора, в комина виеше нощният вятър ту на кикот, ту на плач, есенният дъжд почукваше на малките прозорчета“. Явно е, че писателят се е стремял преди всичко да ни внуши едно есенно поетично настроение. И го е постигнал леко, непосредствено. В случая то му е необходимо като контраст на топлия уют в дома на Даме Скорнев, където край огнището Дона обучава Велко на четмо и в сърцата им се раждат първите, неясни още, но сладостни тръпки на любовта.

Друг път природните картини хармонират с чувствата и настроенията на героите, допълват ги и ги отсенят. Така, и в двата случая, те подпомагат психологическата характеристика. Без да са лишени от своя, природна красота, в тях има нещо много човешко. Ние ни бихме могли да почувствуваме например така непосредствено и дълбоко настроението на Дона през първата ѝ нощ в дома на Даме Скорнев без някои малки „природни“ подробности. Колко много ни подсеща за душевното състояние на девойката далечната синкава звезда, която трепти в прозореца на нейната стаичка! Звездицата се люлее пред погледа ѝ като цвете, полюшвано от

тих ветрец. Тя ѝ носи покой и е като предчувствие за нещо хубаво и светло, макар и още далечно. Авторът не говори тук пряко за него, но поетично го е загатнал.

Различните косвени начини на психологическа характеристика — чрез израза на лицето, чрез жестове или интонацията на гласа, чрез аналогии с природата и т. н. придават нагледност на изображението. И това е естествено, щом душевните преживявания се характеризират чрез нещо „вещественo“, видимо, осезаемо. За образността на Талевия стил допринася доста именно косвеният психологически рисунък. Но и когато пристъпи към пряк психологически анализ, писателят често си служи със „словесни образи“, тропи, както ги наричат русите. Ето например как авторът ни внушава вълнението на Ния преди да заговори на баща си, че обича Лазар Глаушев: „Тръгнала бе и вървеше с отчаяна решителност към пропаст, която ще я погълне, страшна и неизбежна, но може би ще намери там, от единия до другия бряг над тъмната дълбина, макар едно тясно, несигурно мостче“.

И големият страх на Ния, че баща ѝ няма да ѝ разреши да се омъжи за един негов противник, и мъждукащата в душата ѝ все пак надежда са намерили ярък израз. Ние непосредствено чувствуваме колко съдбоносен за нея е този разговор.

Така, образно Талев описва и взаимните чувства на Лазар и Божана: „Лазар чувствуваше нежното девойче толкова близу до себе си, само да приподигне ръка и ще се докосне до него, и тих, сладостен трепет изпълваше гърдите му. Винаги така, когато тя биваше близу до него. Вътре в него бликваше и се изливаше извор, а нейният светъл, ласкав поглед проникваше като слънчев лъч дълбоко в избистрената струя; край нея беше спокойно и радостно, тя отстраняваше всички грижи и тревожни мисли, като светилник в тъмна стая, усмиряваше сърцето, което се блъска и мъчи. И нейната обич беше като светлина, която огрява душата и нищо не иска, с нищо не дотяга, за нищо не моли ни с поглед, ни с дума, не чака, не заплашва. Аз съм тук и те обичам — може би си мислеше тя сега, едва привела глава под тежестта на косите си, които сега, в сянката, изглеждаха тъмни и още по-буйни над челото ѝ, което грееше в здрача като гладък, драгоценен мрамор.“

Много живописна красота и поезия се съдържа в тези редове. Те са характерни за стила на Талев и по-специално за стила на „Железният светилник“. Този роман се отличава с богата, разнообразна и ярка образност. При това тя, в съответствие с изобразяваната епоха, е обагрена малко старинно. Нещо от изкуството на старите резбари и иконописци има в езика на „Железният светилник“, чувствува се известна живописна стилизованост — употребена с мярка. Такива елементи се забелязват дори в езика на героите. Ето например как се разговарят две майки, загубили своите чеда:

— Изпратихме ние с тебе, Султано, две невести в гроба, без венци, без свирки и песни.

— Две главни сме ние с тебе, Бенковице, изгорели и черни до век.

В този кратък диалог мъката на майките е изразена високо поетично. Какви силни и оригинални образи! Те напомнят народното творчество и по лексика, и по синтаксис, носят в себе си лъха на отминали, далечни времена. Може би точно така не биха говорили две майки, загубили своите дъщери — ние чувствуваме стила на автора, неговото обобщение

в тяхната реч. Думите им са много живописно-синтетични — някакъв обобщен и стилизован израз на майчината скръб. И все пак звучат дълбоко правдиво, естествено, народно. Ние ги приемаме напълно, дори сме убедени, че така именно биха говорили Султана и Бенковица. И дълго сме под впечатлението на техния печален чар.

Този старинно-живописен оттенък в стила на Талев естествено не се запазва навсякъде в неговото творчество. В „Железният светилник“ той се обуславя от епохата, която се изобразява. В „Преспанските камбани“ краските на Талевата палитра се видоизменят, просветляват и придобиват възрожденска романтика, а в „Илинден“ — епична широта и простота. Тук вече няма и следа от стилизованост, липсват каквито и да било иконописни елементи. Авторът остава верен на реализма — стилните езиковите особености са съобразени с обекта на изображението. Но в „Илинден“ простотата на места преминава във външно описателство, в художествена неизразителност. Тук има и най-много езикови грапавини. Забелязва се и известно разностилие. Повествованието за Дона стои като обособено не само в композиционно отношение. То е най-углъбено и проникновено. Затова и в езиково отношение е по-ярко и поетично.

„Железният светилник“ е най-съвършената творба на Талев — най-стройната по замисъл и изпълнение, най-поетичната. И в стилно отношение тя е най-изискана и живописна. Но на места стилът, ако можем така да се изразим, тежи от багри, прекалено е оцветен, претрупан с епитети, сравнения, метафори и пр. Той и така е красив и живописен, но не е достатъчно ясен и затова губи нещо от своята поетична прелест. Известна претрупаност се чувствува на места и когато авторът изобразява душевния живот на своите герои.

Както вече отбелязах, Талев си служи често със „словесни образи“ и в прекия психологически анализ. Но понякога — и не само в „Железният светилник“ — той се увлича в живописване, в метафорната пъстрота на думите и изразите и ние оставаме незадоволени — иска ни се повече яснота, макар и да не е толкова цветиста. И в приведените вече примери има такива места. Когато авторът пише: „вътре в него бликаше и се изливаше извор, а нейния светъл и ласкав поглед проникваше като слънчев лъч дълбоко в избистрената струя“, ние чувствуваме красотата на фразата, но не прозираме дълбоко в душевното състояние на Лазар Глаушев.

Красиво, но недостатъчно ясно като психологическо състояние. Това може да се каже и за други сцени.

Ния посреща задъхано Лазар, който е отказал да работи при баща ѝ:

— Защо отказа! . . . Не разбираш ли, не разбираш ли? . . .

Очите ѝ бяха огромни — тъмни бездни, да го погълнат, жълтото цвете в косите ѝ блестеше ослепително, ръката ѝ гореше върху ръката му. Той потъваше в тъмнина и блясъци, бореше се да се задържи и глухо отговори:

— Остави ме. Нищо не мога да ти кажа сега. . . нищо.

Несъмнено голямо майсторство е проявил Талев в рисунъка. Живописна, ярка, оригинална красота! Правдиво е загатнато огромното вълнение на Ния — то е разширило очите ѝ, превърнало ги е в тъмни бездни. Казаното за Лазар е също така и красиво, и правдиво, но е най-малкото недостатъчно. Бихме искали авторът да разтвори повече душата му пред нас в този толкова напрегнат за него момент. В нея бушува буря от противоречиви чувства — човешкото достойнство и гордостта му се борят с една голяма любов. И ние не можем да се задоволим с красивата фраза