сис.
литература
Мисъл 1963
кн. 1-6

1

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА СЕДМА

МИСЪЛ • 1963

ЧИТАЛНЯ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

14690-22740
сет

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА ● ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1963

ГОДИНА СЕДМА

ПРОВЕРКА 1972 г.

СЪДЪРЖАНИЕ

ЧИТАЛНЯ

Розалия Ликова — Бележки за разказа на младите 3
Минко Николов — Пътят на Брехт към зрелостта 24
Ефрем Каранфилов — За отношението между суетата и хубостта във втория севастополски разказ на Л. Н. Толстой 51

100 години от рождението на Алеко Константинов

Елена Димитрова — Някои сатирични и хумористични похвати във фейлетоните на Алеко Константинов 66

Из литературния живот в чужбина

И. Ц. — Дискусия за хуманизма в съвременната литература 85
* * * — Джон Стайнбек — лауреат на Нобеловата награда за 1962 година 90
Драгомир Александров — Книга за Хемингуей от неговия брат 92

Към V международен славистичен конгрес — София, 1963 г.

Лиляна Минкова — „С какво може да се помогне на българите“ 96
Васил Колевски — Съветската литература в „РЛФ“ 107

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ

Цветан Боров — Път към непознатото 122

ПРЕГЛЕД

Христо Йорданов — Критикът — творческа съвест 130
Елка Константинова — Несъстоятелен труд за българската комедия 137
Георги Димов — Книжовното наследство на Нешо Бончев 141

Отзиви, реплики, коментари

Ив. Цветков, М. Николов — Библиотека „Избрани романи“ пред V-та си годишнина 147
Николай Дончев — Невежество и тенденциозност 150

ХРОНИКА

Обсъждане на Известията на Института за литература 152
Годишното отчетно събрание на Института за литература 155
Обсъдени научни трудове в Института за литература 159

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Розалия Ликова — Заметки о рассказах молодых 3
Минко Николов — Бертольд Брехт — путь к зрелости 24
Ефрем Каранфилов — Об отношении между суетой и храбростью во втором севастопольском рассказе Л. Н. Толстого 51

100-летие со дня рождения Алеко Константинова

Елена Димитрова — Некоторые сатирические и юмористические приемы в фельетонах Алеко Константинова 66

Литературная жизнь за рубежом

И. Ц. — Дискусия о гуманизме в современной литературе 85
* * * — Джон Стейнбек — лауреат Нобеловой премии за 1962 год 90
Драгомир Александров — Книга о Хемингуее, написанная его братом 92

К Пятому съезду славистов — София, 1963

Лиляна Минкова — „Чем можно помочь болгарам“ 96
Васил Колевски — Советская литература в „РЛФ“ 107

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Цветан Боров — Пути в неизведанное 122

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Христо Йорданов — Совесть критика-творца 130
Елка Константинова — Не дачное исследование о болгарской комедии 137
Георги Димов — Литературное наследие Нешо Бончева 141

Отзыви, реплики, комментарии...

Ив. Цветков, М. Николов — Библиотека „Избранные романы“ перед своей пятой годовщиной 147
Николай Дончев — Невежество и тенденциозность 150

ХРОНИКА

Обсуждение Известий Института литературы 152
Годичное собрание Института литературы 155
Научные исследования Института литературы 159

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Секретар на редакцията — Христо Йорданов

БЕЗПЛАТЕН
ЕКЗЕМПЛЯР

БЕЛЕЖКИ ЗА РАЗКАЗА НА МЛАДИТЕ

Розалия Ликова

1

Вгледаме ли се в разказите, поместени през последните няколко години в литературния печат, прави преди всичко впечатление фактът, че младите автори все по-малко се задоволяват с голите декларации, с шумното и плакатно изразяване на идеите, че все по-определено се налага тенденцията да се назовават нещата с действителните им имена, да се приближи писателят до действителността. Приближаването до живота не е вече лозунг, а изходна, художествена идейна позиция, без която не може да се създаде действително художествено произведение. Далеч назад останаха измислените, подсладени герои, мъртвите добродетели. Оптимизмът в редица разкази за трудовото всекидневие се ражда като резултат от по-конкретно вглеждане в действителността. Все повече търсените, изключителни конфликти отстъпват на характери и изживявания, на героизъм, който се ражда във всекидневието, в сферата на дребните, всекидневни случки, в обикновения трудов бит на хората. Две основни отправни точки движат младите по техния творчески път: личното наблюдение, стремежът към набиране на пряк жизнен материал и голяма вяра в човека, в социалистическата правда. На основата на тоя реалистичен поглед все по-определено се очертава съчетанието между правдивото отражение на трудностите и героиката на труда, между реализма и романтичния патос.

Насочването към съвременността днес върви по две линии: напускане на отвлечените представи за живота и човека „изобщо“, от една страна, а от друга — откриване на нова конфликтност, на нов тип героика, която не се свежда изключително до познатите форми на класовия двубой, до най-едрите изпъкнали форми на обществения драматизъм. Надутата псевдо-героическа поза все повече отстъпва мястото си на морално-етичната проблематика, на сблъсъците в съзнанието на самия герой, на новото отношение към психиката на обикновения човек.

Човекът и трудът — ето основната насоченост на голяма част от съвременните разкази. Далеч назад е останало елементарното опоетизиране и описателство на трудовия процес. Някога, в годините на борбата, откриването на темата за труда беше откриване на пътя към бъдещето, навлизане на бъдещето в душата на човека. Днес тя е също откривателство — откривателство на човека, на нашия съвременник. „Човекът и земята“ — така е озаглавен сборникът разкази на Васил Попов. И това за-

главие говори много. То означава втурване на човека в действителността, нейно естетическо овладяване. Този процес е особено ярко изразен в поезията. В стиховете на Левчев двете стихии — суровото строително всекидневие и гордото, дръзновено излитане на човешкия дух са в непрекъснато единство. От техния допир се получава разтърсване, тласък, при който се рушат описателството и битовизмът, спадат остарели представи за човека, умира самодоволната лакировка. Аналогичен е и процесът в прозата. Навлизането в живота означаваше непосредствена среща между красивото и грозното, разчупване на идеализацията и на битовото принизяване. Стремежът да се открие красотата в суровите форми на всекидневието руши готовите представи за човека, руши остарелите конфликти. Писателят все по-настоятелно търси ония звена, в които ще се срещне неговият нравствено-естетически идеал със суровата действителност и от тая среща ще се роди живият човек, носител на нова земна красота.

Още преди създаването на романа „Мъже“, в своите разкази от сборника „Между нощта и деня“ Георги Марков започна да развива своята естетическа теза, че човекът не е така прост и еднолинеен, бял или чер, както го представят някои писатели, че неговият живот е по-сложен и границата между доброто и злото понякога е трудно забележима. С няколко разкази, повече или по-малко сполучливи, Марков се опита да рисува нещата в психологически разрез, да избира такива жизнени положения, при които се раздвижват противоположни пластове в човешката душа. В един от най-вълнуващите свои разкази „Между нощта и деня“ младият белетрист, очертавайки някои важни особености на своя стил, показа и вътрешна категоричност на позицията, жив обществен, нравствен критерий за явленията. Има нещо, което особено стопля не само този, а и останалите разкази на Марков, въпреки художествената неравномерност, наивитет и лековатост при поставянето и разрешаването на отделни конфликти. Това е дълбокото нравствено вълнение на автора, неговата омраза към човешкото безразличие, към духовното опустошаване, живия му усет за времето. Усетът за времето е не толкова в отделните реалистични, правдиви подробности, колкото в светоусещането на белетриста.

Чувството за съвременност в различни форми и проявления изпълва творчеството на младите разказвачи. У Радичков то е пречупено през тънка романтична емоционалност, през вдъхновен художнически поглед, през меката атмосфера на едва доловимото понякога дихание на образите. У Л. Дилов и В. Попов, въпреки различния творчески нерв на двамата писатели, то е по-непосредствено, по-остро и открито. Но общото у всички тях е, че проблемите на съвременността са излезли от сферата на елементарната конфликтност и елементарното третиране на характерите, че те все по-определено носят характер на философско-етични търсения.

Излизането от сферата на еднотипните конфликти, от елементарната психичност и бедни морални категории, от евтиното емоционално разрешение на жизнените драми е довело до едно по-широко третиране на човешката личност, до по-голяма нюансировка между бялото и черното, до задълбочаване на аналитичния поглед на писателя в по-скритите и углъбени страни на душевния живот. По-широкото третиране на човешката личност не означава снижаване на идейния и нравствен критерий. Напротив, разказите на Радичков, „Почивката на Боян Дарев“ на Л. Дилов, някои от разказите на В. Попов говорят за засилване на обществено-критичния нерв на творбите, за засилване на нравственото неспокойствие на писателя, за един хуманизъм, който все по-настоятелно се пре-

връща във философия, във вътрешно прозрение, в търсене на сложните връзки между нещата.

Засилването на обществения нерв на творбите върви едновременно с новото отношение към човека, специално човека на социалистическия труд. Все по-малка става дистанцията между автора и неговите герои. Далеч назад е сладникавото принизяване на автора до някакъв измислен среден герой, с елементарна психика и мисъл. Все по-често авторът мисли чрез своите герои или той сам се превръща в герой, но не за да води лирично повествование от първо лице като обикновен композиционен похват, а за да мисли, да разговаря с читателя, да го води из лабиринтите на своята мисъл и неспокойство, както е в повечето творби на Дилов, Радичков и Попов.

Проблемът за отношението между романтика и действителност, за извеждането на героичния патос от самото трудово всекидневие, е по същество проблем за опознаване на човека. В разказите на Коста Странджев „Ние от водната кула“ се усеща дъхът на строителството. Младият писател разкрива с обич и разбиране един свят, в който животът е по-суров, но сгъстен и пълен. Понятията за честност и безчестие, благородство и вярност получават плътност, която се ражда в процеса на труда. Героиката и в тези разкази е облечена във формите на всекидневието. Патосът е скрит зад мисли, насочени към обикновените хора с техните човешки особености и слабости. Героите са живи хора, животът — съчетание на подвиг и всекидневие. В разказите се извършва нещо значително, макар и под привидна незначителност, усеща се горещината на вътрешното напрежение. Гордостта на строителя е основно чувство, което просмуква всеки ред от книгата. Странджев не измисля конфликтите. Въпросът за морала в неговите разкази не е въпорс за елементарното противопоставяне на доброто и злото, а за другарство, справедливост, съзнание за вина, въпрос за неочаквано промъкнали се чувства, на загатнати изживявания.

И все пак има нещо в тези разкази, което не достига. Основна слабост на този род разкази е тесният кръг от представи и понятия за човека, с които авторът разполага. Възстановяването на правата на неподправената истина в нашата литература след периода на култа отново поставя с острота въпроса за положителния тип на нашето време. Заедно с разкриването на трудностите, с преодоляването на лакировката расте и необходимостта от пълното изобразяване на човека, който не се примирява с тези трудности. А младите автори все още не са излезли от кръга на общото познание, въпреки че гледат трезво рисуваната действителност. Все още наблюдението се движи в рамките на това, което всеки честен наблюдател може при повече усилия да види, без да се превърне в художник, в откривател. Големият проблем за изпитанието на волята все още се движи по ръба на познатите конфликти. Странджев притежава и способност да наблюдава, и чувство за жизнена и психологическа правдивост. Но във вярно доловената действителност той е видял малко багри, наблюдението му обхваща с едри щрихи действителността, а знанието за човека не разчупва рамките на известното. Наситил разказите си със земност, авторът рядко се издига на крилете на по-големите обобщения. Слял се с героите си, той като че ли е престанал да търси други мисли и чувства вън от тези, които налага всекидневието в най-грубите си форми. В стремежа си да разкрие волята за преодоляване на трудностите, в желанието си да даде реална основа на героиката авторът е затворил като че

ли излаза към други духовни небеса, към по-широки мисли и обобщения за човека. Проблемът за новите особености на героичното е въпрос на по-дълбоко вглеждане не само във всекидневието, в суровите форми на трудовия бит, но и въпрос на духовно откривателство. Без разширяването на духовния регистър ни грози опасност от нова тезисност, при която читателят ще вярва на реалността на показаните факти (за разлика от по-раншната помпозност в описанието), но няма да се вълнува от онези мисли и чувства, които трябва да движат героите.

Случаен ли е фактът, че разказите, посветени на трудовия героизъм, започват да си приличат, конфликтите и ситуациите да се повтарят? Това уеднаквяване, въпреки различията на авторовия стил, издава бедност на самото съдържание. Тесният кръг от конфликти, понятия, представи води до изчерпване на поставените проблеми, до повторение. Колкото и да се усъвършенствуват еднородните представи за човека, колкото и убедителен и правдив да е писателят, еднообразието ще настъпи, ако не се увеличи субективният потенциал на творбите, ако към подробно изучената действителност не се пристъпи с по-дълбок духовен поглед, с повече полет на мисълта и широта на художественото виждане.

Много от разказите, разпръснати по литературните списания, приличат на особени строителни хроники, в които са живи наблюденията върху предметната среда, но моралните конфликти изглеждат понякога измислени, съчинени. А има и нещо друго — и тогава, когато всичко е естествено, правдиво, когато от отделните разкази лъха неподправен реализъм, остава впечатлението, че пред нас стои някакъв специален, производствен човек, а не човекът в производството, не новият човек при определени жизнени обстоятелства. Младият писател премина оня праг, когато оставаше при външното, суровото описание на производството вън от човека; но сега в много случаи той се стреми да опише някакъв „производствен“ човек, да стесни рамките на душевния мир в границите на чисто производствени конфликти. И когато строителният обект престане да ражда подобен род външни конфликти, той започва да си ги измисля или да ги повтаря. По същество и в тоя случай той описва, а не открива. Обърнал поглед към всекидневието, понякога писателят не търси проявите на богатия и сложен живот в това всекидневие, а обратно — оставя се да бъде повлечен от всекидневието, което го довежда не до творческо пресъздаване на живота, а до неговото регистриране.

Някога Йовков не се страхуваше да направи от селянина поет и мечтател, на фона на трудовия бит да разгърне поезията на душата си, идеята за красота и хармония. Днес някакъв аскетизъм продължава да тежи над голяма част от разказите на младите. В желанието си да ретушират откритата романтика, откритият патос понякога авторите ретушират чувствата и мислите, ретушират и самия човешки живот, само че тоя път със сиви краски.

Същите въпроси се налагат и при онези млади автори, които се стремят да видят новото в трудовия бит главно по линията на по-непосредствени морални проблеми. Основна вътрешна тема и в разказите на Иван Остриков е разкриването на красотата на човека в сурова обстановка, без замазване на трудностите, без украсяване на самия човек. Остриков правилно търси в трудовото всекидневие нови конфликти, нови форми на проявление на психиката на трудовия човек — не в открити стълкновения с врага, не в откритата героика, а в кръга на вътрешните етични проблеми. Той избира моменти на пробуждане на човека, на пожертву-

вателност, другарство, съпружеска обич, съвест. Остриков предпочита да разказва малки случки и чрез тях да разкрива драмата, идейните и моралните стълкновения. Той не дълбае навътре в човешката психика, но в най-хубавите си разкази напипва морално-драматичния нерв на стълкновенията, създава живи, дори живописни характери.

„Самотният пътник“ е безспорно един от хубавите разкази в книгата му „Денят започва от среднощ“ (1962). Диалогът между шофьора и наперения хубавец, естествените психически реакции, ходът на напрежението, завършило с това, че шофьорът изхвърля от колата подлеца, който е станал причина за самоубийството на влюбената в него жена — всичко това разкрива вярно художествено виждане, определеност на авторовата идея.

Силата на Остриков е в описанието на малките, делничните човешки чувства. Но като че ли писателят не намира всякога значителни проблеми и жизнени конфликти. Той се стреми във всичко да напипа нравствената страна на явленията, да даде героите си в етично осветление, но въпреки различните ситуации неговите герои и проблеми изглеждат като вариации на една и съща тема, на еднотипни по същество конфликти. Еднообразието на характерите идва от еднообразната среща между доброто и злото, от еднообразното, понякога опростено разрешаване на конфликта. Въпросът не е в липсата на авторово отношение, на категоричност в моралната оценка, а в недостатъчното нюансиране на нравствените търсения, в едностранчивост на нравствените конфликти, дори в известна авторска преднамереност. Младите трябва да се стремят към реализъм, който ще проникне по-дълбоко от всекидневната видимост на нещата.

2

Обикновено се говори, че литературата трябва да отговори не само на обществените, нравствените, но и на философските търсения на съвременността. Това е така, но мисълта се нуждае от уточняване, от конкретизиране, съобразно особеностите на художественото мислене, на художествения процес. Има хора, които отъждествяват интелектуалността в литературата с разсъдъчност. Такова схващане е опростено. Излишно е да се доказва, че интелектуалният момент се пречупва през характера на героите, през поетичния стил на писателя. Интелектуалност не значи разсъдъчност, а преди всичко — осмислена емоционалност, духовно завоевателство, пътуване в непознатото по пътя на по-голямото обобщение, чрез единството на анализа и синтеза. Естествено е, че всички големи обществени преломи довеждаха до преосмисляне на понятията, до големи идейни обобщения, до стремеж към ново мислене, ново виждане. Нашето време е време не само на големите търсения, на завоюване на небесата, на преосмисляне на моралните ценности, но и време на големи обобщения, време на синтез. Тая синтетичност се налага като основен белег в мисленето на съвременния човек, който се старае да обобщава опита на миналото и смело да прекрачва в бъдещето, като руши остатъците от догматизма в мисленето, който се стреми да обхваща нещата от повече страни, да извежда истината и човека от техните противоречия. За известен период от време, като противодействие на кухите и помпозни обобщения, у писателите настъпи психологическа реакция, появиха се увлечения по частното и конкретното, без голяма перспективност на образи, мисли и чувства, имаше стремеж да се издигне импресивността като ос-

новен метод на художествено обобщение. В различни степени и форми, понякога скрит зад търсене на нова проблематика, реализмът на „малкия факт“ заглуши търсенето на по-дълбоки проблеми.

Не бива да се изпуска предвид, че влечението към анализа, вниманието към конкретното и дребното беше за известно време своеобразно натрупване на личен опит, засилваше вкуса към наблюдението. И сега още редица разкази, лишени от по-големи обобщения, са форма на натрупване на жизнен и художествен опит, който подготвя големия скок в изкуството. Но тук трябва да се припомни, че анализът сам по себе си поражда обобщението, че колкото по-дълбоко писателят погледне в човешкото съзнание, толкова истини от по-висш, философски характер ще открие. Вглеждането в конкретното довежда до общото, до по-високото и обобщено мислене, до единство на анализа и синтеза.

Синтетичното мислене на съвременния писател означава преосмисляне, изстрадване по личен път на общите истини, извличането им из дълбините на човешката душа, оцветяване на проблемите с личния, душевен опит на писателя. Само така можем да си обясним основната насоченост на разказите на Радичков — това съединение на меката душевна атмосфера със смелите обрати на мисълта, при които светът изглежда наново открит, видян с нови очи. Интелектуалното начало не е всякога пряко изразено. То не се проявява по елементарен път. Него не можем да го открием в открити или опростени форми в разказите на Радичков. То се разкрива в понятия и образи от по-висок етичен, психологически и мисловен разряд, в излизането от елементарните етични представи, от бедната нюансировка на доброто и злото, от елементарната конфликтност. По-плътното приближаване до човека означава не само преодоляване на страха от грозното, грубото, не само навлизане в суровата стихия на живота и своеобразно естетическо огрубяване, но и обратното — художествено извисяване.

Защо разказите на В. Попов се отличават със своята съвременност? Не само защото неговите герои се разкриват във всекидневна трудова обстановка, а преди всичко заради това, че Попов се стреми да разруши формите на сладникава добродетелност, като си позволи да накара героите да мислят, като ги издигне до сферите на собствената си мисъл. У Попов изображението е ту живописно, стилизирано, условно реалистично, с подчертан подтекст (както е в „Малката мина“), ту графично щрихирано (както е в някои от разказите). Но всякога то е пределно концентрирано, разположено около основна мисъл. На места Попов не се интересува от цялостния образ, а от основната насоченост в духовния живот на героя. Той рисува герои, внушава техния образ чрез тяхната мисъл. Попов прави опит да създаде безсюжетни разкази, в които героите се разкриват чрез своите мисли. Дори и когато героят е дете, както в „Малката мина“, чрез живите детски реакции и допиране до вещите детето мисли. Детето мисли и обобщава чрез детската песен, с детската игра и тук то е колкото реалистичен, толкова и художествено условен образ. Така е и с онези разкази, в които големият човек се превръща в особено дете, близко до природата, изправено пред загадката на битието. Привидният наивитет тук е само средство за по-непосредствен поетичен и философски израз на самия автор, за по-непосредствено въвеждане в света на интимното, където се раждат не само емоции, но и мисли, изживявания от по-висш характер.

Срещата между романтика и действителност непрекъснато занимава Попов не само като естетически проблем, но и като проблем философски, за различни жизнени концепции, за противоречиви човешки характери. И сега вече не направо авторът, а неговите герои защищават човешкото неспокойствие, правата на неспокойния човешки дух, на търсещето и непримиряващото се начало („Преди естакадата“, „Седмият ден“, „Параход“).

Попов е безспорно писател с търсеща мисъл. Първите му работи, събрани в сборника „Разкази“ (1959) разкриха автор, който се вълнува от големия проблем за героичното и по свой път опоетизирва подвига на героите. Той показа способност да преодолява инерцията на жизнения материал, да извежда образите вън от сковаващите прегръдки на фактическата достоверност, в субективния свят на поетичните очарования. Страданието, смъртта в „Да бях птица“ се превръщат в жажда за полет, за красота, за любов и поезия. Но наред със силната емоционалност в разкази като „Вчера, днес и утре“ се долавя и нещо друго: склонност към размисъл, към поетична съзерцателност и углъбеност, долавя се и аналитикът, който не само изобразява, а внушава по синтетичен път размисли за смъртта и живота, за щастието и смисъла на живота.

Всичко това говореше за автор, който се стреми да гледа действителността под определен художествен ъгъл, който търси дълбочината на проблемите, въпреки отделни увлечения по психологизирането и естетското любуване на образите. Но действителността вървеше с бързи крачки. Проблемите за героичната смърт отстъпиха пред проблемите на трудовото всекидневие, романтичният образ на героя-партизанин — пред суровия, реалистичен образ на трудовия човек, стъпил здраво на земята, със своя всекидневен трудов подвиг. Но колко различно е тук осветлението на този подвиг. В редица разкази, като „Европата“, „Когато нямаме сили“ и др., авторът упорито подсилва реалистичните краски, изтъква на преден план дори такива черти или прояви на героя, които на пръв поглед го правят смешен или твърде много огрубяват образа. Но в това съединение на красивото и грозното, на груба обстановка на всекидневието с трудовия патос се крие определена идейно-естетическа насока, разкрива се важна страна от естетическия кодекс на автора. Писателят не описва. Той се втурва в действителността такава, каквато е, но не за да се прекланя пред нея, а да преодолее нейната сурова материя, да вреже в нея съзнанието на живия човек, с неговата упоритост и воля, с неговата грубоватост, суровост, човешка доброта и готовност за саможертва. Героичното в тези разкази не блести, то се изразява под формата на грубото, смешното. Но без това съпротивление на реалността като че ли не бихме имали основното звучение на тези разкази, скритата сила и утвърждаване на човека, чувството за преодоляване на трудностите, засилената енергичност на рисунъка.

Вярно е, че тук авторът като че ли е отдалечил читателя от героите, намалил е тока на емоционалното съпреживяване, на откритата емоционалност. В стремежа си да избегне описателността като реакция на безстрастния битовизъм и като форма на по-пряк израз на своето ново отношение към действителността Попов е избрал графичното изображение, създал е скици, а не цялостно изваяни образи, взел е откъси от непрекъснатото движение на трудовия процес, мигове от всекидневието, извеждайки бързо образите до определената художествена цел. Писателят си служи с реалистични детайли повече от всеки друг път, защото взима

материал направо от живота. Земята тегне върху действията на човека; той е твърде земен и същевременно на преден план е неговата сила, несломимата му съпротива и воля.

В тези разкази няма да открием сложните нюанси на доброто и злото, драматизма на вътрешните противоречия. Героите на Попов са цялостни натури, макар че красивото, доброто са обвити в груба прозаична обвивка. Задачата на писателя в част от тези разкази е да разкрие друг конфликт: човекът и действителността, човекът и трудностите. В повечето случаи човекът изпъква — добър, мъжествен, честен. И заради това външната грубост не принизява героите, а помага за разкриване на тяхната вътрешна сила и светлина. Принизяването идва тогава, когато в самия замисъл на автора няма достатъчно яснота и релефност. Тогава (както е в „Стария химик“) принизяващите подробности водят до идейна и художествена аморфност на образа, до неприятно съжаление над героя.

Опасността в развитието на В. Попов не идва от външната грубост на героите, от разкриването на трудностите в бита. Тя идва от другаде: от преднамерения и дори тезисен характер на някои негови търсения. За Попов е ясно, че е пристъпил към трудна тема, че когато се отразява суровият бит е нужно да се намери оригинална художествена концепция, да се види човекът от нови страни. И ето че писателят съзнателно стилизира — засилва черното, на фона на което ще изпъкне някак скрито, завоалирано, но с голяма вътрешна енергия човешкото, хубавото у човека. Със същата увеличителна лупа той ще премине в други разкази към света на красотата и поетичното съзерцание, към опоетизирването на малките дребни неща. Това е белег на неговия художествен стил, при който вътрешната поезия е обвита във външно спокойствие и нещата са изрязани под остър художествен ъгъл. Но тук понякога само една крачка дели писателя от тезисността, която лесно се превръща в маниерност. Повторението на еднотипни по същество положения и образи показва, че белетристът понякога престава да рисува картини и започва да вади фотокопия.

Но наред с тези търсения на В. Попов в разказите му навлиза и една друга струя — по-лирична, по-непосредствено човешка. В „Малката мина“, където героите са деца, светът придобива повече измерения. В един от най-хубавите разкази — „Лъжливото момче“, героят е дете, през чийто поглед се заличава лъжата и истината, разтваря се път към големия свят, към човека. Детето, което „хем има баща, хем няма“, измисля — измисля брат си, който ще му купи пушка, измисля целия свят на радост, която не може да получи. Няма по-голяма болка от лъжата на едно дете, че е щастливо. И авторът с много нежност, с топлота и обич показва ония струнки на самотност, зазвучали в гласа на детето, което моли случайния пътник да постои при него и му признава, че е излъгало. Попов навлиза по-определено в една духовна атмосфера, разкрива в кръга на малкото и дребното една по-висока, артистично изтънчена представа за живота и човека. Тук той е по-близо до себе си, по-верен като че ли на своя поетичен натюрел, на своя образен емоционален свят, на своята способност да създава плътно душевно състояние.

В някои разкази авторът е позволил суровите жизнени факти да изместят вътрешната идея — не му е достигнало вдъхновение и жива мисъл и слизането до всекидневието се е превърнало в издребняване и посивяване на образите („Велосипедът“). Тук Попов е платил данък на фалшивото приземяване, на скицирането, лишено от достатъчно обоб-

щение. В търсенето на истински духовни ценности на места авторът се е плъзнал и по изкуствена психологическа усложненост и замъгленост („Спокойствие“). Понякога субективният, изразителният момент влиза в противоречие с изобразителния, с художествената непосредственост на образите.

Пътят на приближаването до съвременността, до живота и човека може да бъде много различен. Ако за В. Попов това означава изпълване на романтично-психологическия метод с повече „земя“, по-непосредствено слизане до живота, до съвременния, трудовия бит на човека, то други писатели, като Йордан Радичков, тръгнаха по обратния път — смело освобождаване от излишния баласт на суровия жизнен материал, отърсване от елементите на репортажното описателство, преодоляване господството на емпирично-достоверните факти. Писателят се връща наново към свежестта на живота, към земния дъх на нещата, но чрез една тънка художественост, чрез един поглед, който не само отразява, но и пресъздава, който навлиза в сферата на тънките и смели асоциации, на едва доловимото опоетизирване.

Вгледайте се в творчеството на Радичков. Още в първите сборници разкази „Сърцето бие за хората“ и „Прости ръце“ се долавя особено художествено виждане: мека лирична атмосфера, скрит напор на мислите, романтично усещане на природата, пейзаж, наситен с небе, звезди и безкрай, вътрешна обемност и мелодичност на фразата, загатване на чувствата. Едно светло, празнично състояние издига писател и герой по-нагоре от земята, на „наблюдателницата“, където има повече светлина и въздух. Разкази като „Една шапка радост“ разкриват вдъхновение, в което се побира тишина и звучност, мънички радости и широк поглед върху предмети и хора. Не случайно по мотив и похвати разказът напомня героя на Далчев, който носи върху огледалото си къс от големия свят. Още в тези разкази въпросът за проблеми, конфликти и жизнени ситуации се свежда до основния въпрос за поетичното светоусещане, за поезията, която извира от самия живот, за етиката, която се ражда чрез тънкото съприкосновение с човешката душа. Писателят рисува природата с жабите и звездите, умрелите бръмбари и кучето, с летните вечери и мелодии на звънци, с онова реалистично възприемане на грозното и красивото, характерно за младата ни белетристика. Чувствува се неговата жива връзка с писателите от миналото, от които младият автор се учи да разбира гласа на природата, да рисува живота в движение, да показва нежните връзки на човека с природата, да ни води в един свят на добро и красота, на тъга по идеала.

Все още обаче хуманизмът на писателя няма оня широк обхват, както в „Обърнато небе“, където той се превръща в поглед към света, във философия. Все още на места баластът от подробности пречи на вътрешния поток на мисълта, все още художникът не е разтворил криле, както в най-добрите разкази от „Обърнато небе“.

Потърсим ли в какво се изразява модерното, съвременното светоусещане на Радичков в най-хубавите му разкази, като „Вятърът на спокойствието“ или „Обърнато небе“, едва ли ще го открием само във външните белези на неговия стил — в смелата асоциативност, в подчертаното субективно и лирично начало, във вътрешната динамика като противоположност на външното описателство. То е някъде по-дълбоко — в художественото, в цялостното виждане на писателя, в неговото поетично вдъхновение. Той не стилизира, не обеднява света, не идеализира, не

подслажда, а слиза до грозното, за да ни изведе в сферата на нравствените трептения. Той анализира, за да тласне към смело извисяване на мисъл и чувство. Той остава до земята, до тревите и бубулечките, до земните шумове и усещания, за да превърне с един замах земята в небе, в усещане за светлина и въздух, за красота и обич. Съвременното светоусещане не е само в художествените похвати, защото много маниерни опити за психологичен рисунък, за психологичен диалог и асоциации останаха мъртви, тъй като им липсваше горивото, двигателната сила на истинското вдъхновение, на голямата мисъл за живота и хората. Силата на Радичков е в духовната цялостност на неговите творби. Хуманизмът на старите писатели е пречупен през идейния поглед и чувствуване на днешния човек, през нравственото неспокойствие на съвременника, който мери себе си и хората с друг нравствен и духовен критерий.

Интересен е въпросът и за емоционалността на Радичков. Младият писател не разчита на пряк емоционален удар. Емоционалната атмосфера у него е философски и етично сбагрена. Тя не се съсредоточава върху определен конфликт или сблъсък; тя е във връзка с ассоциативната образност, която много често загатва чувството, базира се върху привидното спокойствие, но съдържа вътрешно неспокойствие. Именно разказите на Радичков убеждават колко дълбоко грешат ония, които смятат, че може да се създава значително изкуство без емоционална развълнуваност, без богато емоционално възприятие на нещата. Прикритата емоционалност не означава липса на емоции, както по-широкият поглед върху човека не означава нравствен нихилизъм и принизяване. Разказите на Радичков са изпълнени с духовна атмосфера, която обгръща еднакво и човека и природата. И в тая атмосфера Радичков не търси елементарното сблъскване на доброто и злото, не опростява моралните норми, не категоризира нещата в елементарни етични понятия, а издига всичко в една висока нравствена сфера, където красотата и етиката вървят ръка за ръка.

Когато казвам всичко това, не мисля, че Радичков е защитен от слабости, от известно повторение на похватите. В отделни разкази липсва това, което е основното за Радичков — претворяващият поглед на автора. Някои негови опити да докосва с омагьосана пръчка вещите, да сваля слънчевата дъга върху паветата остават в известна степен безплодни. В такива случаи личат повече похватите на автора, но не се получава очарование. Понякога писателят напразно пилее себе си, мислите си за красотата, без да намери достатъчно опорни точки в действителността. А в творби като „Тенекиеното петле“ колкото и да са блестящи отделните образи, колкото и ярко да е присъствието на автора като неспокоен, с висок нравствен критерий герой, спойката между отделните образи е недостатъчно здрава.

Трудно е да предвидиш развитието на даден автор, опасността от самолюбуване на похватите съществува винаги. Но у Радичков има нещо, което е вече значително постижение за нашия разказ: съвременно виждане, съвременно чувствуване и мисъл. Радичков мисли чрез своите емоции и чувствува чрез мислите си. Неговата интелектуалност лежи дълбоко в сбразите и чувствата. Тя не се врязва остро, както в някои от разказите на В. Попов, но тя присъствува и там, където на пръв поглед най-малко може да се открие — в меките линии на пейзажа, в покоя и съзерцанието, когато се долавя скритото очарование на човешката душа. Какво биха били смелите обрати на Радичков, скоковете на представите, образ-

ните асоциации без неговия мислещ поглед? Те биха напомняли стари образи, изживени чувства, защото природата като образ никога не е само природа, а знание за човека. Пейзажът също е своеобразна философия, повече или по-малко съвременна.

Когато Радичков употребява думата „небеса“, в картината става по-светло, чувствата се избистрят, а понякога и мисълта затрептява по-силно. В годините на страшни трудности героят от „Обърнато небе“ се стреми да намери оня обектив, през който измъчените селяни, самият живот ще изпъкнат в нова светлина: „Какво ли ще стане, казвах си тогава, ако с някакъв трик успея да сваля това лазурно небе долу, че да стъпят върху него калните крака на селяните и биволите с тежките си копита. Знаете ли при такъв трик колко много светлина би се процедила от всяка гънка на дрехите, от всеки поглед, колко много би омекотил този лазур необръснатите лица и гримасите“. И героят започва да внася в снимките си небеса, които озаряват и стоплят. И хората започват да стъпват по земя, в която има нещо от синината на небето. И сам Радичков внася в разказите си синина и небе, не за да лакира живота, а за да достигне по-непосредствено до човека, да открои човешката красота на фона на трудностите, да покаже оная сила, която преобразява живота, да възвеличи човека. Песента за гордия и красивия човек у него не е музика на фанфари, а тънка и нежна мелодия, богата лирична картина, в която се усеща скритият скок на мисълта, вътрешният напор на волята.

Разказите на Радичков показват, че интелектуалното начало в белетристиката означава и една по-голяма дълбочина на чувствуването, по-тънка мрежа на изживяванията, по-голяма нюансировка на емоциите; че то може да се съчетава с едно лирично оцветяване на прозата, да преминава в лирична белетристика, каквато е белетристиката на Радичков. Те показват и нещо друго — че идейното богатство не само не влиза в разрез с емоционалността, но понякога се изразява чрез нея, просмуквайки целия естетически поглед на писателя. В областта на художественото творчество философията, мисленето, е винаги и нещо друго — емоционално втурване в неизвестното, порив, категоричност на чувствуването и волев импулс.

3

Когато мисля за интелектуалното начало в литературата, мисля за всичко онова ново, което характеризира съвременния човек. Днешният човек не е по-малко емоционален от човека на която и да е друга епоха. И за това говори възраждането на романтиката в нашата литература, създаването на лиричната проза, новият синтез в изкуството, който не само се връща към най-добрите традиции на миналото, но творчески започва да приема и преосмисля редица похвати на чужди на реализма стилистични системи, да руши бариерите и каноните не само в съдържанието, но и в стила.

Промяната в духовния облик на писателя неминуемо влече промени и в неговия стил, в художествените търсения на епохата. Не случайно всяка по-значителна епоха в развитието на човечеството или на даден народ се е характеризирала с революция в естетическите възгледи. Търсенето на нова художествена система означава търсене на съвременен критерий, на форма, която най-добре ще изрази новото съдържание. Нашата литературна история е богата с такива примери. Формирането на новите естетически възгледи след Първата световна война се характеризираше с

взрив, с идеен и естетически бунт срещу отвлечения и умозрителен образ, срещу откъснатото от живота чувствуване — в името на опиянение от земята и веществения мир, в името на суровото и огнедишащо нахлуване в живота.

Кой е основният белег за съвременност при новите естетически търсения на днешния писател? Може би лаконизмът, динамиката, експресията? Подобни тежнения действително съществуват. Стремеж към лаконизъм ще се забележи и у Радичков, и у Попов, особено у най-младите — Емил Калъчев и други. Това е естествен стремеж към пределно сгъстяване на съдържанието, естествен отпор срещу подробната описателност, стремеж към вътрешна обемност на образите, стремеж в последна сметка да се гледа в дълбочина, а не по външната плоскост на нещата. Динамиката отговаря на синтетичния поглед на писателя, на всестранното обгръщане на човека и явленията от различни страни, в резултат на което се раждат бързите преходи от едно състояние към друго, асоциативната образност, подмяната на външно-описателната връзка с емоционално-експресивна.

Но фактът, че наред с тоя начин на художествено изображение съществуват и други, с които писателите успешно отразяват съвременността, показва, че изброените формални белези не могат да бъдат единствен или главен критерий за съвременност. Наред с лирично-импресивния съществува спокойно-епичен стил, с последователно логично развитие на образите, с довършване на мисълта и подробен анализ на психологията, при които вниманието се съсредоточава не върху загатнатия жест и импресията, а върху цялостното развитие на образа в определена битова и социална среда. Без това не бихме могли да си обясним появата на романа „Иван Кондарев“, където епичният, спокоен рисунък на автора дава възможност за тънък психологически рисунък, драматизъм и лирично чувствуване. Следователно белезите за съвременност и в областта на художествения стил трябва да се търсят по-дълбоко, в някои по-общи, свързващи различните стилове моменти.

Различен от импресионистичния рисунък на Радичков е плавният, спокоен рисунък на Любен Дилов. Ако образите на Радичков показват, че писателят може да използува свободно похватите на стилистични системи, с каквито си служат автори, чужди на реализма, когато тези похвати са подчинени на едно съвременно светоусещане и мироглед, то разказите на Дилов говорят, че и най-спокойният епичен рисунък може да отразява тънки психологически състояния, когато в него се чувствува присъствието на една умна, интересна творческа личност.

В един от най-вълнуващите си разкази „Август загина на война“ Дилов ясно показва, че неговата сила е в реализма, в правдивостта, в суровата истина. На фона на всекидневието животът изпъква със силно сгъстени краски. Плътните реалистични краски показват цялото безумие и жестокост на войната, разтърсват със силата на правдата. Епичният подход на писателя му е дал възможност да покаже хората сурови, груби и измъчени от войната. Без поезия и лиризъм, с груби сурови щрихи писателят е видял човешкото и в озлобените и измъчени от войната немски жени, и целия ужас от войната в лицето на кроткия и добродушен малоумен, изгубил паметта си при някакво въздушно нападение. В образа на малоумния авторът е вложил много горчива ирония срещу фашисткото безумие, вложил е своя протест срещу войната.

Може би в следващия сборник „Почивката на Боян Дарев“ (1961) Дилов да не достига тая обхватност, гъстота и сила на образите, както в „Август загина на война“. Но в него писателят разширява своя художествен хоризонт при търсене на повече и по-сложни психологически разрешения. Образът на пенсионирания суфльор от „Високите обуща“ напомня нещо гоголевско със своя трагизъм, с оня широк подход към човека, който представя героя и жалък, и смешен, и трогателно светъл и чист.

Новото, което внася Дилов със сегашните си разкази, е задълбочаването на аналитичния поглед, способността чрез вътрешния портрет на героя да освети целия му живот. Спокойният, тънък анализ изчерпва до дъно душевното състояние на героинята в „Тежък ден“, не остава нито ъгълче от душата неосветено. Писателят като че ли гледа под силен прожектор в дълбочина, осветлява цялото същество на героинята, с безпощаден аналитизъм разкрива образа на жената, похабила живота си като съпруга на бездарен доцент, болката от внезапното осъзнаване на един безцелен живот.

В по-друга линия се разкриват нещата в разказа „Почивката на Боян Дарев“. Ако в „Август загина на война“ и „Високите обуща“ писателят се е скрил зад образите, то тук на преден план е авторът като герой, който до голяма степен съвпада с героя на творбата.

В друга плоскост върви художественото експериментиране на някои от най-младите. Повишеният интерес към психологичните проблеми довежда до търсене на нов психологически израз, до засилване ролята на подтекста, на вътрешния монолог и художествената условност. Такъв автор, който се опита да съедини своите непосредствени жизнени наблюдения от строителните обекти, с подчертано-психологична трактовка на образите, е Емил Калъчев. „Свидетелство за честност“ (1962) — първата книга на младия автор — е съставена от къси разкази от по две-три странички, в които понякога е вместено успешно едно по-богато съдържание. Стремежът към новаторство у Калъчев е безспорен. Авторът се стреми да улови момент от трудовия процес или от изживяванията на героя, в който се разкрива образът на човека. При такава синтетична постройка на разказа моментът, случката загатват цялостна душевна картина, като изключват описателността, подробното развитие на сюжета и героя. При такъв начин на разказване се изисква голяма психична натовареност на жеста, пределна вътрешна обемност на отделния фрагмент.

Цялостен и правдив е Калъчев в „Плитката“, въпреки че тук няма да се сблъскаме с напрегнати многозначителни монолози и диалози. Динамиката на разказа, ритъмът и повторенията са свързани с един образ светъл, с простота и естественост на чувствата, с хубавия облик на момичето — помощничка в работническия стол, което като малко слънчице стопля всички, без те да забележат светлината му.

В разказите на Калъчев психологическата задълбоченост се бори с маниерни психологически диалози, с фотографски скици на незавършени психични състояния и бедни откъм вътрешно съдържание образи. Някаква еднообразна маниерност в стила, драматизъм, който не отговаря на семплото съдържание на характерите и изживяванията, показват, че авторът в отделни разкази се поддава на една създадена художествена щампа, на един псевдопсихологизъм. Нещо книжно и изкуствено, някаква мъглява многозначителност вее дори от разкази, в които авторът поставя интересни проблеми за живота и изкуството, за романтиката и

реализма. В „На прозореца“ мълчаливият, условно реалистичен диалог, подсилената драматична атмосфера преминават в някаква неяснота на образите и съдържанието и вместо да подсилят, замъгляват мислите и основната идея.

Стремеж да излезе от елементарната конфликтност, от тезисното разглеждане на характери и проблеми проявява и Герчо Атанасов с първата си книга „Градско небе“ (1962). В един от най-хубавите разкази в книгата „Момичето и библията“ младият автор е успял да освежи темата за срещата между двата свята, да излезе извън елементарните прояви на сблъскване между старото и новото, между два различни мирогледа. Носител на религиозните заблуди тук е свежият, чист образ на малката руса девойка, продавачката на библии, която докрай остава рожба на един друг живот, на своите религиозни заблуди, въпреки цялата прелест и очарование на нейната чиста и всеотдайна обич. Заслуга на автора е, че идейната яснота на разказа не е попречила да се прояви свежестта на изживяванията, очарованието на любовта и на хубавия образ на момичето. Писателят е успял да остави зад себе си грубите идейни шампи, да навлезе по-отблизо, по-непосредствено, с по-голямо внимание в света на интимното, на по-тънките човешки преживявания, без да замъгли основния идеен проблем.

Наред със сполучливите разкази обаче Г. Атанасов е поместил и други, които почиват върху измислени, пресилени психологически състояния и конфликти. В „История“ Атанасов смело поставя въпроса за членуването в партията, като сблъсква гледището на бащата-еснаф и честното отношение на младия инженер, безпартийния комунист, който вярва в себе си, в обществото, където живее и който не желае заради лични облаги да постъпи недостатъчно подготвен в партията. Но младият автор не успява да разгърне конфликта върху реална жизнена основа, разказът завършва с външен драматизъм, като бащата изпъжда сина си от родния дом и синът по същите причини отказва да се върне при него. Смътни, неразработени остават образите и в „Глоба“, където читателят е оставен да се досеща за загатнатите конфликти и психологически състояния.

С подчертан психологически рисунък се характеризират и някои от разказите на Никола Тихолов. Много прелест има в почти безсюжетния му разказ „По залез слънце“. Може би заради това, че часовете на залеза така вълнуват със своята скрита нежност, с онова спокойствие, в което има толкова тъга и очакване. Целият разказ е изграден върху импресията, върху непосредствените усещания и впечатления — омаята на лятната привечер, наситена с предчувствия, жената с нежния профил на рамката на вратата и залязващото слънце върху косите ѝ, чувството за нещо, което още не е започнало, но всеки миг може да увлече героя. Подмамен от вечерта и от жената, младият журналист се сблъсква със запустението, с озлобените очи на мъжа и с миризмата на мърша, която се носи откъм двора. Проблемът за разлагането, за края на частното стопанство в разказа не е теза, социалната истина се разкрива като истина художествена, като къс от човешко изживяване.

В такива разкази личи вътрешно душевно откривателство, което променя нещата, като ги рисува в друго осветление. Истините се приемат не като готови дадености, а се изживяват по пътя на душевното откритие чрез малката, незначителна случка, чрез импресия, в която се отразява по-широк простор от мисли и чувства.

Големият проблем за новаторството обаче не всякога и от всички се разбира в неговата дълбочина. Не са редки случаите, когато по нов начин, с нови художествени средства младият писател се стреми да разрешава познати теми и проблеми, встрани от главното, от острите въпроси на съвременността. Една от често срещаните слабости е привидното новаторство, привидното разрешение на психологически драми, когато в действителност героите остават в сферата на известното, при една външна усложненост на психологическата тъкан на образите, с една претовареност на психологическите похвати. Понякога авторът превежда героя си през различни морални изпитания, усложнява криволиците на неговия духовен път, за да се види на края, че е останал в плен на идейното и художествено клише, че разрешава конфликтите по старите пътища на преднамерената тезисност и идейна елементарност.

Опасност по пътя на художествените търсения на редица млади писатели е, когато търсенията на формата заслонят тревогата за съдържанието, когато авторът изчерпи запаса от жизнени впечатления и, разчитайки на своята художествена култура, започва да прикрива липсата на жизнена проблематика, на жизнена непосредственост с чисто формално експериментиране, с привидно психологическо богатство, когато в желанието си да преодолее съпротивата на материала започне не да мисли, а да измисля действителността.

Не могат да не будят тревога поместените в „Пламък“ разкази на В. Попов „Безкрайните пътеки“ и „Свинефермата“. В желанието си да намери себе си, да даде по-ярък израз на своето „аз“ Попов е потърсил нови форми, но увлечението по чужди стилистични похвати всъщност го е отдалечило както от самия себе си, така и от образната непосредственост, от живия дъх на действителността. Хубавата хуманистична идея на „Свинефермата“, съвременната идея за търсене на човека и в най-унизения, възвеличаването на човека — всичко това е пренесено в света на една пресилена художествена условност. Бедата не е в измислицата, в условността, не е в тънкото преливане на реалното и нереалното, в отделните философско-поетични изяви на автора, звучащи като своеобразен мотив, а в измъчените представи, в това, че измислицата смазва непосредствеността, че условността не изяснява, а замъглява художествения замисъл. Тройният психологически план на „Безкрайните пътеки“ още по-определено говори, че психическият момент е неделим от изобразителния, че нарушаването на единия за сметка на другия води до тяхното взаимно унищожаване. Наистина Попов не е писател на спокойното извайване на образите, на епическия рисунък. Той налага на действителността своя собствен вътрешен образ, своята предварителна художествена концепция. Той има способността да говори сам чрез своите герои, да разкрива своето „аз“. Но когато авторът не успее да въведе непосредствено читателя в своя поетичен и мисловен свят, а застане между него и действителността, тогава предимството се превръща в сериозен недостатък.

Никой с нищо не може да попречи на писателя да търси пътища, да търси многообразието и сложността, но и никой не може да се удивлява само от похватите на автора, особено когато те са на преден план, натрапват се на вниманието, превръщат се от форма на дадено съдържание в пречка за неговото непосредствено възприемане. Разбира се, въпросът не е само до похватите, до формата; касае се за самото съдържание, за образите, които до известна степен влизат в противоречие със самата идея, касае

се до преминаването на идеите в човешко съдържание, до съответствие между вътрешния свят на автора и действителността, до известна предназначеност на неговата мисъл, която звучи като основна струна в разказа, но която би могла да се разкрие в десетки вариации, да престане да звучи като откривателство, защото се повтаря, защото търси понякога по изкуствен път образите, жизнените форми, а не произтича от тях, не блика от самите образи.

*

По-пряката изява на личността характеризира значителна част от съвременните разкази. Тя не е нов момент в литературата ни, но в разказа на младите се явява естествена реакция на психологическия аскетизъм, когато личността се криеше зад общи, задължителни, нетворчески усвоени истини, а приближаването до живота се превръщаше в куха формула, защото се извършваше вън от особеностите на личността, вън от личното усвояване на големите истини. Разбира се, нито подтекстът, нито вътрешният диалог, нито воденето на повествованието от първо лице могат във всички случаи да осигурят дълбочина на виждането, непосредственост и развълнуваност. В редица разкази се забелязва точно обратното — пряката намеса на автора се превръща в средство за публицистично подменяне на живия образ, за прибързани, художествено неразработени обобщения, като средство за избягване на трудностите, за подмяна на художествения образ. Но и у Радичков и у Дилов то е форма на по-непосредствено навлизане в живота, възможност за по-близка среща с хора и явления, за пряко поставяне на въпросите, за повишаване на емоционално-мисловната енергия на фразата, за усилване на нравствено-етичната атмосфера на творбата. Най-хубавите моменти в „Тенекиеното петле“ са тези, в които Радичков мисли на глас — мисли за своето собствено неспокойствие, непримирение, за сивото течение на живота, което убива порívите и неспокойствието, мисли за оная настръхналост, без която губим себе си под привидно умъдряване, мисли за светлина, която всеки би могъл да носи в себе си. Радичков не успокоява. Той не казва: „Светлината, която всеки човек носи. . .“ Пред трупа на комуниста той казва: „Ако всеки от нас имаше в себе си светлина за пет пари, това правеше много, ако и всеки имаше толкова любов — това прави много. Ами милионите на земята?. .“ Така хуманизмът на писателя прекрачва границата на общото умиление и се превръща в истински социалистически хуманизъм, който задължава, буди неспокойствие, превръща се в мисъл за милионите хора.

В „Почивката на Боян Дарев“ Л. Дилов е вложил много лично в образа на главния герой, но заедно с това е разтворил творбата си за повече проблеми, за повече тревога на духа. Излизайки по-непосредствено от себе си, от вътрешния разговор със самия себе си, той е успял да разшири духовната атмосфера на творбата, да задълбочи аналитичния си поглед, да се развълнува от едно по-непосредствено приближаване до живота и проблемите.

С образи, носещи белега на самосъзерцанието и тъжната поезия на критичното самовглъбяване, писателят навлиза в основната тревога на твореца, в състоянието на неспокойния, красив и малко тъжен полет на духа. С искрен самоанализ той надниква в несигурното самочувствие на писателя в минутите, когато напрегнатата мисъл се стреми да извлече смътните образи на съзнанието, в практическата безпомощност и в тоя

особен поглед на художника, който превръща несъзнателно живота и нещата в обект на художествено отражение. Рисунъкът при тая определено-психологическа трактовка е по-различен от плътния, обективен рисунък на „Високите обуща“. Тук авторът назовава пряко нещата, пренася понякога изживяванията по-непосредствено в сферата на идейно-естетическото мислене. Намесата на автора се чувствува както в характера на проблемите, в интимния аналитико-психологичен план на тяхното третиране, така и в художествените обобщения. Размисълът на автора не само не пречи на художествената тъкан на творбата, но създава и основната, нравствено-напрегната атмосфера. Идеи, дошли по пътя на откровението, на самоанализа, разкриват и особеното естетическо отношение на писателя към човека, към хората на труда, неговия трезв, аналитичен и някак по-широк, като че ли леко снизходителен и опрощаващ поглед, който вижда хората отблизо „и хубави, и грозни, и мънички, и големи, и жалки, и велики в подножието на своите дела!“

„Почивката на Боян Дарев“ е разказ, който живее с определена обществена атмосфера. Това напрежение се долавя в безпощадната правдивост на анализа при разкриването на образа на интелигента-скептик, на неговото неверие в собствените чувства, в любовта изобщо, на неговия страх от края на всяко чувство. С горчив самоанализ героят следи всяка своя мисъл и изживяване, осмива несъзнателно и своята собствена болка. В душата си той пристъпва към друг, по-красив свят, но моралните условности го държат и той знае, че ще им се подчини. В разказа се набира протест срещу човешките условности, срещу нерешителното резоньорство, вътрешно безволие и раздвоение. Но авторът не заклеймява евтино от страни. Той показва отблизо процесите в тяхната психологична същина. Писателят с лична ненавист се разправя с онези, които под маската на партийна страст огорчаваха в миналото живота на хората, а понякога решаваха и човешки съдби. На шумното, готово приемане на нещата той противопоставя съзерцанието, когато човек иска насаме, интимно да приеме и най-ярките, най-грандиозните прояви на строителството. Дилов не дели елементарно героите на положителни и отрицателни, но търси същината на всяка черта и характер. Той с еднаква яснота разкрива и малодушието, и репортажното бодрячество, оптимизма на уводните статии на местния редактор, който разрешава човешките драми с опростения морал на вестникарските клишета, за когото нещата са бяло или черно, и който по елементарен път разбира въпроса за личния пример, за морала на комуниста.

Дилов и тук не прави преки изводи, не агитира, не води читателя за ръка, разчитайки преди всичко на психическата, на жизнената правда. Потърсим ли в какво най-ярко се изразява творческото своеобразие на Дилов, няма да го намерим в художествената условност, във внезапните асоциации, въпреки наличието на неочакваните психологически обрати. Силата на Дилов е в откровеността, в яснотата, с която вижда героя, в широкото разкриване на хубавото и смешното, на тъжното и отрицателното, в реалистичната широта на образа и дългото му износване в сърцето, в творческото съзнание; и в тая вяра, че от човешкото страдание се ражда птицата феникс — вечното възраждане на човешкия дух.

Когато говорим обаче за по-непосредственото присъствие на авторската личност, в никой случай не можем да се ограничаваме с формата на повествование от първо лице. Всъщност аз имам предвид друго — не пряката намеса на авторската личност като действуващо лице, а все по-

яркото очертаване на оня нравствен идеал, на оня кръг от търсения и мисли, който не се покрива напълно с личността на автора като жив човек. Личното отношение на твореца може да се прояви по различни начини, в различни стилистични похвати и системи. Но то всякога означава контакт с действителността, отговор на съвременни въпроси, самостоятелен поглед и свои търсения. Търсене на своя проблематика, на свой художествен свят, на оная вътрешна тема, която слага отпечатък върху всичко. Колкото повече се разширява идейно-естетическият поглед на писателя, толкова неговата вътрешна тема все по-малко се побира в определени формули и в тесен кръг от проблеми. Философските търсения на Попов, извисената духовна атмосфера на Радичков, взиращият се аналитичен поглед на Дилов надрастват познатите представи и проблеми, не познават тематичната ограниченост. Проблематиката на тяхното творчество се определя не от външни белези, а от характера, естеството на мислите и изживяванията, макар че действието се движи в рамките на една и съща трудова действителност.

Борбата за духовно възмъжаване, за преодоляване на скръбта, изтъкването на героиката на преден план поражда радост, едно ново единство на идейно и емоционално отношение към живота. Разширяването на художествения поглед, на естетическите търсения доведе до разнообразяване на емоционалната гама, до единство на трагичното и героичното. Разширяването на емоционалната гама естествено трябва да се види и като реакция на едноцветното рисуване, на преднамерената бодрост в периода на култа. Тоя момент стои и като идейно-естетическа проблема пред писателя. Не случайно Л. Дилов воюва с евтиното бодрячество, което свързва с духовното тесногръдие, с ограниченото мислене. Неговият основен герой в „Почивката на Боян Дарев“ е жив човек, който страда, макар че вярва в изхода от страданието. Страданието идва от съзнанието за вътрешна слабост, за продължително господство на остарели морални норми в обществото, от съзнанието за погрешен жизнен път у много от неговите герои. Страданието възниква като конфликт между общественото и личното в „Тенекиеното петле“ на Радичков. То е нравствено разтърсване, овладяна болка, осмислена емоционалност. Когато младият комсомолец напуска къщата на сестра си, след като е победил слабостта на личното и е разкрил престъплението на зет си, той плаче: „Нима вече плача, аз, комсомолецът! Нали щях да се калявам! Не, не, аз не плача, друг някой плаче, макар и с моите очи, някои от стоте, влезли в моята кожа. Нека си поплаче другият с моите очи, защото ако го потискам, чувствувам, че ще дишам трудно. Нека си поплаче онзи, за да му олекне“. И така „онзи в мен се наплака, нищо че плаче с моите очи“. Колко много е казал Радичков с тези няколко реда. И за живата болка, за способността на съвременния човек да изпитва чисто човешки чувства и за оная негова способност да се отделя от самия себе си, да се наблюдава от страни, да съзерцава своите собствени изживявания, без това да намали тяхната сила и емоционална непосредственост. Стремежът към синтеза съпътствува не само мислите, но и чувствата на съвременния човек. И за това премисленото чувство довежда до особеното духовно прояснение, когато светът наново изглежда светъл и красив, а в сърцето на героя навлиза душевната младост. Основният мотив — търсенето на красотата, който звучи в целия разказ на Радичков, в цялото му досегашно творчество придава специална обагреност и върху неговата емоционалност, внася светлина и избистреност в чувствата. Струва ми се, че ако трябва да опре-

делим основната, емоционална багра на неговите разкази, това е светлината. И не случайно „Тенекиеното петле“, построен върху драматична, трагична сама по себе си случка, е изпълнен с толкова светлина.

Струва ми се, че настъпва някаква трансформация на емоционалността, разтваряне във философско-нравствената или трудово-героична атмосфера на цялото. Радостта се превръща във философия, в светоусещане, в отношение към битието и заобикалящата действителност, страданието влиза като елемент от друго, по-голямо, по-общо възприятие на света. Скритата, овладяна емоционалност не обеднява реалистичната представа за човека, не притъпява тъгата по идеала. Тя няма нищо общо с безразличието, с криво разбрания, студен, бездушен интелектуализъм, който е враг на реализма, защото означава обедняване на багрите, стесняване на художественото възприятие.

Колкото и ясно да се очертават тенденциите на жизнерадостно чувствуване, те предполагат наличието и на друг начин на вижданс, на друга емоционалност. Може би истинската, социалистическа трагедия ще се роди тепърва, когато се задълбочат естетическите категории, когато писателят приеме, че всяко време носи и своя възход, и относителния трагизъм на отделната личност, когато се разграничат понятия като драматично и трагично. Безспорно трагизмът на днешния човек няма да бъде трагизма на човека, задушаващ се в капиталистическата действителност, когато страданието просмукваше дори и героичното. Но човешкото страдание ще съпътствува творческите търсения, както ги е съпътствувало винаги. Вечното противоречие между абсолютното и ограничените възможности на човека, между идеала и неговото осъществяване в най-различни сфери на човешкия живот ще причинява страдание, а понякога и гибел на човека. Наистина литературата е не само отражение на съществуващото, но и отлитане в света на нравствения, душевния идеал на твореца и тоя идеал слага отпечатъка си върху отражението на настоящето. Но трагичното е не по-малко важно за отражение на идеала и неговата сфера е не само сферата на откритата героика, опоетизирването на подвига, но и сферата на индивидуалното търсене на истината — търсене, което отразява общите тенденции, но не се покрива с тях.

5

Има хора, които изпитват смущение пред художествените търсения на някои от младите. Не се ли изменя по тоя начин на нашата художествена реалистична традиция, на онова, което ни завещаха Елин Пелин, Йовков? Не внасят ли техните експерименти нещо, чужди на нашата действителност, не нарушават ли с това националния колорит на нашето творчество? Струва ми се, че въпросът за националния колорит не може да се разглежда тясно, само в рамките на художественото завоевание на миналото. Националното там се е изляло в определен бит, в определени исторически категории, в определени идейни и емоционални дадености. Излишно е да се доказва, че всеки нов исторически етап е и онаследяване, и преодоляване, преодоляване на установен начин на мислене, на исторически ограничени понятия и форми.

Действително трудно бихме могли да си представим разказите на Радичков без разказите на Каралийчев и Йовков. Той върви по техните пътища, като съединява субективно и обективно изразителен и изобразителен момент, следва чувството за хармония и красота, като търси красотата

в реалните форми на действителността, в земния дъх и земните багри на нещата. Затова и в разказите на Радичков има и небе и земя, и съзерцание, и чувство за съвременност. Тънкото любуване на красотата, меката йовковска атмосфера, действеното съзерцание — всичко това отвежда разказите на Радичков към художествената атмосфера на Йовков. Но Радичков не би бил съвременен, търсещ писател, ако у него не съществуваше вътрешното движение, въпреки съзерцанието, ако нямаше скрити вътрешни импулси на нашето време, волята за преобразуване на света, нравственото безпокойство, което се превръща в категоричен императив. В скоковете на неговите образи, в смелата му асоциативност се чувствува скритата присъда, преценката на автора, съвременното отношение към човека.

Интересен е примерът с разказите на Николай Кирилов в „Пролетен дъжд“ (1960). В най-добрите си разкази Кирилов се влияе от класиците, от Елин Пелин, Йовков. От тях той се учи да търси волност и поезия в душата на селянина, да опоетизирва човешките страсти и копнежи, намерили израз в магията на свирнята („Скъсани струни“), да рисува необуздани характери, сурови и податливи на очарованието на музиката, припламващи в радост и мъка. Като Йовков той чувствува красотата в струните на цигулката, в природата, в шума на кръвта, в образа на палавата девойка, напомняща своеволните, изпълнени с очарованието на женската хубост образи на Йовков. Йовковска атмосфера се чувствува и в „Сватба“, в тъгата по чиста обич, която изпълва разказа, в гнева и жалостта на циганина-свирджия заради обиденото грозно момиче, посрещнато студено и гузно в дома на жениха. В рамките на бита се чувствува йовковска топлота при докосването на човешките сърдечни струни. Кирилов умее да рисува не мъртъв бит, а прости и тънки изживявания, умело загатнати чувства и реакции. По същия начин той е успял да внуши и красотата на природата, без излишна идеализация, без опоетизираща условност, със свежия дъх на земя, трева и листа, с бистрите дъждовни капки по клоните („Пролетен дъжд“). Топлота и сетивност има в редица образи на Кирилов, въпреки самоцелната живописност на отделни характери.

Видял обаче хубавото у класиците, почувствувал очарованието на тяхното творчество, писателят често не успява да излезе от него, да разчупи кръга на тяхната проблематика и светоусещане. Едно виталистично, земно чувство, близко до жизнените и първични начала, до свежестта на природата говори за жив творчески темперамент. Но хуманизмът на писателя в повечето разкази се движи в кръга на познати представи и проблеми и само в отделни случаи авторът пристъпва с парливото обществено чувство на съвременния писател („Чистка“).

Въпросът за ученето от класиците има безспорно две страни. Той е нож с две остриета. Съвременният писател се стреми да усвоява техния реализъм и едновременно да преодолява сферата на тяхното влияние, да пречупва техния хуманизъм, техния широк, жизнеутвърдителен поглед през идеите и светоусещането на съвременния човек.

Всяко време има свои художествени, естетически търсения. И затова напълно оправдан е стремежът на младите да търсят свои пътища. Откъде би дошла вътрешната динамика в разказите на Радичков, която се долавя в най-спокойната атомсфера на неговите творби, тая особена омая на съзерцанието, в която се чувствуват будни, търсещи, широко разтворени очи, ако нямаше съвременното чувствуване, съвременното светоусещане на

писателя? Какво би останало от новите разкази на В. Попов, ако скиците из трудовото всекидневие не бяха изрисувани под определен ъгъл на идейно и художествено виждане, ако писателят не се стремеше към философско осмисляне на образите? Съвременното чувствуване, то е във всичко: в усложнената емоционалност, в обогатените форми на авторското присъствие, в засиления психологически анализ, във все по-широкото прекрачване на границата между епично и лирично, между романтика и реализъм, в оформянето на една творческа личност по-аналитична, понякога по-прикрито емоционална, с по-друга чувствителност, с повече способност едновременно да се приближава до земните, конкретни форми на нещата и да се отдалечава от тях.

Използуването на опита на миналото, от една страна, означава възобновяване на свещените завети на реализма, възвръщане към живия човек, към реалните противоречия на епохата. Но правилното отношение към миналото винаги се е съчетавало с потребността от новаторство, с чувство на писателя за своята съвременност. Новаторството — то е в разширения естетически поглед на писателя, в по-дълбокото марксическо осветление на явленията, в излизането от общоприетото, от средното знание, от елементарно-безспорното. То е щурмуване на самодоволството и непрекъснато безпокойство на човека, който се стреми и търси.

Затова всяко изоставане днес в областта на художественото творчество се чувствува като анахронизъм. Ако редица от посочените слабости се раждат в процесите на търсене, то отделни сборници разкази като „Първа обич“ (1959) на Йовчо Киров, „Човешки съдби“ (1961) на Цветан Николов, „Пробудени души“ (1959) на Николай Драганов и други разкриват сериозно изоставане на авторите под равнището на съвременната художествена мисъл и постижения. Интересен е фактът, че слабостите при изоставането на някои автори имат много по-общи черти, отколкото постиженията на онези, които търсят и вървят по свой път. И у тримата автори ще срещнем елементарна и остаряла конфликтност, липса на позадълбочен идеен и художествен образ, наивно-психологически преломи, психологически наивитет. Все още тук господствуват елементарните форми на класова борба в село, кулаците убиват, опожаряват, секат нощем дървета, а някогашният бедняк, сега член на кооперативно стопанство, изведнъж се класоосъзнава („Роднини“ на Йовчо Киров, „Вишната“ на Цв. Николов, „Пришелецът“ на Н. Драганов). Едно и също сладникаво умиление и благодушие вее от разказите на Драганов и Киров, една и съща емоционална нагласа на автора, когато пристъпи към отразяване на селската действителност; като че ли писателят е изправен не пред сериозните проблеми на социалистическото строителство, а благодушно се умилява пред патриархалната идиличност от преди един век. Герои с наивна психика, с измислени драми кръстосват по пътищата на Йовчо Киров, въпреки живото чувство за хумор на места у автора. По стари, утъпкани пътища се движат героите на Драганов, а човешките съдби на Цветан Николов се вплитат в евтини, сантиментални, измислени конфликти, завършващи с убийство и трагична смърт.

Най-добрите постижения в разказа на младите говорят за бързо съживяване на късия разказ. Това е гаранция, че нашата литература набира сили, че животът навлиза в нея със своите реални проблеми и конфликти. Новата действителност намира своето бързо динамично отражение във формата на късия разказ, където си дават среща драмата и лириката на нашето време.

ПЪТЯТ НА БРЕХТ КЪМ ЗРЕЛОСТТА

Минко Николов

ЗА И ПРОТИВ БРЕХТ

Новаторите и търсачите, аргонавтите на похода за ново изкуство вървят срещу течението. Те учат своите съвременници на най-трудния навик — да разчупват традиционните представи, да свикват с непознатото и необичайното. Еренбург поздрави 80-годишния Пикасо за неговата младост. Най-сигурен белег за младостта на един художник са споровете, които се разгарят около творчеството му. Новаторството не обича фанфарите на единодушното признание, то не търпи тамяна на юбилейните славословия. Неговата амбиция е друга: да раздвоява умовете, да ги сблъсква и по този начин да кара новите и неподозирани истини да фосфоресцират.

Брехт е между големите явления на съвременното изкуство, които са много оспорвани и срещу които естетическата инерция дълго упорствува. Неговата стойност се утвърждава през съпротивата на каноничните мнения и традиционните вкусове. Подобно на други свои събратя като Маяковски и Пикасо, той цял живот предизвиква естетически смутове поради твърдото си намерение да обнови езика на вековното сценично изкуство, да задоволи потребностите на една научна епоха и на едно диалектическо мислене. Когато Брехтовият театър гостува в Москва или Париж, той не поражда със своите спектакли всеобщо одобрение и признание. Публиката е далеч по-единодушна и възторжена, като аплодира естрадните вечери на Вико Ториани или номерата на виенското ревю върху леда. След Брехт обаче остава нещо друго: неспокойството, продуктивната тревога, че се разчистват вехтории в театъра. Глупците се размърдват, съюзяват се рутинерите. След Брехт започват дебатите.

Спорът за Брехт се води върху различни меридиани на съвременното изкуство. Той не е спор само за конкретна драматургия, а разговор за пътя и кръстопътищата на модерния театър. Това е разделение да духовете около основни принципи, ферментът за разграничение между старото и новото.

Чрез примера на Брехт става много нагледно колко неразделна е естетиката от политиката. Трубадурите на студената война, самодоволните културтрегери от Федералната германска република години наред се мъчат да анулират явлението Брехт, тъй като то им струва куп политически неприятности. С доводите на натовски идеолози те решават въпроса автоматически: щом като един автор е обвързан с комунистическите

идеи, той сам се изключеа от редовете на сериозните и заслужаващи внимание творци. През 1957 г. фон Брентано дори си позволи да охули публично Брехт, като го сравни с псалмопевеца на хитлеристките щурмови отреди Хорст Весел. Днес фон Брентано е само един фалирал политик. Но неговото изказване все още се припомня като свидетелство за политическо скудоумие, като опит за посегателство върху изкуството.

И досега в Западна Германия се срещат критици, които пророкуват на Брехт литературна смърт в недалечно бъдеще и се силят да доказват нищожността на неговия талант. Те са толкова жалки, че сериозните литературни издания на Запада не ги удостояват с интереса си. Единствени изследвачите на Брехт привеждат подобни отрицания като куриози. Брехт е масив, който не може да бъде изместен от терена на значителната съвременна литература. Ето защо буржоазните автори предпочитат друга тактика. Те правят компромис, подлагат Брехтовото творчество на специална дисекция, чрез която искат да разделят художника Брехт от политика. Според техния маньовър Брехт бил достоен за съжаление поради политическата си заслепеност. Но неговата оригиналност като художник изкупвала политическите му грехове, дори го откъсвала и противопоставяла на комунизма. Или казано другояче: докато марксистът Брехт бил пленник на случайни настроения, то художникът бил ориентиран към трайните ценности в изкуството.

Не друг — самото Брехтово творчество се съпротивлява срещу усилията да бъде то преиначено и политически обезвредено. И до днес буржоазни издатели на Брехтови съчинения се виждат принудени да изоставят цели негови произведения заради неудобни пасажи. Режисьори съкращават важни сцени или характерни реплики поради политическата им недвусмисленост. Напразни излизат всички опити да се представи на публиката един Брехт съответно костюмиран и декизиран, лишен от дразнещите си политически атрибути. Не случайно всеки кризисен момент в европейските отношения, когато на дневен ред застава отново германският въпрос, се придружава с атаки срещу Брехт, със забрана на негови пиеси върху западногерманските сцени. Изведнъж се разрушава легендата за писателя, който уж е независим от политиката. Оказва се, че такъв чист художник Брехт, изолиран от марксизма, изобщо не съществува.

Докато в Западна Германия споровете за Брехт имат повече или по-малко явна политическа окраска, чрез диспутите за Брехт в международен мащаб се проясняват по-широки естетически понятия, сблъскват се противоположни гледища за модерния и модернистичния театър. Почти всеобщо е признанието, което Брехт получава като своеобразен драматург и режисьор. Различията започват при тълкуване на неговата театрална позиция.

Познавам автори, които полагат отчаяни усилия да разрешат „загадката Брехт“ в полза на модернизма и на неговото най-крайно крило, „театърът на абсурда“. Понеже Брехтовото новаторство все повече се налага, те искат да осчетоводят в своя полза оригиналността на драматурга. Те деформират Брехтовата физиономия, подлагат я на пластическа операция, за да не прилича на себе си и така да заеме място в паноптикума на абсурдната драма, наред с „авангардистите“ Йонеско и Бекет.

Театърът на абсурда е плод на интелектуално капитулантство пред „анонимните сили“ на атомната епоха, пред техническото обезличаване и стандартизация. Той се основава върху чувството за пълна самотност

и тотално безсилие на индивида. Според Йонеско съвременният човек е поставен сред някакъв вакуум, заплашен всеки миг от атомната гибел, заставен да живее като изгнаник в един непонятен свят. Предоставен на себе си, неспособен да разбере и измени своята ситуация, индивидът не може да намери и езиков контакт. Пропагандата е изнасилила думите, изопачила е тяхното значение. Речта на днешните хора е лишена от комуникативна сила. Думите са непроницаема материя, мъртва обвивка за непонятни абстракции. Ние живеем в обкръжението на застрашителни фасади от клишета, най-досадни от които са клишетата на идеологиите. Ако един автор установява общение между индивидите, ако търси смислови връзки в речта, той робува на някаква презряна идеология. Такава е тезата на драматурзите и критиците, които програмират концепцията на абсурдния театър. Някои от пиесите на Самуел Бекет например протичат в празно пространство, сред вечната нощ и оловната вода, заляла земята след атомната катастрофа. Последните човешки остатъци съществуват като амфибии, без контакти помежду си. Текстът е редуциран до няколко обезличени реплики, които бележат „последната игра“ на човечеството[1].

Шифър на абсурдната драматургия са думите, които нямат покритие. Нейни знаци са гротеската, интелектуалната кръстословица, странната игра на далечните асоциации. Големият драматург Дюренмат пише: „Нашият свят доведе също тъй до гротеската, както и до атомната бомба. Гротеската е само нагледен израз, един сетивен парадокс, образ на нещо лишено от образ, лицето на един свят без лице“.

Самият Дюренмат обаче в своите естетически понятия и особено в практиката си на драматург е далеч от онова обезплодяване, към което абсурдният театър тласка изкуството. Гротескови форми разработват и реалистите, те са добре познати и на Брехтовата драматургия. Какъв смисъл крие гротеската, защо се изкривява човешкото лице? У Брехт то става, за да се подложи на критична оценка един социален жест. Авторите, които бързат да причислят Брехт към театъра на абсурда, премълчават конкретната функция на съответния художествен похват. Срещу техните спиритически сеанси негодува цялото Брехтово творчество. Писателят, който цял живот е доказвал възможностите на индивида да овладее своята ситуация и да действува за нейното изменение, е нареден между пророците на страха, безсилието и усамотението. Наистина абсурд, до който са стигнали апологетите на абсурдната пиеса!

И все пак съседството с Брехт е неудобно, то стеснява самите драматурзи, които създават абсурдния театър. Неведнъж Йонеско е прокламирал принципното си несъгласие с Брехтовата естетика. За него тя е органически чужда и неприятна, тъй като се вмества в рамките на една идеологическа система. Той не иска да се примири с Брехтовия опит да открива закономерности в нашата епоха. Според Йонеско това е непълноценно, надживяно и невъзможно. Ние днес сме само „нещастни, загубени,

---

[1] Пиесата на Бекет „Последната игра“ представя на сцената последните хора, останали след атомната гибел. Това са двама бивши гоненици, които вегетират в две кофи за боклук, един слепец, собственик на къщата и един анонимен обитател в кухнята. Мълчанието се прекъсва от време на време чрез лаконичните диалози на хората-амфибии. Ето пример:

Хам: Как ще разбере слепият, че единият е свършил?
Клу: Аз ще започна да воня.
Хам: Ти и сега вониш. Цялата къща мирише на леш.
Клу: Цялата вселена.

ограбени. Ние не сме в състояние да се разберем нито с нашия език, нито с нашите мисли". „Колкото повече гледам пиесите на Брехт, толкова повече се убеждавам, че времето, неговата епоха му се изплъзват".[1] Йонеско е откровен да тегли демаркационната черта между своя и между Брехтовия тип театър.

Въпреки подобни изказвания за идеологическата овехтялост на Брехтовата естетика, модерните западни театри, крупните режисьори и актьори продължават да се интересуват от Брехт. Съществуват полюси в тълкуването на неговото изкуство, странни опити да бъде то обяснено в разрез със собствената му природа. Но неумолимият факт си остава: Брехт вече не може да бъде заобиколен или отминат с мълчание. В магнетичното поле на неговото въздействие попадат театрални дейци от различни направления.

Брехт пише, че силата, която се излъчва от едно доказателство, е голяма. Срещу нея не може да се устои. Той упорито събираше доказателства чрез своето изкуство, за да вдъхне доверие към човешкия разум в една епоха, която бе провъзгласена за безумна. Когато край него бушуваше играта на тъмните, ирационални и слепи стихии, когато инстинктивното бе обявено за алфа и омега на модерното изкуство, той вдигна тост за прослава на разума, за възхвала на удоволствието да опознаеш света и да го преобразиш. Заобиколен от истерични крясъци и параноични гърчове, той стоеше стабилно, един упорит мохикан на мъдростта в изкуството на нашия век. Въпреки гласовете на звани и незвани оракули, които вещаеха безсилието на интелекта да разбие стените на своя затвор, Брехт остана верен до край на своето уважение към мисълта и нейната търпелива сила. Той бе стоическа фигура на интелектуалната съпротива в едно механическо време, което разчиташе на автоматизъм в мислите и навиците. Той имаше кураж да отстоява идеите на едно съвременно просветителство в години, когато масовото и автоматизирано човекоизтребление хвърли много художници в безпросветно отчаяние.

Защо да се изненадваме, че сред трезвомислещите кръгове на западната интелигенция, които са резервирани към комунизма, има стремеж за контакти с Брехтовото изкуство? Дори най-черногледите, които виждат модерната литература по неизбежност затворена в гетото на страха, безсилието и отчуждението, дори те заспиват вечер с надежда, че утрешният ден ще им донесе живот вместо смърт. Брехт вдъхва сигурност, той стои твърдо върху почвата на своя век и отбива всички пристъпи на една философия на обречените. Знанието на историята го изпълва с увереност, че диалектиката на развитието е по-властна от временните помрачавания върху хоризонта на човечеството. „Тъй както е днес —

---

[1] В излезлия неотдавна в Париж сборник с полемики, статии и интервюта на Йонеско под заглавие „Театрална практика" е прокаран последователно курсът на драматурга против идеологиите. Според Йонеско голямата беда на повечето драматически писатели досега е в подчинението им пред разните идеологии. Подобно на други западни автори Йонеско е в плен на самоизмамата, че сам той стои извън всякаква идеология.

В същия дух редица западни критици смятат Брехтовата драматургия за „изтъркана" в сравнение „с освободените от всякаква материя игри на Йонеско и Бекет". Колкото до Брехтовите поучения в полза на разума, същите критици ги отхвърлят със следната аргументация: „Разумът? Но какво вършат децата на научната епоха със своя разум? Те го използуват за съвсем други цели". Вж. Erich Franzen, Die Poetisierung des Nichts, Wege des modernen Dramas, сп. Merkur, кн. 8, 1961. Подобни възгледи са ограничени изцяло в зрителния кръгозор на безперспективното буржоазно мислене.

няма да бъде утре“. „Който още диша — нека не казва: никога.“ „Сигурното не е сигурно.“ „Победените от днес са победители от утре.“

Брехт спуска мостове към бъдещето. Той кореспондира с дълбоката вътрешна потребност на интелектуалеца да намери значителна обща идея, да изостри своята проницателност и възприеме реалността през оптическите лещи на анализа. Той връща самочувствието, уважението към разума, което е замърсено, подиграно и оплюто от упадъчниците. Всичко това той върши не като евтин агитатор, като казионен оптимист и скоклив ентусиаст, а като мислител, познавач на историята и на човека. Един съвременен Сократ, който проверява истината от всички страни, преди да я възприеме твърдо.

Брехт реабилитира диалектическото мислене в изкуството. Той го освобождава от задръжките на догматизма, от деформациите на казуистиката. Дори опонентите му, които мислят другояче, уважават чрез него противния възглед, принудени са да се вслушат в аргументите му. Години наред Брехт представляваше костелив орех за догматиците в самата марксическа естетика. В известен период над неговото дело тегнеше карантина. Пред свободното развитие на неговия театър се изправяха бариери. Това вече е история. Ако ние се връщаме към нея, то не е за да се удивляваме какъв голям напредък сме направили за едно десетилетие. Враждата на Брехт с буквоедите на марксизма има по-дълбоки корени. Тя ще бъде винаги поучителна, тъй като благодарение на нея разпознаваме някои същностни страни на нашия спор с догматизма.

Брехт се бе заел да обнови театъра, като наруши традиционната структура на пиесата, според която действието протича в затворен кръг, нараства към кресчендото на едно свръхнапрежение, докато накрай се разреши чрез катарзиса, очистителния акт на емоционалното съпреживяване. Вместо безрезервното вживяване той предпочиташе епически строй на пиесата, сценичен разказ, очистен от психологическа щекотливост, избавен от лапите на сюжетната загадка. Той се насочваше към причините, процесите, смисъла на нещата. Всеки жест и всяка реплика у него се подчиняваха на една „свръх-задача“: да активизират интелектуално-аналитичната работа у зрителя, да възпитават у него продуктивно обществено поведение. Всички театрални средства — включително и осветителният апарат, прожекторите — участвуваха в движението към главната цел: да въздействуваме върху реалността, да променим неестествения „естествен ред на нещата“.

Но ето че се намериха критици в култовския период, които обявиха именно Брехт за. . . формалист. Писателят, който никога не си е позволил самоцелна разработка, детайл заради самия детайл, у когото и най-последният елемент на театралната техника е осмислен и целенасочен от една дирижираща идея, беше нареден между новаторите със съмнителни намерения и едва ли не с декадентски уклони. Той трябваше да преживее не едно огорчение. Трябваше да хаби нерви, за да отбива не един пристъп на тъпоумието.

Струва ми се обаче, че обвиненията във формализъм са били само маскировка за критиците на Брехт. Те са една уловка, за да се измъкнат от сериозен диалог с този неудобен автор. У Брехт ги е плашело винаги нещо друго, а не въображаемите формалистични забежки. Брехт е писател, школуван както в аналите на историята, така и в томовете на марксизма. Най-трайната негова любов, неотменното му вътрешно убеждение е диалектиката, нейната жива душа — продуктивното противоречие.

Той задълбаваше в съчиненията на римските историци не поради академичен интерес. Там го занимаваше един постоянен исторически комплекс: съотношението между вождовете и масата. Той разнищваше цезаризма като явление, за да избере плебейското начало като опорен пункт и в живота, и в изкуството. Според него всичко значително, което вековете са осъществявали, се е облягало върху раменете на Атлант, на народното множество, а тъй наречените „велики личности“, цезарите и триумфаторите, са били спекуланти с историческата потребност, похитители на материалната сила и властта. Те и техните авгури са писали историята — затова тя е история за самите тях. Настроен скептически към величието на вождовете, Брехт разравяше историческите пластове, за да открие труда и потта на милионното множество, върху чиито безименни мъки вождът е зидал Капитолия на своята слава.

В мълчаливо общуване с мъдростта на столетията този изпитателен ум калияваше своята воля за несъгласие с авторитетите. „Истината е рожба на времето, а не на авторитета“ — говори той чрез устата на своя Галилей. Той не се чувствува удобно, когато го заобикалят с истини от последна инстанция. Това му замирисва на мистика. Безцеремонен спрямо историческите величия, Брехт изпитва върховно уважение към езика на простите житейски факти. В себе си той бе развил един предизвикателен материализъм, който го караше да изпробва всяка красива фраза и всеки патетичен възглас чрез съпоставка с опита, с практиката. Галилей подканя дворцовите учени-схоластици да погледнат през телескопа. Само така те могат да се уверят в съществуването на нов спътник на планетата Юпитер. Но учените се загръщат в тогата на схоластичната непроницаемост. Вместо да се доверят на единствено надеждния инструмент на познанието, те заравят глави в светото писание. То е непогрешимо. А фактите? Толкова по-зле за фактите! Приоритетът на реалното пред идеалното, на практиката пред канона, на факта пред фразата е нещо същностно, определящо за Брехтовия метод. Той никога не бе съгласен заради идеалния човек и маниловската мечтателност в името на бъдещето да жертвува реалния човек и суровата прозаичност на настоящето.

Един от любимците на Брехт, господин Койнер, чиито анекдотични разкази сумират жизнената мъдрост на самия автор, ни казва: „Забелязал съм как ние отблъскваме много хора от нашето учение с това, че имаме за всичко готов отговор. Не е ли възможно в интереса на нашата пропаганда да съставим една листа с въпроси, които ни се струват съвсем неразрешени?“ Именно несъгласието на Брехт с готовите отговори, намерението му да ги съпоставя неотстъпно с практиката дразнеше доктринерите, караше ги да отправят лупата на подозрението към неговите произведения приживе. Представете си: един убеден марксист, който си позволява да въздигне в принцип съмнението! Не става ли той самият твърде съмнителен?

Съмнението при Брехт означава постоянно усилие да се усвои най-реалистичната гледна точка, да се спечелят нови зрителни ъгли, да се погледне на предмета от всички възможни страни. Постигането на истината минава през кръстосването на много и различни гледни точки. Само тогава, след тяхната среща и техния спор, трябва да се наложи авторитетът на диалектически проверената истина. Преди да приемат новооткрития физически закон, Галилей и учениците му започват отначало с опитите, сякаш не знаят нищо за своето откритие. Те ще пристъпят към своя обект като към нещо непознато, за да се убедят в истинността

на новите изводи. Същия метод Брехт прилага и в своето изкуство. В зрялата си драматургия той подлага на такъв кръстосан разпит своите герои, че критиците, които боравят с еднозначни оценки, се объркват. Какво представлява майка Кураж? Хиената на войната или нейната жертва? Кой е Галилей? Създателят на една нова наука или нейният социален предател?

Убеденият диалектик не се страхува от срещата между две различни мнения. Той не прилича на доктринерите, които се ужасяват от диспута с чуждото гледище. Той се чувствува силен в убеждението си, уверен в аргументите си. А догматикът разполага с формули и цитати — вместо с познание и убеденост. Брехт е способен да се отдели от своя начин на мислене, за да го погледне отстрани, като нещо чуждо. Само оня възглед е издръжлив, който устоява атаката на десетки контравъзгледи и противоречия. Една логика те принуждава да капитулираш, само след като те сграбчи с железните пръсти на доказателствата. В диалектическото противоречие Брехт намира осъществена най-високата наслада на мисленето. А мисленето е най-приятната дейност за сократовския му ум. Като пише едно произведение, той е готов да изпробва два противоположни финала за решението на конфликта. При репетиции кара актьорите да разменят местата си, за да установи как всеки един оценява ролята на своя партньор. Той не е могъл да търпи актьори, които веднага отстъпват и се съгласяват с всяко предложение. Той съзнателно е дирил опоненти, които ще му помогнат да изясни и формулира по-добре своите търсения. Заобиколен от ученици, около кръгла масичка, Брехт съсредоточено ги разпитва как да бъде разрешена дадена сцена. Той възразява тъй убедително дори на разумните предложения, че всички отстъпват пред пробивната сила на неговата логика. Но най-неочаквано накрая именно едно от оспорените решения се оказва най-доброто. Брехт само го е подложил на изпитаната диалектическа проба. То е издържало съпротивата на възраженията — следователно е годно.

Прославено нека бъде съмнението!
Аз ви съветвам да поздравите
бодро и с уважение оня,
който изпробва вашата дума
като една лоша монета!
Аз искам да бъдете мъдри и никога
безрезервно уверени
в правотата на вашето слово!

Но нека защитниците на ясните и отчетливи позиции бъдат спокойни. Това е съмнение на марксист, който подлага на диспут истинното гледище и авторитет не за да се надсмее над правотата им, а да се убеди още по-силно в нея. Такова недоверие няма нищо общо с релативизма, с безцеремонното отношение на нихилиста към всяка истина. Истината не се нуждае от циклопи, които изяждат противниците си. Тя се чувствува по-сигурна в ръцете на хора, които са убедени в нейните аргументи. Брехт неотстъпно се е доверявал в „меката сила на разума“. Без нея той не би имал воля сутрин да стане и да заработи отново.

Там, където започва каляването на истината в горнилото на противоречията, в изпитанието на реалните факти, там започва и Брехтовият експеримент в изкуството. Лион Фойхтвангер пише: „Брехт не вярваше в настроението. Той вярваше в експеримента. Да експериментира бе

негова страст".[1] Експериментът е риск, пътуване в неизвестното, устремление към нови галактики. Понякога го компрометират литературните фокусници, снобите, които прикриват вътрешната си пустота под пауновите пера на външната показност. Брехт принадлежи към съвсем друг род експериментатори. Той издава пиесите си под рубриката „опити" и ги оформя скромно като тетрадки. Той презира клоунадата в изкуството, ненавижда всяко пускане на фойерверки, всяка капризна игра, която замъглява същината, разсейва смисъла, прикрива оценката. Неговият експеримент е същностен. Преди да обновява формите, техниката на театъра, той се заема цялостно със смисловото предназначение на театралното изкуство. Брехт не само че не освобождава театъра от функциите му на активно въздействие върху публиката, но по новому насочва тези функции. Той ги съгласува с характера на „научната епоха" и с повелите на диалектическото мислене. Новаторството на Брехт се разпростира върху всички средства — от строежа на пиесата до сценическото осветление. Ансамбълът на различните елементи е подчинен на една главна естетическа цел, която може да се формулира така: В мой театър зрителят ще се забавлява по нов начин. Неговият разум ще напуска залата не приспан, а раздвижен, не опиянен, а стимулиран за практическо поведение. Аз не унищожавам чувствата и емоциите. Аз само ги пречиствам и съгласие с разума, избавям ги от владичеството на инстинкта. Единствено зрител, у когото е възвърнато доверието във възможностите на разума, може да се заеме с най-сериозното дело: да преустройва обстоятелствата на своя живот, преустройвайки себе си. Моят театър учи на едно голямо наслаждение — наслаждението да намерим архимедов пункт, за да преобърнем света.

Пътят на зрителя към Брехтовото новаторство не е прям и лесен. Той минава през различни бариери и задръжки, затруднява се от рутината, от вкоренените понятия и привички. Към Брехт може да се прояви неразбиране, отчужденост по разни причини, а не само поради идеологическо разногласие. Както при всеки своеобразен художник, и у Брехт има нещо твърде специфично, а и твърде немско, което спъва приобщаването ни към особеното му изкуство. Френският драматург Артур Адамов, който измина положителна еволюция от модернистичния авангардизъм към един модерен реализъм благодарение и на решаващите импулси от Брехт, споделя в един разговор колко неспойствен на парижката публика се е сторил отначало Брехтовият театър. За себе си и за първите „брехтианци" в Париж той пише: „Тогава ние бяхме глашатаи в пустинята".[2] Привикнал на цветни пиеси, искрящи от остроумие и блясък, френският зрител изведнъж се изправя пред една драматургия строга, промислена, малко по немски неподвижна. Едва като проникна напътре, зад безцветната обвивка, в ядката на Брехтовия експеримент, зрителят започва да

---

[1] Фойхтвангер е близък другар на Брехт още от 20-те години. По-късно, в периода на американската емиграция, двамата работят заедно и написват като съавтори пиесата „Виденията на Симона Машар". Едни от най-интересните и съдържателни спомени за Брехт принадлежат на перото на Фойхтвангер. Вж. сп. Sinn und Form, 1-2-3 кн., стр. 103, 1957 г.

[2] В книжка 5-6, 1961 г. на списание Sinn und Form е преведен от френски един показателен разговор между драматург, режисьор и художник, които анализират пътищата на Брехтовото проникване във Франция. Характерна е еволюцията във вкуса: приет от начало с големи резерви и отчуждение, днес Брехтовият театър дава мащаби за ново сценично изкуство. Вж. Artur Adamov, Roger Planchon, Rene Allio — Wie stehen wir zu Brecht? — сп. Sinn und Form, кн. 5- 6, 1961.

търси това изкуство. Партията на „брехтианците“ печели все повече привърженици. За самите театрални дейци Брехтовият театър се превръща в школа.

Но да не ходим толкова далеч. Ще се обърна към един обикновен пример. Разтварям собствения си дневник и попадам на датата 4 ноември 1956 година. Тогава за пръв път съм се озовал в „Berliner Ensemble“ на представление на Брехтовата пиеса „Кавказкият тебеширен кръг“. Ето каква съпротива е оказал моят традиционен вкус, моите вкоренени представи за сценично изкуство: „Тук се играе върху сцена, а не кипи живот. Поддържа се дистанция със зрителната зала, а няма развълнуваност. Защо е необходимо сцената да умъртвява живите образи? Защо на актьора да не бъде позволено да изстрада своя герой, да го преживее, вместо да се сковава в някаква замръзнала маска? Най-силните и поетически монолози се произнасят като бездушен речитатив. Може би ние сме изостанали. Дори да е така, това изкуство не може да вирее на наша, българска почва“. Цитирам себе си, защото ми се струва, че реакцията на много зрители, които имат първа среща с Брехтовата драматургия, ще бъде подобна. Тук оказват съпротивление не само придобитите навици. Намесва се и националният темперамент, личната психологическа нагласа. Не само на френския зрител, който обича конфетите на едно изящно остроумие, Брехт ще се стори отначало тромав, безцветен, аскетичен. И за славянина с неговата чувствителност и склонност към душевно саморазголване, с неспособността за дистанция Брехт ще изглежда отпърво студен, разсъдъчен, чужд.

Но ако първата среща не бъде щастлива, нека да не избързваме. Да се постигне Брехтовото своеобразие е необходимо време, по-продължително общуване, придобиване на нови естетически навици. Вкусът е нещо вътрешно, интимно и. . . консервативно. Той върви в коловоза на една инерция. Но вкусът е и процес, възпитание на нови привички, очистване от старите. Не всичко, което днес е недостъпно и неприемливо и не намира отзвук у нас, ще се окаже такова и утре. Динамиката на вкуса свидетелствува, че възприемателният апарат на читателя и зрителя може да се настройва на съвсем нови, неподозирани дотогава вълни. Има автори, които заслепяват при първо виждане. Те са ефектни, богати на илюминации и цветни празненства. При второ четене обаче започват да ни изглеждат повърхностни и безинтересни. Ние сме ги изчерпали твърде лесно. При Брехт е обратното. Отначало ще ни се стори далечен и непривичен. После, като го опознаем по-добре, мисълта му ще ни открива все по-изненадващи ходове и приятни импулси. Ще съответствува на наши размисли и наши търсения. Чрез общуването с нея ние сами ще растем

Едно занимание с Брехт е повече от необходимо. Едно запознанство творческо и умно, а не имитаторско и модно, е назряла необходимост и у нас.

ОТ ЕСТЕТИЧЕСКАТА ПРОВОКАЦИЯ ДО ЗРЕЛОСТТА

Много натрупани недоразумения около Брехт произтичат от неосведоменост, от повърхностни представи за неговото развитие като художник и театрален мислител. От портрета на зрелия Брехт ни фиксират едни малко неподвижни и леко присмехулни очи, които гледат изпитателно и изчакват. Но маската на зрелостта не винаги запазва следите на сложния вътрешен процес, през който е преминал оригиналният писател. Тя трябва да бъде съпоставена с увлеченията на младостта. Какъв е бил

този автор на интелектуалното превъзходство, на строгия и промислен порядък в изкуството през своите ранни години? Къде са източниците на неговото новаторство? Как той намери допирни точки с марксизма?

Известно е, че не всичко, което голямата личност върши, е винаги голямо и значително. Има склонности на възрастта и преходни склонности на времето. Има просто заблуди, търсене на ценности там, където те не съществуват. Но и заблудите и лутаниците на оригиналния творчески дух са интересни. Те крият зародиши на непознати явления. Симптоматично те предизвестяват бъдещите процеси. Сериозният художник е физиономичен не само в трайните си постижения, но и в безуспешните си експерименти, в непотвърдените си художествени хипотези.

Като проследяваме етапите на Брехтовото развитие, дори временната му привързаност към някои естетически схеми, ние сме изненадани от упорството, с което той дири своя линия в изкуството. Много неща ще ни подразнят. Други ще ни учудят и дори ще се затрудним да ги поставим във връзка със зрелия Брехт. Но в хаоса на ранните импулси проличава решителността на младия автор да бъде самостоятелен, да калява дарованието си в съпротива срещу инерциите на установеното. Той превзема нова позиция, след като настойчиво се е самовъзпитавал да мисли, дисциплинирал е като спартанец творческата си воля.

Човешките проявления, нравствените и психологически величини в известен смисъл са повторими. Те приемат различни исторически костюми. „Нищо ново не съществува под слънцето“. Не съществува ли? Към трайните и общочовешки ценности всеки новатор пристъпва по новому, в съгласие с потребностите на едно ново време. Той преживява и преосмисля по своему вечните закони, преоткрива ги като Колумб. В търсенията на художника ни покорява неповторимата личност с нейните усилия и проби, с нейните мъки и борби, с крайностите на нейните увлечения и тържествата на нейното прозрение. Без индивидуален отразител, без личен акцент няма същинско изкуство. Не само резултатите и дори не главно те, а самият процес на търсенето, самите „кръстни мъки“ по пътя към истината образуват магнитното поле, в което ни притегля художникът. Тук е и автономията на художествената дейност, нейната суверенност, благодарение на която тя не повтаря механически останалите и дори съседните области на духовната дейност.

Брехт идва в немската литература след Първата световна война. Ранните му опити се намират в далечна зависимост от немския експресионизъм. Това течение властвува в немската поезия през първите две десетилетия на века. То е типичен немски вариант на движението, което разтърсва европейската литература по онова време. Литературните сеизмографи бележат, че тогава се формира модернистичната естетика, чиито форми се обличат във формата на различни „изми“: символизъм, футуризъм, експресионизъм.

Модерните течения обхванаха европейското изкуство като спазми. Те бяха спонтанна реакция срещу едно привидно спокойствие. Те свидетелствуваха за драматично раздвоение, за вътрешна разпокъсаност и неустойчивост в психиките. За класическия XIX век съотношението между стойностите беше по-различно. Литературата усещаше под краката си твърда почва. Писателят заемаше стабилна позиция като критик на буржоазното общество, канонизирано в социалната си непочтеност. Вътрешната сигурност на художника — отрицател на социалната дисхармония, на безчовечните морални норми се прояви и като сигурност на епиче-

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

ския рисунък, широта на изобразителните платна, студийно изследване на социалните типове. Последвалите десетилетия обаче показаха колко привидна е била стабилността, върху каква вулканична основа се е зидал „законният порядък“ на буржоазното общество. Цикличните кризи изхвърляха на улицата милиони хора. Изход от стопанската безпътица капитализмът търсеше във военни авантюри. Кръвопускането, обезлюдяването на цели нации, бруталното насилие над личността се превръщаше в постоянен метод на една загниваща система.

Усложни се много и положението в изкуството. Започна анархистична „преоценка на всички ценности“. Повяха ветровете на нравственото опустошение и цинизма. Разумът и моралните добродетели бяха обявени за изтъркана монета. Рушението на несигурните обществени устои започна да изглежда като всеобщ хаос. Кризите на буржоазната система се възприемаха като настъпил нов потоп. Настана вавилонско стълпотворение на модерни стилове, школи и групи в литературата. Искреният протест, почтеното отчаяние и мъчителните безсъници на честния талант съжителствуваха с позите на палячовеца, с акробатическите номера на саморазголващия се циник. При смешението на езиците в началото на века само титани като Горки вдигаха отново факела на хуманизма — този път един нов, пролетарски хуманизъм — и сред модния разгул на човеконенавистниците възвестяваха принципа: Човек — това звучи гордо! Но в началото на века Горки и горкиевците бяха единици. Те трябваше да защищават една естетическа програма, на която бе съдено да стане утрешен ден на литературата. „Днешният ден“ обаче по онова време бе мътен, обременен от разнородни влияния. През неговия хаос трудно просветваха зарите на новото.

Тежки загуби понасяше изкуството. То бе изнасилвано от една естетика, враждебна на човека и разума. Но талантът никога не робува докрай на натрапени идеологически догми. Той се подчинява на собствени закони, следва вътрешната си необходимост. А първата сред всички други потребности на таланта е да остане честен към себе си, да не се примирява с пошлостта, да негодува срещу безчовечността. Дори художниците, които се залутаха в лабиринтите на модернизма, създаваха свои форми на съпротива срещу обезчовечаването, на вражда с буржоазното обкръжение. Нерядко в смътните и полувъздушни очертания на символистичната лирика, в недобре артикулираните крясъци на експресионистите, в ексцесите на футуризма напираше протест срещу опитите да бъде унизен, поруган и окован човешкият дух. Даже естетизмът на Уайлд, самолюбувайки се на своите блестящи парадокси, защищаваше по такъв начин красотата срещу мръсните ръце на буржоазния делник. Той предпочете да се затвори в райската градина на „безполезното“ и „незаинтересовано“ изкуство, да искри в саморазпалващи се блясъци, но да не се опетнява с „полезната“ и „разумна“ естетика на буржоазния практицизъм.

В модернистичните лутаници можем да установим твърде разнолики и противоречиви психологически състояния. Тревогата за човека неусетно преминаваше в недоверие към неговата белязана с „дяволски печат“ натура. Гласовете на смутената и болна съвест се сливаха с шепота на разрушителните нагони. Понякога и най-искрените таланти губеха равновесие, бунтарството им се разразяваше в артистични приумици и художествени странности, които не бяха далеч от екстравагантността.

Трудно ще разберем особената природа на естетическата опозиция в изкуството на XX век, ако не прибегнем към една специална категория:

провокацията на вкуса. От френските „прокълнати поети“, от Бодлер и Рембо до „екстремизма“ на Сартър се натрапва желанието на писателя да бъде неприличен, да изрича с предизвикателен жест неща, които дразнят и провокират „добрия вкус“. В ранната възраст провокацията обикновено е външна, креслива. Тя е в нетърпението на младия недоволник да се изплези на обществото, да се държи като хун. Тя напомня жълтата блуза на футуриста с морков в петлицата. Извън чудатостите и изблика на пубертетни настроения обаче има един таен смисъл в подобни литературни явления. Него Маяковски формулира в заглавието на първия футуристичен сборник: „Плесница на обществения вкус“.[1]

В самочувството на провокатора срещу „добрия тон“ и „златната среда“ на самодоволното бюргерско общество се крие потенциален заряд на бунтарска енергия. Тази енергия още не е избухнала срещу самия строй, не е включена в сериозна обществена акция. Но тя действува, иска да дразни, да смущава, да скандализира „реда“ в изкуството. Затова са нелепи усилията на критиците-доктринери да разкъсват творчеството на такива писатели на периоди, лишени от каквато и да е вътрешна връзка, чужди на всякаква закономерност в развитието. Има такава закономерност: от формалния, чисто естетически бунт към революционното отрицание на една прогнила система! От ненавистта срещу старите форми в изкуството към ненавист срещу остарелите обществени форми! Как иначе да разберем прехода на Маяковски или Пикасо, на Елюар или Брехт към авангарда на обществените сили, към комунистическото движение? Трябваше да дойде решителният тласък на Октомври, идейните излъчвания на ленинизма, за да получи смисъл неосмисленият и хаотичен естетически бунт.

Още от самото си начало, в своите 20 години, ранният Брехт е автор с рязко изразени предпочитания, със собствени намерения в изкуството. С първите си стихове и пиеси той донася органическо недоверие към сценичните фасади и помпозност, към надутата патетика и литературната екзотика. Тези омразни явления той обобщава с термина „кулинарно изкуство“ и „гипсов стил в театъра“.

Брехтовото отношение към експресионизма е двузначно. То е отношение на взаимно притегляне и отблъскване. С експресионистите го сближава бунтарството, чувството за настъпилото безредие, търсенето на динамичен и тревожен израз, който да алармира обществото за развалините на буржоазната стабилност, като въведе гротесково разкривени

---

[1] През 1913 г. Маяковски със самочувствието на грубиян се изхрачва направо в лицето на околните буржоа:

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам,
я — бесценных слов транжир и мот.

Дори умерен писател като Стефан Цвайг, който не може да бъде заподозрян в симпатии към крайните течения в изкуството, пише за периода на различните „изми“: „Аз не бих желал да липсва това хаотично време от моя живот, от развитието на изкуството. Всяка революция е в първия си подем оргиастична, помита въздуха на задушливо традиционното, освобождава напреженията на много години. Обаче въпреки всичко, ценни инициативи остават от нейните смели опити“ — вж. Цвайг, „Светът от вчера“, стр. 338, София, 1945 г.

образи и предизвикателни жестове. Но по психологическа нагласа, по начин на мислене Брехт още тогава избира една ориентация, която го отдалечава все повече от експресионистите. Той не търпи тяхната отвлечена поетика, патетичното им визионерство, абстракциите за „световния дух“ и „космическия бунт“.

Младият недоволник, син на заможен фабричен директор от град Аугсбург, знае добре защо още като студент е скъсал със собствената си класова и семейна среда. „Студът на горите“ от немския север, недоверието към хората — „тези особено миришещи животни“, са насочили ума му към рационалистична трезвост и критичност. Той почти не е склонен да се самозабравя, предпочита да оценява. След като е следвал известно време медицина, в последните месеци от войната Брехт попада на фронта като санитар, за да бъде после избран в революционния войнишки съвет в родния му град през паметната 1919 година. Едва двайсетгодишен, той вече е разбрал, че леточислението на капитализма е преброено. Пред очите му се разпада една вековна социална структура.

В противовес на експресионистите с техните патетични възклицания за „човека“ и „човечеството“ изобщо, Брехт не е съгласен да разводнява отговора на въпросите, които епохата е поставила. Самият експресионизъм, който обединява значителни имена преди войната, постепенно изчерпва възможностите си. В него се извършва дълбоко разслоение. Категоричните императиви на революционния подем тласкат част от експресионистите на ляво, към последователна борческа позиция. Други изостават и вкостеняват в абстракциите на стила, за да се нагодят после към новите лозунги за расова експанзия, които им предлага национал-социализмът. Освободеното от експресионизма място постепенно се заема от ново поколение писатели, които извличат за себе си целия „полезен ефект“ от експресионистичната опозиция в изкуството, без обаче да замръзнат върху надживените вече канони на школата. Брехт е един от първите, които извършиха този поврат. „Като се втурна с плебейска грубост в изкуството на експресионизма, Брехт успокои неговата истерика и задигна неговите трофеи“ (Б. Зингерман).

За Брехт голямото брожение, пукнатините в устойчивата някога буржоазна психика се свързаха изключително с войната. Именно войната по крещящ начин демонстрира безумието на една система, която се разпада в конвулсии и която заплашва да вдигне във въздуха цялата човешка цивилизация. Ранните стихове на Брехт са в духа на модерната урбанистична поезия. Но новото светоусещане го кара да открива в жилищните квадрати на града обречени хора, да долавя стенания в техния сън, да предчувствува сянката, която ги дебне. Гротеската, преувеличението, отблъскващите натурални сцени у него са разкривен образ на една уродлива действителност. Като с блясък на магнезий осветлява Брехт нестабилността на лица и състояния в господствуващата система. Немският критик Йеринг, който пръв „открива“ Брехт, пише: „Трябва да почувствуваме призрачността на времето, което не чува своя собствен шум, не вижда собствената си гримаса, за да разберем и неговите поети“.

Единият тип психическа деформация, показана в Брехтовите стихове, това е превръщането на мъжа в автомат на военната машина, обличането му в униформа, която го лишава от индивидуалност и го номерира. Реалността на безумието, наречено империалистическа война, мотивира грозната фантастика на ситуациите, която Брехт използува в своята „Легенда за мъртвия войник“ (1918). Кайзерът стои пред окончателно

поражение. Нужен му е несметен човешки материал, за да поддържа разбитите фронтове. И ето че военната комисия, начело с лекаря, в усърдно изпълнение на патриотичния си дълг, изравя трупа на убития веднъж войник, освидетелствува го и установява годността му. Сред всеобщо „ура“ трупът потегля наново към „геройската смърт“ на полесражението. Никой дори не забелязва, че мъртвец крачи сред живите — дотам са уеднаквени и обезличени всички в мелницата на милитаризма. Грозотата, дори уродливостта в подробностите на стихотворението правят фантастиката отблъскваща и все пак изцяло подчинена на самата нелепа реалност.

Втори тип човешка деформация Брехт открива у жената-проститутка и престъпница. В цяла поредица балади той дава „анатомията“ на общественото разпадане чрез образи на жени, у които са осакатени най-първичните женски чувства — любовта и майчинството („Убийцата на децата си Мария Фарар“, „Удавеното момиче“, „Проститутката Мария Зандер“). Стихотворенията не възпроизвеждат просто „случаи“ от криминалната хроника на големия град. В драстичното изнасяне на противни, осезаеми форми на разложение, дори в натуралистичните подробности за гниещи човешки лешове Брехт влага осъзнато предчувствие за едно застрашено от нов апокалипсис човечество.

Първата младежка пиеса на Брехт „Баал“ (1918) и досега се чете с интерес като доказателство за динамита, който начеващият автор иска да зареди в основите на официалната литература. Тя нанася най-ранния пунктир, по който се движи естетиката на младия разрушител, нетърпелив враг на рутината и традицията. В нея долавяме автобиографични черти. Баал е поет, който презира заобикалящата го консуматорска клика от еснафи и литератори. Той живее в мансарда, чете своите стихове пред коларите в една опушена кръчма и не иска да печата книгите си. Във враждебността на Баал към буржоазния порядък, в безпардонното му отношение към официалната литература и критика, както и в близостта му с нисшите слоеве, с духовно принизените хора на черния труд прилича конфликтът на самия Брехт със собственото му социално и литературно обкръжение. Нали сам той е син на заможен фабричен директор и още като студент става „предател на своята класа“, предпочита да заживее самостоятелно и независимо, макар и в оскъдица?

В пиесата, построена мозаично, като серия от автономни сцени, говори преди всичко поетът. Най-хубавите места са хоралите и стиховете в текста. Онези, които познават мъдрата, хитра и малко неподвижна маска на късния Брехт, ще се изненадат колко различен е той в първата си пиеса, жаден за живот, дори развълнуван и лиричен. В отделните сцени преминава един постоянен поетически мотив, който се разраства до символ на витализма, на вечното битие, което контрастира с тленната обвивка на човека. Това е мотивът за небето. Жизнените изблици, първичните енергии на Баал се проектират върху безкрайността на тази небесна синева, която прониква под клепачите на поета и което ще го придружава и в смъртта му.

И когато в тъмната земна утроба гниеше Баал,
беше небесният покрив все тъй голям, мълчалив, избелял,
млад и разголен, безкраен, чудноват и красив,
както го някога обичаше Баал, когато бе жив.

По-късно смятаха Брехт за аскетичен и прекалено рационален автор, подчинил живота и изкуството си на строги закони. Нека се запитаме тогава дали той не е потиснал своята природа, която твърде необуздано заявява за себе си в първата му пиеса? Сигурно всеки значителен талант обуздава някои стихии, които не се съгласуват с изработените основни принципи на неговото съществуване чрез изкуството. Ние знаем как Маяковски е стъпвал „на гърлото на собствената си песен“, потискал е своя двойник, за когото пише Луначарски. А двойникът — той е интимният човешки копнеж за повече топлота и нежност. Но глашатаят на революцията, трибунът на великия поход няма време да се размеква и разнежва, той трябва да срази противника вътре в самия себе си. Уви! Двойникът си отмъсти жестоко.

Брехт, разбира се, не можеше да достигне такава акутна и съдбоносна точка в своите вътрешни конфликти. Той бе писател на изключителната вътрешна дисциплина, подчинен на големите и далечни цели на своето изкуство. Погледът, взрян в бъдещето, му придаваше особено равновесие и мъдрост, чувство за интелектуално превъзходство над периодичните трудности и временните кризи. Но колкото и методичен да е Брехт, както и да е организирал живота си около една главна ос, колкото и да е подчинил „неразумното“ в съществото си на върховния повелител — разума, той също познава своите изкушения. И мислителят, който беседва с вековете и призовава беловласите мъдреци от всички континенти, дори той има минути, когато го навестяват мамещи видения и грации с разпуснати коси. Макар да е сдържан и затворен в подобни моменти, Брехт все пак написва по някое чудно лирическо стихотворение, каквото е „Спомен за Мария А.“ Едно мимолетно състояние, един любовен миг е уловен чрез импресията с облачето, което е бдяло над прегръдката на влюбените и което остава завинаги в меката мъгла на спомена, сякаш за да увековечи мигновението.

Но и тогава, в първите експресии на една необуздана виталност, у Брехт надделява склонността към отрицание, предпочитанието към шокиращото и бруталното. За Баал любовта е преди всичко нещо материално, месесто, изпиване на сок от кокосов орех, след което остава само мъртвото тяло на плода. Той е увлечен в играта да развратява млади момичета, да събужда у тях нагона. Обяснението на любовта Баал свежда до най-елементарните физиологически функции: „Април е. Стъмва се и ти усещаш мириса ми. Така е при животните“. Наред с поетичните строфи за небесната синева, Баал импровизира и драстичната „песен за клозета“. В предизвикателен стил той възпява „туй приятно място“, където дори „в брачната си нощ ще можеш да останеш сам“.

Явно е намерението на младия Брехт да разсъблича красивите одежди от нещата, да назовава отношенията направо, с бруталния им и оголен израз. Първите призиви, които той отправя към своята публика, са знаменателни: „Не допускайте да ви съблазняват!“ и „Не се пулете тъй романтично!“ Решителността да изговаря гласно щекотливите и замаскирани сексуални тайни е една опозиция срещу прословутото немско филистерство, което е наложило и пуританско лицемерие в литературата. Още Енгелс се обръщаше със смели мисли по този въпрос в едно от писмата си до Георг Веерт: „И за германските социалисти — пише Енгелс — трябва да настъпи момент, когато открито ще отхвърлят този последен германски филистерски предразсъдък, лъжливата еснафска срамежливост, която впрочем служи само като прикритие на тайното скверносло-

вие. Например когато четеш стиховете на Фрайлиграт, то действително може да помислиш, че хората съвсем нямат полови органи. Обаче никой толкова не обичаше тихомълком да слуша пикантен анекдот, както именно този благопристоен в поезията Фрайлиграт".[1]

Грубите откровености и цинизмите у Брехт са само форма на провокацията, с която той атакува официалното лицемерие и осветената от традицията филистерска лъжа. Иначе Брехт съвсем няма стремеж да „подслажда" произведенията си с пикантни подробности. Напротив — той смъква смокиновото листо на срама, за да оголи истини, които са неприятни за господствуващия морал. Чрез провокацията той иска „да възстанови реалността", да разбули забуленото. Естествено Брехт провокира като немец. Маниерът му е лишен от очарователната елегантност на френските автори. Той е твърде натрапчив, разбулва демонстративно и дори брутално.

Не бива да повтаряме грешката на някои критици, които пишат върху сметката на самия Брехт всичко, вършено от негови герои като Баал. Критиците следват една фалшива тенденция, която изравнява философията на героя с тази на автора. За тях Баал е чисто и просто двойник на младия Брехт.[2] Подобен подход пренебрегва същностни черти на Брехтовия метод в изкуството. Да не се разбере дистанцията, която присъствува дори в ранните опити на писателя, значи да се изтълкува превратно целият Брехт. Още тогава трябва да забележим трезвия и изпитателен поглед, който държи Брехт на разстояние, не му позволява да се слее с героите си. Как иначе ще си обясним края, отреден на анархиствуващия поет Баал, този суперман, изразходил себе си в ексцеси, в полово пресилване и пиянство? Баал завършва живота си кучешки. Беззъб и отритнат, той обитава една горска колиба и в последните си минути моли горските работници да не го изоставят сам. Те обаче отиват да си гледат работата. Героят на кръчмите и мансардите, органът на свръхизострената мъжественост, анархиствуващият бунтар умира като противна и безпомощна креатура. Много от истините на неговия живот се оказват фалшиви монети.

Ето как Брехт противостои на героите, с които същевременно има допирни точки и чрез които развива някои идеи на своя негативизъм спрямо буржоазните норми. И тогава, в своята младост, с нейните трудно контролирани изблици, той може да си туря юзда, да претегля реално нещата, да изстудява увлеченията си. В художествената практика същият принцип му осигурява многозначен подход към явленията, вместо еднолинейна — апологетична или пък абсолютно негативна позиция.

В 20-те години Брехт скандализира консервативните литературни кръгове. Те го възприемат като един нов Херострат, който безцеремонно разбутва издиганите през десетилетия театрални фасади. Брехт налага своята самостоятелност не толкова чрез разработката на нова положителна програма, колкото във война с установените догми и плесенясалата тра-

---

[1] Част от тази кореспонденция на Маркс и Енгелс е пуоликувана и в „Маркс — Енгелс за изкуството", издание на Българската комунистическа партия, стр. 454, София, 1951 г.

[2] В есето си Bert Brecht (Köpfe des XX Jahrhunderts), публикувано през 1958 г., един от официозите на литературната критика в Западна Германия, Вили Хаас търси зародишите на Брехтовото развитие към комунистическите идеи в тези „ранни тенденции на аморализъм". С това той проявява грубо неразбиране на Брехтовата способност за дистанция и едновременно излива противокомунистическата си злоба.

диция. Официозите на театралната критика се мръщят, гледат на него като на литературен грубиян, за когото не съществува нищо свещено[1]. Асът на официалната критика Алфред Кер предприема на няколко пъти опити за „покушение“ срещу „нахалния автор“. Брехт от своя страна не му прощава и му отговаря дръзко. Не само неговото честолюбие е накърнено в спора с Кер. Преди всичко той враждува с нормите на една отживяла естетика. В живота си Брехт познава много противници. Към някои от тях той е бил великодушен. Този критик обаче го дразни, защото стои срещу новото като някакъв стълб на рутината, на омразния гипсов и монументален стил в театъра. За Брехт той е пещерен човек в театралните среди, буржоазен консерватор, антипод на всяко революционно новаторство. В една безпардонна сатира Брехт го сравнява със смърдящо животно на дъното на застояли води.

Но ранният Брехт среща не само старовери и упорити отрицатели. Ако ложите негодуват, партерът поддържа неговата акция за обновление на препарирания сценичен език. Споменатият вече театрален критик Херберт Йеринг още след първото представление на Брехтова пиеса прави прогноза, която се оказва пророческа. „Тази нощ — пише той — 24-годишният поет Берт Брехт промени поетичното лице на Германия. С Брехт нахлу един нов тон, една нова мелодия, едно ново видение в нашето време.“ „Брехт чувствува хаоса и разложението физически. Той е пронизан от ужаса на времето в своите нерви и в своята кръв. Като изобразява разлагането, той пръска светлина. С привидния си цинизъм той разтърсва. Млад, а е погледнал в такива дълбочини.“

Въпреки че Брехт не обича обществото, избягва публичните места, държи се независимо и отчуждено, всяка негова проява вдига шум, разделя духовете, разграничава вкусовете. Около Брехт, който е не само автор на пиеси, но и самостоятелен режисьор, бързо се сформира кръг от ревниви поддръжници. Макар и при материални затруднения, лишени от собствена сцена и субсидии, Брехт и сътрудниците му решават да експериментират, без да се нагодят към господствуващите изисквания. И техният пръв значителен експеримент се разразява със силата на бомбен успех при постановката на „Опера за пет пари“. На другия ден след премиерата половината град повтаря музикалните партии, които съпровождат стихотворния текст. Самата премиера в 1928 г. влиза в театралната история на Германия като рождена дата на един нов театрален стил.

Като гледах възобновената постановка на „Просяшка опера“ сега, повече от трийсет години след първото представление, тя ми звучеше твърде далечно, като ехо на отдавна прошумяла мелодия. Публиката обаче се вълнуваше по особен начин. Като чужденец аз не престават да си мисля, че тя репродуцира годините на своята младост, онези пъстри години на Ваймарската република, когато за пръв път отекна провокиращата песен за Маки Ножа. Със сегашното си знание за катастрофата, която последва ваймарската пъстрота, публиката гледаше с насмешка пародиите на тогавашния „весел живот“ и едновременно тъгуваше по тях. Те предшествуваха злото, то още не бе се случило. . . Сякаш съста-

---

[1] Още първите театрални рецензии на Брехт, публикувани през 1919 — 1920 г. в Аугсбург, в тамошния социалистически орган Volkswille, дават представа за безцеремонния тон на младия автор. В тях изобилствуват изрази от този род: „гнусен спектакъл“ „августейши идиот“, „паршива премиера“, „глупава декламация“ и пр. — Вж. сп. Sinn und Form, кн. 3, стр. 214 — 229, Берлин, 1957 г., а също и съветското издание: Бертольд Брехд, О театре, стр. 316-333, Москва, 1960 г.

рен от горчивия си жизнен опит мъж се вълнува от немирните години на младостта, независимо че знае колко порочни склонности са заложени в тях.

Социалните и философски открития, истините, които Брехт формулира в „Опера за пет пари“, днес ни изглеждат познати, дори предъвкани. Начинът, по който са поднесени обаче, е нов, по брехтовски безцеремонен и доста забавен. Веднъж Брехт шеговито се изразил по повод главоломния успех на произведението. „Аз ще вляза в литературната история като човек, който е написал стиховете: Отпървом идва яденето, а моралът-— после“. Наистина социологичният разрез на капиталистическите порядки, който прави пиесата, не надхвърля няколко азбучни истини на материалистическото мислене. В оригинална и драстична форма се установява, че човешките отношения в капиталистическото общество са функция на сметката; че всички морални категории са включени в системата на стокооборота; че човешките пороци и добродетели, включително и състраданието, също участвуват в акумулацията на капитала. Уроците по социална педагогика, по политикономия на капитализма, които дава произведението, днес са ни съвсем добре известни. Ние съвременниците сме полагали по тях изпити, изслушали сме такъв брой лекции, че ако ни вдигнат от сън, ще произнесем познатите формули. За онзи период обаче, в края на 20-те години, когато користната игра на материалните интереси се замаскирва чрез всевъзможните средства на буржоазната пропаганда, материалистическите тези на Брехт са нещо ново и необходимо.

Истинското значение на тогавашната постановка е и другаде. То е в дързостта на Брехт да се възползува от един сценичен жанр, който забавлява филистерската публика, и да построи върху неговата територия своята радикална социална критика. Преди да се появи „Опера за пет пари“ периметрите на сценичното изкуство са строго и традиционно разграничени. На единия полюс е „сериозният театър“, драматичното изкуство, което въвлича публиката в психологически колизии, обхваща я с пипалата на възторга или благородното негодувание. На другия полюс пък е празното развлечение: музик-хола, Бродуей, оперетъчното лекомислие. Там публиката отива да прекара три часа за забавление, да погледа сладички личица и закръглени бедра, да улесни храносмилането си. Брехт предприема смело начинание: той съединява полюсите. Получава се парадокс, на който той може само да се любува с хитрата си швейковска усмивка. Същата публика, която пълни оперетните и вариететни зали и се развлича с леките и приятни „шеги на амура“, сега с не по-малко удоволствие консумира музикалните дуети на неговата пародийна опера, тананика отделните музикални партии, любува се на бандита Маки Ножа, без да съобрази, че не друг, а именно нейните илюзии са развенчани, нейните вкусове са подиграни. Тя се оказва в положението на човек, когото водят за носа. Когато се опомни, ще бъде късно. Под приятния съпровод на една музика, маскирана възбудително, вече са прокарани неприятните за филистера, драстичните социални истини. „Свещенни“ чувства за буржоата като състрадание и религиозен сантиментализъм са развенчани пародийно. Бандитът се е легитимирал като роден брат на най-почтените граждани, на върховете в „порядъчното“ буржоазно общество. Неговият смъртен враг от десетките криминални романи и филми-— шефът на полицията, е излязъл негов таен съучастник. Търговецът Пийчъм е основал тръст, за да осребрява прищевките на буржоазния филантропизъм. Той събира в огромното си предприятие стотици бедняци, декизира ги като

просяци, инвалиди и жертви от войната, за да извлече максимална печалба от филантропичните настроения на охолните господа и дамички. Тръстът „Приятел на просяка“ се ръководи според строг правилник, който разработва условията за всички видове търговия с човешкото нещастие. Така най-голямата и извикваща умиление добродетел на господствуващата класа — милосърдието, е преведена на езика на гешефта. Забавният и зрелищен момент е използуван блестящо за цели, противоположни на чистото развлечение. Казано другояче, крепостта е превзета отвътре. Симпатиите, навиците, вкусът на определена част от публиката са хитро отчуждени.

С постановката на „Просяшка опера“ Брехт демонстрира не само авторските си, но и режисьорските си възможности. Той получи обществен кредит за своето новаторство. Негов поръчител бе цялостният ансамбъл на представлението, организиран върху един нов замисъл, обединен в името на нов театрален стил. Разпокъсаните елементи на драма, музика, опера и ревю тук бяха събрани заедно, в ново единство. Социалната педагогика е разработена в прецизна и съвършена сценическа форма. Седмици наред Брехт обикаля другите театри, за да открива актьори за различните роли. Той търси изпълнители, които са най-подходящи за новаторските му намерения, независимо дали те съзнават или не съзнават това. В неусетно постигнатия контакт между автора-режисьор и колектива се оформя спектакълът, в който всички участници знаят индивидуалното си място и в същото време кореспондират с останалите роли. Още тогава за почитателите на Мелпомена няма никакво съмнение, че в немския театър е дошъл не само нов автор, но и организатор на едно ново изкуство. Да сътрудничи с Брехт може само онзи, който е способен да установи взаимодействие с новаторските му търсения, годен е да мине през школата на големия експеримент.

С „Опера за пет пари“ Брехт осигури право на гражданственост за своя начин на работа, при който в девет десети от сценичните си опити той се възползува от вече съществуващи сюжети, премонтирва познати ситуации. „Операта“ не е негово първооткритие. Той я прекроява върху основата на друга една „Просяшка опера“ от XVIII век, чийто автор е англичанинът Джон Гай и чиято премиера се е състояла в Лондон през 1728 година. Действуващите лица на същата опера отпреди два века той разполага в съвременния Лондон от 20-те години на нашия век, в обстановка на кризисни трусове и масова корупция. Лондонският квартал Сохо, мястото на социалните отпадъци и утайки, е зареден с неповторимия взривен материал на 20-те години. Старият текст е така редактиран, че променя съществено своите акценти. Установените и познати социални сили са получили ново разположение, ново съотношение чрез пародията. „Просяшката опера“ на английския автор се е превърнала в ново произведение, което звучи в нов стил, по брехтовски.

„Опера за пет пари“ е първият значителен прецедент за „узаконяване“ на Брехтовия индивидуален метод в литературата, който враговете на Брехт наричат „право на плагиат“. „Плагиат ли?-— пита Брехт.-— Никога не съм се колебаел да изкопирам нещо чуждо.“ Как обаче той копира? В продължение на цялата си литературна практика Брехт черпи сюжети и получава импулси от свои предшественици или съвременници. Първоначалните тласъци, идеите за десетки негови произведения възникват в часове на прочит или размисъл върху чуждия текст. Литературната му продукция е постоянен взаимообмен с чужди произведения.

Не е ли това слабост на художествената потенция? Не е ли недостиг на творческа мощ, оскъдица на въображението? По-скоро то е особеност на един рационален художник. Един самостоятелен ум, един силен интелект, който обича противоречието повече от всичко, се възпламенява при допира си с откритията и аргументите на другите автори. Неумолимата му логика се ангажира именно в контакта с други художници и мислители. Брехт не е първичен и интуитивен талант, автор на въодушевлението и ентусиазма. Той е интелектуално обуздан, дисциплиниран и рефлективен ум. Идеи и решения, ходове и обрати на неговата художествена мисъл узряват при срещите с други умове. От решаващо значение е к а к той третира известните вече теми, сюжети и образи. Брехт не им робува, не остава в сянката им като подражател. Той ги „разглобява“ и после по новому ги „сглобява“, преосмиля ги, разрешава ги контрастно или пародийно. А пародията е главното средство да се разграничиш от едно друго мислене, да се противопоставиш на друга художествена система. Брехт пародира не само отделни стихове или изрази, но и цели сюжетни постройки на класическата литература. Неговата монументална сатира срещу съвременната капиталистическа борса, пиесата „Света Йоана от кланиците“, пародира структурно Шилеровата трагедия „Орлеанската дева“.

Писатели от типа на Брехт, чийто мозък фосфоресцира при съприкосновение с други умове, не познават опожаряващите, афектни страсти на вулканичните художествени натури. В българската поезия Пенчо Славейков също обича да черпи импулси от литературни извори и се труди с танталови мъки над своя тежкоподвижен стих, в противоположност на Яворов, чийто стихове парят, тъй като са отломъци от саморазпалващата се клада на собственото му страдание. Брехт е съзнавал отлично своите предимства, за да избере именно такова направление на своя литературен маршрут, което ще го изведе към най-пълно самоизявяване в изкуството. Струва ми се, че той е знаел най-добре и ахилесовата си пета. Така си обяснявам, че той понякога губи равновесие в теоретичните си писания, невъздържано афоресва психологическата драма и изобщо преживяването върху сцената, мъчи се да обоснове своята линия на „епически театър“ като генерално направление в изкуството на нашата „научна епоха“. „Гневиш се, Юпитере, значи не си прав!“ Със смокиновото листо на теоретическите абсолютизации Брехт неволно иска да прикрие слабото си място, да обяви преживяването в театъра за „варварско забавление“.

Но нека не забравяме, че след подобни ръмжащи обвинения Брехт обикновено се коригира. След време той уточнява, че са го разбрали криво. Той разяснява, че не е против емоциите, а само против слепите нагони. Тях се стреми да отчужди върху сцената, тоест да накара зрителя да ги възприема тъй, както зоологът разглежда едно пренеприятно насекомо — под микроскоп.

Чрез оптическите лещи на своята отчуждаваща драматургия Брехт поставя на проверка тъмните, разрушителни стихии у индивида в съвременната обстановка. Той не ги извежда от „вечната“ човешка природа, от праисторическия атавизъм в кръговрата на страстите. Той търси социалния им адрес, свързва нагоните с тенденциите към оварваряване в империалистическата цивилизация. Комедията „Мъжът си е мъж“ (1927) в гротескови форми показва превращенията на обикновения човек в автомат на войната. Във втора една пиеса „Храсталака на градовете“ (1927) героите действуват, сякаш заредени от някакъв източник на разрушението. Те враждуват на смърт, без да са изяснени подбудите за тяхната

вражда. Независимо че повече се интересува от борбата „заради самата борба“, Брехт ни въвежда в една атмосфера, при която взривните енергии на човешките нагони могат да бъдат злоупотребени в една или друга посока.

Редица буржоазни критици откриват в това екстравагантни крайности, вкус към гротесковото и абсурдното у младия Брехт. В обемистите си Брехтови биографии те ни занимават подробно с чудачествата на Брехт, с неговите предпочитания към антилитературната среда през 20-те години, с дружбата му с боксьори и автомобилни състезатели. Но намерението на Брехт в 1928 г. да пише книга за един от известните немски шампиони по бокс в полутежка категория не е просто приумица на един автор, който дразни литературните салони. Боксът и изобщо спортните състезания интересуват Брехт с оглед на общия психологически „климат“ в модерния капиталистически град. В масовото увлечение, което тласка стотици хиляди хора като стада по рингове и стадиони в световните столици, Брехт търси белезите на нова колективистична психоза, на нова стадна зараза у модерния индивид. Чрез бесния ритъм на състезанията се привеждат в движение инстинктите и страстта за двуборство.

Дори в такива уж случайни и любопитни свои прояви Брехт показва безпогрешния си усет за съвременност. Неговите странни и гротескови сюжети на пръв поглед не прокарват преки паралели с тогавашната немска действителност, с годините в навечерието на хитлеризма. Дълбоко обаче в първоосновата на тези пиеси, след дешифриране на техния гротесково-пародиен език, се установява една крайно изострена чувствителност за надигащата се катастрофа. Непонятната пасивност на Гали Гай от комедията „Мъжът си е мъж“, който се оставя да бъде премонтиран от човек в чучело на милитаризма, вече има многозначителен смисъл. Тя е едно предсказание за политиката, която превръща индивида в робот. Дали това ще се извърши под въздействие на техническите автомати или на милитаристичната машина, е второстепенен въпрос. Само няколко години по-късно след премиерата на тази жестока гротеска национал-социализмът преобърна милиони хора, пасивни и несъпротивляващи се като Брехтовия герой, в бурмички на военния механизъм. Също и в „Опера за пет пари“ неповторимата атмосфера на тъмния лондонски квартал Сохо, интимната довереност между шефа на бандитите и шефа на полицията, гангстерските истории съвсем не са някакво отвлечено, занимателно представление. Тези картини съдържат изключително предчувствие за залеза на буржоазната стабилизация, за разрастването на гангстеризма като тотален метод, обхванал висшите държавни и правителствени сфери. Операта се възприема като пролог към фашисткия спектакъл, който тогава предстоеше в Германия.

И ако все пак немската комунистическа критика през 20-те години има някакви основания да критикува Брехт, то е поради отсъствието на положително съдържание в разузнавателната работа на неговия интелект. С всеки свой нерв Брехт е чувствителен към формите на капиталистическото разложение и упадък. Но той е твърде малко загрижен за позитивните решения. Още през 1921 г. в автобиографичната си „Балада за бедния Б. Б.“ той пророкува, че от „тези градове ще остане само вятърът, който ги пронизваше“. Предсказанието му се отнася не само за руините на буржоазната цивилизация, то е повсеместно. „И след нас не ще остане нищо, достойно да бъде назовано.“

През втората половина на 20-те години и особено след „Просяшката опера“ облаците на политическата атмосфера все повече се сгъстяват.

Трусовете на голямата икономическа криза нажежават противоречията. Домогването на фашизма към властта диктува курс на организирано противодействие от страна на всички работнически партии. Вече не е достатъчно само отрицанието, па било то и най-радикалното. Нужни са пароли за масови акции, единение на антифашистките сили. Брехт е между първите интелектуалци, които схващат потребностите на новата ситуация. Още през 1926 г. той съобщава в едно писмо: „Потънал съм до уши в Марксовия „Капитал". Трябва всичко да разбера". Всички уродливи явления на съвременността, та и най-абсурдните, неговият дълбаещ ум иска да сведе под общ знаменател. Знаменателят е Марксовото икономическо учение, което анализира до дъно причините за голямата анархия и кризите в буржоазното общество. Специално Брехт проучва практическите стопански отношения, дейността на борсата и банките, приливите и отливите на капиталистическия пазар. Той нахвърля план за няколко пиеси в общ цикъл „Нашествие на човечеството в големите градове." Пред свои сътрудници споделя мисълта, че театърът е длъжен да конструира историята на един икономически тръст, вместо да се ровичка в камерни психологически истории. По-късен художествен резултат от тези му проекти е пиесата „Света Йоана от кланиците" (1930), монументален сценичен разказ за кризата в чикагските кланици.

В кратък период Брехт си изработва положителна програма, на която да подчини естетическите си търсения. Чудакът и провокаторът на филистерските вкусове усвоява дисциплината на марксическата логика. Стихиите на ранната младост са каптирани, подчинени са на абсолютния контрол на разума и точното знание. Започва фазата на тъй наречените „учебни пиеси".

На новото стъпало в своето развитие Брехт не се колебае да редактира сам себе си, да премонтирва старите си текстове. Някои критици-марксисти са го упреквали защо в „Опера за пет пари" той представя един бандит твърде симпатичен и шармантен, с когото дори буржоазната публика се забавлява, като се преструва, че горчивите хапове на произведението не са предназначени за нея. Шест години по-късно Брехт предприема своеобразна коректура на своята „Просяшка опера". Той я трансформира в „Просяшки роман" (1934). В романа Маки Ножа е разсъблечен даже от физическото си обаяние, с което той печелеше успехи не само сред проститутките, но и сред зрителите. Сега Брехт разкрива сатиричния образ на един отблъскващ и делови бизнесмен със закръглено благоутробие, който ловко сменя занаятите си и от шеф на банда израства в шеф на капиталистически тръст. Хирургията на икономическия анализ дотолкова увлича Брехт, че в стремежа си да разшифрова до край системата на капиталистическите стопанско-финансови операции, романът постепенно започва да прилича на сатиричен трактат върху борсовите и банкови сделки на едрите капиталистически хищници. Един икономически схематизъм неусетно обезкръвява романа. Социалната механика подчинява изцяло героите и те почти губят индивидуалността си.

В премонтирването на „Просяшка опера" в „Просяшки роман" е отразено окончателното преминаване на Брехт към марксизма и то с редица особености, отличителни както за тогавашната обстановка, така и за индивидуалния „казус" на самия автор.

Брехт винаги се е отделял с нещо спартанско в стойката, в целия си начин на живот. И след огромния касов успех на „Просяшка опера“ той не се изкушава от възможностите да печели и не изменя своя стил на поведение. В затворената си куртка през 30-те години, в строгата взискателност към себе си той придобива облика на типичен работнически интелигент. След като се сближава най-тясно с комунистическите среди, посещава вечерна марксическа школа, изучава системно икономическата теория на Маркс, той намира устойчиво полезрение, което му позволява да свърже всички явления в единна система и да ги подведе под единен знак. Ако в някои предишни произведения неговата предизвикателна и зла агресивност към буржоазните порядки се разразяваше стихийно, по силата на вътрешното отрицание и предразположение, то сега над всичко доминира една съзнателна задача, един идеен „свръх-план“.

Но преходът към марксизма с упор към „икономическия материализъм“ е съпроводен, поне от начало, с някои щети в развитието на писателя. Отпървом Брехт възприема марксизма така, както облича простата работническа куртка. То значи с опростяване на явленията в живота и в изкуството, с абсолютизация на социално-икономическите закони и с незачитане правата на индивидуалността. В онзи период и дейността на самата немска комунистическа партия не е докрай освободена от сектантски задръжки, което улеснява разпространението на схематични представи сред лявата писателска интелигенция. Брехт се заема да напише цяла поредица „учебни пиеси“, в които илюстрира централните положения от учението на Маркс и Ленин за икономическата непримиримост между буржоата и работника и за неизбежността от класова борба. Това са пиесите „Изключение и правило“ (1930), „Баденска учебна пиеса“ (1930), „Наказателна мярка“ (1932), драматизация на Горкиевия роман „Майка“ (1932). Той е пропагандист, който използува сценичните форми, за да прокара определени поуки за пролетарската публика. „Учебните пиеси“ са предназначени за работническите самодейни колективи, за пролетарските хорове и оркестри, които тъкмо тогава се размножават в Германия. Има дори моменти, когато Брехт се отказва от публиката. Той робува на някаква доктринерска идея да въздействува единствено върху мисълта на актьора, който ще разучава ролята.

Проверени от разстоянието на десетилетията, повечето от учебните пиеси не надхвърлят рамките на едно тезисно и илюстративно изкуство. В тях също ни покорява могъщият ум с необикновената си способност да формулира, да залавя една погрешна теза с железните скоби на антитезите, да изрича изводи, които се набиват в съзнанието неумолимо, като сентенции. С пределна отсеченост и формулираща категоричност се налагат стихотворните текстове, които Брехт отпосле публикува като самостоятелни произведения. Такъв е цикълът от „възхвали“: Възхвала на диалектиката, Възхвала на комунизма, Възхвала на партията, Възхвала на революционера, Възхвала на учението. Ето Възхвала на диалектиката:

Неправдата крачи днес със сигурна крачка.
Потисниците устройват властта си за хиляда години.
Силата уверява, че както е днес, ще остане завинаги.
Никакъв глас не се чува освен гласа на насилника.
По пазарите поробителят вика: Това е само началото.
Сред потиснатите са мнозина вече, които говорят:
Онова, което искаме ние, няма да бъде.

Който още е жив, нека не казва: никога.
Сигурното не е сигурно.
Както е днес, няма да бъде утре.
И след като горните са говорили,
ще заговорят долните.
Кой продължава да казва никога?
Кой е виновен ако робията продължава?
Ние.
От кого зависи тя да бъде съборена?
От нас.
Който е загубил играта, да се бори!
Нима може да бъде удържан
позналият своята участ?
Защото победените от днес
са победители от утре.
И от Никога ще стане: Днес.

Истините на „учебния театър“, неговият естетически репертоар е твърде еднообразен. Трапезата на неговите образи е сервирана бедно. Хората губят индивидуалността си, която се изчерпва единствено с техния социален и класов паспорт. Те влизат във взаимоотношения само за да потвърдят един или друг тезис.

У Брехт целите на марксическата дидактика отговарят на една трайно изработваща се наклонност към поучение, на едно упорито просветителско намерение. Според Брехтовата представа театърът трябва да оформя своите спектакли като колоквиум със зрителя, като проверка на „съдната способност“ на публиката и в същото време като възпитание на тази способност. През целия си живот Брехт запазва особената насока на своето „социалистическо просветителство“, но в зрелите си пиеси той я освобождава от примките на илюстративността. От театрален агитпроп на общи формули той се издига до художник на трайни истини. Брехт обаче преработва дори отрицателното наследство на учебната драматургия. Той извлича „полезния ефект“ от крайното си увлечение. От лекционния театър той съхранява остротата на политическото мислене, поразяващата точност на анализа, отсечеността на формулировките.

В периода на дидактическите пиеси цялата изобразителна система на Брехт търпи еволюция, подчинява се на строгия език на логиката. Ако сравним езиковата стихия, сочността и лиризма на „Баал“ със строго формулиращия катедрен език на „Наказателна мярка“, ще установим едно почти абсолютно подчинение, един диктат на логиката над всеки интуитивен порив, над всеки изблик на неконтролирана поезия. Експресията на словото, неговата действуваща като шок функция Брехт заменя със строгата деловитост и математическото безстрастие. Изразът му става пуритански суров, разсъблечен от всичко онова, което може да изглежда цветно, пъстро, бароково.

Таково тезисно и умно изкуство, в което преобладава оголената правда на мислите, има своето право на съществуване. Настъпват периоди, когато то отговаря на важни социални потребности. То апелира направо към решителни, настъпателни действия. За такова изкуство Маяковски пише, че ще бъде „лозунг и щик“, а строфите му ще наподобяват боен ред, атакуващ строй. То може да упражнява силно въздействие, особено в една възбудена обществена атмосфера. Още повече, ако в него е заложил цялата си личност един експлозивен темперамент, трибун и трибунал на революцията, какъвто е Маяковски или пък един дисциплиниран, прецизен и аналитичен ум като Брехт.

И все пак истински големият писател не може да спре на тази станция в своето художествено развитие. Куртката на илюстративното изкуство рано или късно ще се окаже тясна за нарасналите му възможности и нейните шевове ще започнат да пукат. Брехт трябваше да премине през стадия на лекционния театър, да школува в книжното, теоретично усвояване на марксизма, за да достигне по-късно до синтеза. Тоест да съедини изводите на диалектически тренирания си мозък с големия опит на човековеда и художника, който съпоставя поуките на историята с фактите на една сложна действителност.

Ние не сме свидетели на дълбокия интелектуален процес, който се извършва у Брехт и който доведе един закрепостен в тезиси ум до голямата мъдрост в изкуството. Известно ни е обаче, че този процес протича интензивно в годините на емиграция. След 1933 — както хиляди други интелектуалци — Брехт напуска Германия. Върху средновековните клади пред държавната опера на „Унтер ден Линден“ горят и неговите съчинения, които са зачислени в индекса на най-опасната и разложителна литература. Той е принуден да мени местожителството си или, както сам пише, да сменя държавите „по-често, отколкото обувките си“. Отначало е във Франция, после в Дания и Финландия, а накрая през съветския далечен изток се прехвърля в Америка (Калифорния).

По външни факти биографията му не регистрира нищо особено и значително. Но в тези еднообразни на пръв поглед месеци под сламения покрив на една датска хижа или сред студения финландски пейзаж протича напрегната вътрешна работа. Контактът със сънародниците не е прекъснат. Всяко известие по радиото, всяко съобщение от вестниците, всеки разговор с другари по участ напомня позора, в който е хвърлена родината. Брехт разполага с предостатъчно време да размишлява, да поставя в историческа перспектива огромната заблуда и огромната вина на своята нация. Той дочува бруталната крачка на подкованите нацистки ботуши да се приближава към изток и север, да заплашва цяла Европа. За него обаче нито миг не съществува съмнение, че войната — колкото и унищожителна да е — ще завърши с крушение за военнопрестъпниците. Той не прилича на пацифистично настроените немски емигранти, които губят нервите си след всяка новина от „главната квартира ва фюрера“, докато накрая задушат ужаса в себе си с няколко таблетки стрихнин или с един револверен изстрел. Брехт е уверен:

Никой от нас не ще остане тука.
Последната дума не е още изречена.

Години на размисъл, на проверка на ценностите, години на самопроверка. Постепенно Брехт намира ново съотношение между истината на времето и трайните истини в изкуството. Все повече той обръща взор към аналите на историята, търси не само преки, но и обиколни отговори за тревожните въпроси на съвременността. Неусетно се изменя тонът на неговата лирика, а пиесите му започват да се проектират върху исторически или легендарен материал.

Като четем „Свендборгски стихове“, датирани 1939 година, ние откриваме новата структура, новата индивидуална мярка, която е влязла в Брехтовата поезия. В началото на 30-те години личността на поета бе твърде много потулена зад категоричната формула. Сега вместо

оголените изводи на логиката Брехт следва диалектиката на вътрешното самопознание. Води го тънката нишка на една подхвaната мисъл, на едно узряло в тишината на размислите състояние. Това е поезия на спокойната и мъдра самовглъбеност, на съсредоточено вслушване в себе си. Лаконичният текст е богат на мотиви от подтекста. Под скъпернически набразденaта словесна повърхност шумят глухите подземни води на напрегнатата духовна дейност. Катедреният проповедник е отстъпил мястото си на вглъбения и мъдър художник.

Заглавието на едно от тези стихотворения е: „1940“. Стиховете сякаш нямат нищо общо с новата година, която настъпва под звуците на хитлеристките победни маршове и информационните съобщения за нови територии, заети от Хитлер.

Моят малък син ме пита: „Трябва ли да уча
математика?“
За какво, бих му казал. Че две парчета хляб са повече
от едно,
това ти и тъй ще узнаеш.
Моят малък син ме пита: „Трябва ли френски
да уча?“
За какво, бих му казал. Тази държава залязва. Знай само
с ръце да търкаш корема си и да стенеш
и ще бъдеш разбран.
Моят малък син ме пита: „Трябва ли да уча
история?“
За какво, бих му казал. Учи само главата си
да заравяш в пръстта,
може би ще останеш жив.

Да, учи математика — отговарям му аз —
учи френски, учи история!

Диалогът между баща и син сякаш е отдалечен от конкретната обстановка, не се вмества в хрониката на военното леточисление. Но в подтекста е запазено толкова много от духовния потенциал на жестоките военни години. Трудностите и обезсърчаването, които правят всяко полезно занимание да изглежда почти безсмислено. И същевременно увереността, че утрешният ден ще върне хората към необходимите и полезни неща, поради което и днешният ден не бива да се прахосва. Брехт не ни дава аргументите на своя положителен отговор, формулиран в последното двустишие. Но ние сами си ги даваме. Нали месеците и седмиците и на тази нова година са също така преброени? Колко нашествия на варваризма познава човечеството, които е надживяло. Ето защо синът трябва да учи математика, да учи френски, да учи история. Лаконизмът на отговора крие едно превъзмогнато отчаяние и една решителност да се издържи до край.

В размисъл за своето време и за скритото в мъглявини бъдеще Брехт черпи упование от мъдростта на вековете, от научната проницателност на своя светоглед. Той никога не е бил илюзионист. И сега той не си прави илюзии колко изпитания и поражения ще струва войната. Брехт се замисля, че дори борците за нов свят ще излязат от кръвопролитието психически ощетени, нравствено обременени. В посветеното „На потомците“ стихотворение поетът иска снизходителност както за себе си, така и за своите съмишленици. Защо снизхождение? Нима техният пример — примерът на хората, издържали нечовешкия изпит — не е достоен само

за удивление? Но Брехт вниква по-надълбоко в последиците. Той е сигурен, че безпощадното и окървавено време моделира по груб и неумолим начин човешките психики. Онзи, който се бори човек за човека да бъде другар и брат, сам не е в състояние да бъде такъв. Защото „и омразата срещу низостта изкривява чертите. И гневът срещу несправедливостта прави гласа дрезгав“.

Той — безкомпромисният реалист — е недоверчив към всяка витиевата пропаганда, която се престарава да покаже трънливия път към бъдещето като триумфално шествие, която търси райско блаженство там, където още гъмжи от усилия, противоречия и конфликти. Брехт също прославя мъжеството на революционера в битката с враговете, величае разумната воля и крепките мускули в градежа на новия свят. Той обаче знае: незавършеното не е съвършено, предварителното не е окончателно, експериментът не е резултат.

Тази устойчива вяра, закалена в знанието, изпитана в поуките на историята, не му позволи да се разколебае в комунистическия идеал, да се отчужди от него. Въпреки че преживяваше мъчително деформациите, на които култът към личността подложи социалистическата законност и социалистическия хуманизъм, Брехт не излезе с разклатено доверие към Съветския съюз и към идеите на Ленин.[1] Само така ще си обясним загадката, която толкова измъчва някои буржоазни автори: защо след войната Брехт е останал в източната половина на разделена Германия, защо не е съумял да оцени „предимствата на свободния свят“. Съвсем съзнателно и в тон с цялата си линия на поведение Брехт избра за свое седалище източен Берлин. Обяснението не е само там, че социалистическото правителство му подсигури средства, за да създаде свой самостоятелен театър, прочутият отпосле по цял свят „Berliner Ensemble.“ Главната причина е, че Брехт изобщо не можеше да си представи своето съществуване извън социализма. За него комунистическата идея беше синоним на бъдещето. Временните задръжки, мъчителните противоречия и обрати на сегашното социалистическо общество не промениха вътрешната му убеденост.

От огромните сътресения на нашата епоха Брехт извлече един коронен принцип за своето изкуство. Вместо да приковава своите образи към всеки зигзаг на политическата конюнктура, да ги обвързва с преходния цикъл на една или друга икономическа криза, той се добра до по-дълбоките, философски корени на събитията. В театралната му лаборатория възникнаха пиесите за Галилей и за кавказкия тебеширен кръг, за добрия човек от Сечуан и за финландския помешчик Пунтила. Облечени в костюма на историята или легендата, поставени условно в далечни земи и върху непознати географски и исторически меридиани, тези образи заговориха на езика на философската фантастика. А ако слушаме съвета на един ценител в живописта, на подобни сюжети е необходимо да отдадем твърде голямо значение. Художникът трябва да е достатъчно умен, за да прикрие в тях тайната на философията. „Този начин на представяне, особено свойствен на живописта, има нещо общо с поезията, която под булото на красиви фикции крие изкусен нравоучителен замисъл“.

Тази изкусност Брехт овладя до съвършенство.

---

[1] Жертва на беззаконията в годините на култа към личността на Сталин става и емигриралата в Съветския съюз актриса Карола Неер, приятелка на Брехт и талантлива изпълнителка на главни роли в неговите пиеси от 20-те години. Брехт до края на живота си събира сведения за нейната гибел.

ЗА ОТНОШЕНИЕТО МЕЖДУ СУЕТАТА И ХРАБРОСТТА ВЪВ ВТОРИЯ СЕВАСТОПОЛСКИ РАЗКАЗ НА Л. Н. ТОЛСТОЙ

Ефрем Каранфилов

Щабскапитан Михайлов от втория севастополски разказ („Севастопол през май“) на Лев Толстой е скромен човек. Скромно е и неговото място в морето от критически писания за творчеството на великия писател. Там почти не се мярка високата, прегърбена фигура на щабскапитана. Тя сякаш се притаява зад едрия силует на дремещия фелдмаршал Кутузов, зад блясъка на неспокойния, вечно задъхан княз Андрей, зад романтичното очарование на Хаджи Мурат или най-после — зад барутния дим, обгърнал капитан Тушин.

От всички интересни герои на писателя за щабскапитан Михайлов е писано най-малко. В това има и нещо закономерно. Защото той е един от ранните любимци на Толстоя. В него писателят е заключил много от съкровените си младежки наблюдения и мисли. Но именно затова ще видим как този характер многократно се превъплъщава с едни или други от своите качества в различни по-късни герои на Толстоя. Тези послешни герои засенчват първия.

От друга страна, скромността, свитостта и на литературните герои понякога става причина те да преминават незабелязано край погледите на литературните историци и критици. С какво би могъл да ги привлече щабскапитан Михайлов? Та той не е ярък характер, не блести с някакви особени умствени качества, както отбелязва и самият автор. Той е страхлив, дори суеверен, липсва му дълбочина. Колко по-колоритни, привлекателни са например двамата героични братя от третия севастополски разказ? Едничкият интересен момент в живота на щабскапитан Михайлов това е когато той лежи под възпламенената бомба и чака да избухне. Не случайно, като говорят за севастополските разкази или изобщо за военните разкази на Толстой, изследователите непременно се спират на този момент. Нали и Чернишевски не го забравя, когато формулира своите интересни мисли за диалектиката на душата.

Всичко останало обаче във фигурата и в личността на щабскапитана изглежда безцветно, обикновено.

Но тъкмо в тази така релефно подчертана обикновеност и в скритото зад нея, тъкмо в това, че образът е събрал най-съкровените мечти на младия Толстой, има нещо привлекателно, нещо, което ни кара не само с

интерес, но и със съчувствие да свеждаме глава към добродушния капитан, да прикриваме снизходителните си усмивки, да мислим.

Да, този човек „с ограничени умствени способности“ ни кара да мислим. . .

*

В каква посока щеше да се развие творчеството на Лев Толстой без Кавказ, армията, Кримската война? Винаги е интересно да се проследи началото в кариерата на великия човек, онзи момент, онзи Риволи, когато той, изправен пред бъдещето, изпълнен със сили и мечти, поема по големия си път. И ако автобиографичните повести „Детство“, „Юношество“, „Младост“ ни разкриват как се формира характерът на бъдещия писател, то военните разкази ни показват как Толстой се среща с руския народ, с хората, с безкрайното разнообразие на човешките характери. Тук той вижда руските мужици, онези мужици, за които ще пише през целия си живот, как умеят да умират спокойно и просто, като цветята и дърветата. Тук той вижда как непрекъснато се превъплъщава суетата на аристократите, колко е упорита борбата между истината и лъжата дори пред лицето на смъртта. Тук той дава своя свещен обет на писател: „Героят на моята повест, когото аз обичам с цялата сила на душата си, когото се стараех да възпроизведа в цялата му красота и който винаги беше, е и ще бъде прекрасен — е истината“.

Едни от основните насоки в творческото развитие на Лев Толстой започват от военните му разкази, започват от армията. Своите наблюдения и впечатления от военния живот той никога не ще забрави. Може би нямаше да съществува „Война и мир“ без военните разкази, както нямаше да съществува капитан Тушин без капитан Михайлов. Много от величествените табла на бойните сцени, така познати на цялото човечество от „Война и мир“, са скицирани във военните разкази. Никога само прочитането на „Пармския манастир“ не би било достатъчно, за да нарисува писателят сражението при Бородино. Военните релации и скици биха останали мъртви, ако офицерът Толстой не беше видял как сините френски вериги атакуват бастионите на Севастопол. Сигурно и Наполеон малкият е впръскал капки в омразата на Толстой към Наполеон великия.

Тук в разцвета на своята младост той се среща с бога и смъртта, които ще го мъчат през дните на неговата старост. Тук той обявява началото на своята 50-годишна война срещу суетата, щеславието и лъжата, прикрити под лустрото на славата и лицемерието. Тук той яко улавя с двете си здрави мужишки ръце позлатения трон на Романовци и започва да го тресе, а заедно с него и цялата йерархическа постройка на монархията.

В живота и особено в младостта на всеки голям писател обикновено има едно драматично събитие, около което се групира цялото му творчество, което дава насоката на това творчество. Такова събитие в живота на Толстой е Кримската война, в живота на Пушкин и Лермонтов — Кавказ, в живота на Достоевски — Сибир. Не блести ли с трагическа красота Кавказ сред звънтящите рими на поетите-изгнаници, не тегне ли сянката на Сибир не само над „Писма от мъртвия дом“, но и над „Престъпление и наказание“, „Братя Карамазови“, „Идиот“? Пушкин, Лермонтов, Толстой останаха завинаги свързани с Кавказ, Достоевски — със Сибир. . .

Обикновено се вярва, че железните клетки на военната дисциплина убиват живия творчески дух, смачкват го. Но в армията човек се научава да наблюдава и мисли, да разбира човешките характери, принудени да разкриват своята същина, когато са притиснати от тежките обстоятелства. Това го е забелязал още Рене Декарт — този мислец войник. Колко различен би бил у нас Йовков без годините, прекарани на фронта, колко по-богато става творчеството на Димчо Дебелянов с военните му стихове?

Когато се говори за Толстой, не трябва да се забравя началото: Кавказ и Кримската война. И над неговото епическо повествование се възправят белоснежните гребени, забулени с барутен дим. От върховете на Кавказ, от грохота на боя се носи онази романтична нишка, онази вътрешна развълнуваност, която струи дълбоко под епическото спокойствие на умъдрения разказвач.

Зрелият творец изрече тези юношески думи: „Когато съчинявам чрез главата си, думите послушно и хармонично лягат на хартията. Когато пишеш от сърце, в главата се събират толкова много мисли, във въображението — толкова образи, в сърцето — толкова възпоминания. Изразите са недостатъчни, нестройни и груби. Може би и да греша, но аз винаги се старая да не пиша чрез главата, а се старая да пиша само от сърцето си“.

*

Разказът „Севастопол през май“ е един трактат върху суетата и храбростта. В младежките си автобиографични повести писателят е уловил тънки нюанси от гримасите на суетата. Но сега той ще я покаже под военния мундир. И нещо повече: ще я накара да се бори със самата смърт, да прониква дори до нейните предели. На фронта една закъсняла жизненост, усетила приближаването на боя, като че намира израз в суетата. Но тъй е само на пръв поглед. Защото суетата и тук се ражда от безсилието, от амбицията и щеславието. Позата винаги е ставала заместител и прикритие на изпепелената жизнена същност. Суетата и позата са лъжа, а Толстой още от ранни младини не понася лъжата. Може би ярката, полемична любов на писателя към обикновеното идва от дълбоката му омраза към щеславието и позата. А те са свързани именно с аристокрацията, намираща се в такъв етап от своето развитие, когато всичко жизнено е врамчено в тънките капиляри на фиността, когато живият дух се е превърнал в мъртва догма. Това е времето на щеславието, панаир на суетата. (Толстой е обичал Текерей.)

Мъртвата йерархическа стълба в царската армия раздухва още повече щеславието и суетата сред офицерите-аристократи и подхранва бацила на аристократоманията сред офицерите не аристократи. Тук позитите, произтичащи от военния бит и дисциплина, са по-малобройни, но по-колоритни. Суетата е свързана със стремежа да се покажеш обкичен с такива качества, които се ценят най-много в определена обществена среда. Сред офицерите тези качества са: бохемщината, успехи сред жените, гуляите, спорта, конете. Но и любовта към гуляите, и казионният разврат, и спортът имат повече показен характер, служат повече като белези за мъжественост, тъй като самата мъжественост липсва.

След като стъпят в релсите на йерархията, офицерите осигуряват своето казионно бъдеще. Но заедно с това интелектуалното им бъдеще започва да замира. Животът им се превръща във верига от забавления, които заместват духовния живот. Спомнете си за младия Ростов — каква

пустота вее от него! Спомнете си за Вронски — колко пошлост е прикрита зад красивата му външност! Спомнете си за „еволюцията“ в развитието на офицерския морал в „Два хусара“.

Но има все пак нещо, което като че запълва пустинята в душата на офицера: това е чувството за чест и храбростта.

До излизането от печат на военните разкази на Толстой храбростта се е смятала за рицарско достояние, върховен израз на честта, свързана с офицера и с благородника. Още от рицарските времена офицерската чест се е сливала с храбростта. С настъплението на буржоазията обаче под нейната груба стъпка връзките между честта и храбростта постепенно се разхлабват, за да могат спокойно да се провират в пролуките лъжата и лицемерието. Но етикетът си остава: „Noblesse oblige“. Благородникът трябва да даде вид, че е защитил своята чест.

През дни на война честта на офицера и благородника го задължава да бъде храбър. Но тук освен честта се намесва и още нещо — храбростта носи облаги: ордени, златни саби, повишения, награди. Храбрецът е заобиколен с почести и слава. Той е герой. Не е лошо да минаваш за храбрец.

Както е известно, в цялото творчество на Лев Толстой главни герои са аристократите, от една страна, и от друга — мужиците, народът. Само във военните ракази главни герои стават обикновени руски офицери. Такъв е щабскапитан Михайлов, такива са двамата братя от „Севастопол през август 1855 година“, такъв е капитан Хлопов от „Нападение“ и пр. (Когато Луначарски говори, че героите на Толстой са аристократи и мужици, той изпуска предвид военните разкази.)

Защо великият писател избира за свои главни герои обикновените руски офицери? Защото негов главен герой преди всичко е истината. Той иска да разкаже истината за Кримската война. И офицерът граф Лев Н. Толстой разкъсва романтичното було от славословия за руската военна храброст, разбива грижливата постройка от шаблони за величието на руското оръжие и разкрива пред изненаданите очи на читателите, че истинските храбреци са обикновените руски офицери, дошли от народа, руските войници, тези мужици, облечени в шинели, които толкова време задържат твърдините на града.

Той показва, че храбреци могат да бъдат не само аристократите. Тази върховна проява, свързана с аристократическата чест, едничката духовна черта в същината на офицерите-аристократи, пред която замират иронични-те им усмивки, става достояние на други: на руския народ. И което е още по-лошо, на обикновените офицери, онези, които не са адютанти, не говорят френски, не носят лачени ботуши и не са „très comme il faut“. Изтънчената храброст на благородника „cette belle bravoure de gentil-homme“ трябва да се изгуби сред морето от храброст на обикновените руски хора.

Ние днес трудно можем да си представим колко революционно са прозвучали тези разкази, написани от офицер и благородник. Не случайно председателят на цензурната комисия М. Н. Мусин-Пушкин е бил дълбоко възмутен. Нов еретик от класата се явява. А винаги властву-ващите класи са се бояли най-много от еретиците. Тези, които произлизат от дадена среда и решат да се възбунтуват, стават най-злите отрицатели. В тяхната омраза има нещо лично, лична страст, а такава страст е най-ярка и най-войнствуваща. Но и напуснатата среда от своя страна най-много мрази и никога не може да прости на „бялата врана“.

В тези разкази младият Толстой със смелост, не по-малка от смелостта на най-големите севастополски храбреци, атакува тъкмо честта на аристокрацията. Какво по-страшно за офицера-аристократ от това да го наречеш страхливец?

Скромният, прегърбен и стеснителен щабскапитан Михайлов е един от първите в руската литература, който се осмелява да хвърли своята недотам бяла ръкавица в обръснатите, парфюмирани и самоуверени лица на графкалугиновци и князгалциновци.

*

Разказът „Севастопол през май“ е композиран между два концерта на военната музика. Той започва под звуците на военна музика и завършва под същите медно-гръмливи звуци. Но времето между тези два концерта е изпълнено с грохота на боя.

Такава е и вътрешната структура на разказа (колко чужд е той на традиционната представа за композиция на разказ?). Парадът на човешката суета е прекъснат от гранатите, атаките, смъртта, за да се появи наново след заглъхването на последния залп, все така пищен и многобагрен.

Никой дотогава във военни произведения не е показвал лика на суетата. Никой не се осмелявал зад окичените със слава бойни знамена да дири пъстроцветните шатри на човешките пози и щеславие.

В прелестно-спокойната картина на разхождащите се офицери, които слушат музика и разменят погледи с младите девойки, се чувствува един едничък стремеж: да изглеждат аристократи и то пò аристократи, отколкото са, и да изтъкват пред другите, че те са храбреци. Всеки стремеж да се покажеш не такъв, какъвто си, ражда поза. А позата е свързана с напрежение и неестественост. Тези господа позират като аристократи и като храбреци. Позата на храбрец изисква да имаш вид на весел, безгрижен човек, който пред нищо не се спира, да намираш всевъзможни начини с безразличен вид да говориш за боевете, в които си участвувал, и като за нещо обикновено да споменаваш за подвизите си. Аристократоманията пък е свързана преди всичко с проникването в аристократическите среди. Но колкото по-висшестоящи са дадени обществени кръгове, толкова по-голям наплив има към тях и толкова по-трудно се прониква в тях. Само тези, които умеят да бъдат „забавни“, т. е. да служат за шутове, ще бъдат посрещнати с благосклонна пренебрежителност сред аристократите. Писателят ни е показал студената учтивост, френският език и иронията, с които аристократите се ограждат от обикновените руски офицери. (Характерна в това отношение е сцената, когато Калугин кара пристигналия от фронта офицер да стои безпомощно сред стаята, без да му обръща внимание.)

Но писателят ни е показал също и как някои от тези обикновени офицери смятат за най-голяма чест да разговарят с аристократи и особено да ги видят, че разговарят с аристократи. С тънко намерени и точни детайли писателят разкрива трагичната страна на такава суета. Та нали същите тези хора утре ще заминат към фортовете и може би към смъртта? Нали те току-що са дошли от фортовете, току-що са се измъкнали от огнената буря? Ето тук човешката суета непрекъснато напира и се бори със самата смърт. Ако суетата все пак е жизненост, колко изродена става жизнеността на фронта?

Още по-интересно е, че тук суетата е в пряк досег и с най-благородното човешко качество — храбростта. Втората вътрешна линия в развитието на разказа това е проблемът за храбростта. Но тази храброст край огневата линия не е наметната с благороднически герб, нито е обкичена с пауновите пера на щеславието. Това е храброст, която трябва да разцъфти сред бомбите, блесналите щикове, барутния дим, разкъсаните тела. Толстой не обича романтичната храброст, заела красива поза пред обектива на историята, напъстрена със звучни фрази, тези френски „mots“, които се запомнят повече от самите дела. Толстой не обича дори трагическата красота на човешката суета, която се изпепелява в прегръдките на смъртта. За него всичко романтично е задъхана лъжа. За него дори байроновската храброст, родена сред поетичния звън на римите, му се струва подозрителна. За него дори гарибалдийската храброст с червената риза и презрителната усмивка към куршумите му се струва подозрителна. Всичко, в което има дирене на ефект, на поза, на украса, макар и блестяща, е непоносимо за Толстой. Колко сила се изисква да дириш в смъртта облика на лъжата? Толстой се провиква: „Покажи как се отнасяш към смъртта, за да разбера какъв човек си ти!“ За него обикновените хора умират просто като войника Авдеев от „Хаджи Мурат“. Грозно умират ивaниличевци. За него, когато се раждат великите дела, великата дума е излишна. На Пушкиновото „Прекрасното трябва да бъде величаво“, Толстой противопоставя: „Прекрасното трябва да бъде просто“. (А. Б. Гольденвайзер „Вблизи Толстого“, т. I., изд. 1922 г., стр. 313). Колко дълги са речите на умиращите Балзакови герои в сравнение с безмълвието на умиращите Толстоеви герои?

В този разказ Толстой не говори общо за суетата и общо за смъртта. Напротив, той говори за взаимоотношението между човешката суета и човешката храброст. А човешката храброст това не е Платоновата „да знаеш от какво да се боиш и от какво не“, а как се отнасяш към смъртта.

Зад простата обикновена структура на разказа, зад неговата жива яснота се крие дълбок психологически и дълбок философски подтекст. Оттук и ролята и значението на героите. Те, въпреки че се разхождат под ръка и заедно слушат музика, са противоположни и враждебни.

От едната страна стоят аристократите, наредени в различните степени на военната и аристократическа йерархия, а от другата страна стоят обикновените кадрови офицери и войници. Те всички в името на дълга са събрани край бастионите на Севастопол.

Но централните герои на разказа, привидно разположени един към друг, но дълбоко противоположни и като характери и като социални типове, това са храбрецът-адютант граф Калугин и страхливецът щабскапитан Михайлов.

★

В своето интересно есе върху командуването („Беседи и мисли върху командуването“, изд. 1940 г., стр. 32) Андре Мороа споменава за адютант Калугин от „Севастополските разкази“, който, като почувствувал страх под огъня, си припомнил за убития героичен куриер на Наполеон, изпълнил се с гордост и веднага стойката му станала „на храбър казак“. Френският писател не е разбрал достатъчно дълбоко образа на Толстоевия герой. Защото Калугин е действително храбрец, може би най-храбрият всред героите на разказа, но храбрец преди всичко от щеславие и суета. Това

не е героична храброст. Калугин е надарен с дебели нерви и отлично може да се владее, но това не е достатъчно, за да бъде герой.

Нека разгледаме по-отблизо и по-задълбочено характера му. Преди това обаче трябва да се спрем на тези, които заобикалят Калугин, на неговите приятели и да видим какво е тяхното отношение към дълга и към смъртта. Само така ще почувствуваме по-добре вътрешния облик на Калугин и откъде извира неговата сила. Защото все пак той е най-яркият представител на средата си.

Негов близък приятел е княз Галцин. Той сякаш е епизодичен герой в разказа, но при Толстоя няма епизодични герои. Княз Галцин заема не само място във вътрешната структура на повествованието, но е така нарисуван, че се е превърнал в жив, ярък образ. Ние си го спомняме с неговата изтънчена небрежност, с аристократична ироничност да приема ухажванията на тези, които го заобикалят. Той наблюдава от креслото на топлата стая заревото на боя и разсъждава за красивата храброст на благородника, която за съжаление изчезва сред въшлясалите обикновени войници и офицери. Той се разхожда, красив и духовит, край военната музика и прави иронични забележки на френски език. Но той избягва да отива на фронтовата линия. Може би твърде кално, нечисто е там за него, може би от нежелание да се смесва с мръсните пехотни офицери, а може би и просто от страх. Но след като се е налюбувал от своя прозорец на красотата на сражението, той ще се възмути дълбоко от това, че войниците бягат, напускат фортовете.

Сцената със срещата на княз Галцин и ранените войници е една от най-силните в разказа. Тя и сега ни изпълва с вълнение. А какво впечатление е направила, когато са я чели Некрасов и Тургенев, Чернишевски и Херцен?

Блестящият от красота и изящество княз със своите бели ръкавици, със своите лачени ботуши се изправя пред потъмнелите от боя, изкаляни, окървавени войници, за да ги укорява, че бягат и да им говори за дълг и чест. Но както винаги става в такива случаи,тук се явява и парвенюто, у когото слабостите на аристократа се разкриват с неочаквана и подчертана сила. Ето го поручик Непшитшетски, забравил, че се е направил на болен, че е симулант, се провиква към един войник: „А ти къде отиваш, мерзавец!“ Оказва се, че този войник е тежко ранен.

Едва сега княз Галцин чуствува колко подло е неговото поведение. „На княз Галцин изведнъж му стана ужасно срамно за поручик Непшитшетски и още повече за самия него. Той почувствува, че се изчервява, което рядко се случваше с него — обърна гръб на поручика и, без да разпитва повече ранените и да ги следи, тръгна към превързочния пункт.“

Великият писател е показал, че все пак князът може да се изчервява, нещо, от което е напълно лишен подлецът Непшитшетски.

След този случай княз Галцин може би няма да спира вече бягащите войници, но няма да отива и на фортовете, „където е така ужасно“. Той ще продължава да наблюдава красотата на сражението от мекия фотьойл, ще пие ароматичен чай и ще разсъждава за изчезващата вече „belle bravoure de gentilhomme“.

Другият член на аристократическата компания е барон Пест. Той е млад човек. У него щеславието е по-буйно, но и по-малко хитро. Барон Пест е все още с нисък чин и не може да си позволи да не отива на фортовете. Той участвува в сражение. И там се държи добре. Дори храбро се бие, убива французи, но чрез този характер ние чувствуваме как вели-

кият писател желае да покаже друг облик на храбростта. Барон Пест е без въображение.А винаги хората с въображение изпитват по-голям страх, понеже си представят ужасите на боя предварително. Те, така да се каже, на два пъти участвуват в сражението и често въображаемият страх е по-голям от действителния.

И второ: чрез барон Пест Толстой е пожелал да покаже онова опиянение на боя, когато човек забравя всичко, действува механично и се носи в голямата вълна на атаката. Това е някакво пиянство — силно, но нетрайно, където съзнанието не участвува. (Не случайно Толстой е нарисувал и образа на ротния командир на Пест-— Лисинковски, който преди боя винаги се напива.) Пест отначало изпитва неописуем страх, но после вълната го поема и той, който никога не е убивал, намушква един французин. Тук сред опиянението на боя се промъква отначало отвращението, а после суетата: „Аз съм герой“. От този момент навсякъде Пест ще говори за своя подвиг, ще насочва разговора към него, ще се чувствува подценен, когато се говори за други подвизи, и суетата завинаги ще се настани в неговото младо сърце.

Към компанията на благородниците непрекъснато се присъединява ротмистър Праскухин. Той не е от средата на титулуваните офицери, но гори от желание да бъде с тях. Той знае да бъде весел, да пее, да играе на карти, с една дума — забавен човек. Този Праскухин е най-близък с Михайлов, но не смее пред другите да му подаде ръка, за да не кажат, че има връзки с обикновен пехотен офицер. Той подхвърля на княз Галцин, че обикновените руски офицери не разбират от храброст. Той е суетен и същевременно жалък шут на забавляващите се благородници. Праскухин в същността си е страхливец и това е естествено за него, но той се бои най-много от това да изглежда страхливец. И както ще се види по-късно, тъкмо този човек загива в непосредствена близост с щабскапитан Михайлов.

Такава е компанията на благородниците. Сред тях централно място заема Калугин. Той е адютант, изпълнен със самочувствие на отразената генералска светлина. Адютанти са ставали по онова време предимно благородниците. Характерно за Калугин е неговото самочувствие. Той е амбициозен, себевлюбен и вярва в себе си. У него няма аристократичната отпуснатост и префиненост на Галцин. Той е умен. Естествено такъв самолюбив и амбициозен човек желае на всяка цена да минава за храбрец, никой да не го мисли за страхливец и което е още по-важно: неговата храброст да бъде оценена с награда, повишение и пр.

Той не обича да ходи сред окопите и бойните линии, но не ги избягва, когато очаква, че това ще бъде забелязано.

Самолюбивите, амбициозни и красиви хора не са склонни към себежертви и следователно към героизъм. Но когато са волеви и притежават здрави нерви, те могат да се показват храбри, дори да преодоляват могъщото чувство на страх у себе си. Те са, така да се каже, хитри храбреци, които знаят кога, къде и доколко да бъдат храбри. Всяка проява на храброст естествено е свързана с известен риск, но такива хора се стремят да намалят риска до възможния минимум. Хитри храбреци може да има, но хитри герои не, защото героизмът се ражда от готовността за себежертва. (Както не може да има и хитри поети. Защото истинската поезия изисква себежертва-— вграждане на себе си в песните.)

Внимателно проследява Лев Толстой пътя на Калугин из окопите. Той започва да изпитва страх от приближаващите снаряди, свива се,

но когато чува стъпки край себе си, веднага се изправя гордо. Той не желае да го видят, че скланя глава пред опасността. В това несъмнено има сила, но тази сила извира от самолюбието, от щеславието. В окопите Калугин изглежда дори много по-храбър, отколкото известен храбрец, морски офицер-— награден с Георгиевския кръст. Този офицер не демонстрира храброст, докато Калугин предизвикателно надниква из бойниците, пъчи се над насипите с усмивка на устата си. Докато истинският храбрец е преминал през суетата и показността, за да дойде до спокойната храброст, Калугин се намира във фазата на ефектната храброст, свързана със самолюбието.

В „Нападение“ Лев Толстой е нарисувал друг тип самолюбив храбрец — това е Розенкронц, който обича романтичната страна на храбростта, ярките цветове на облеклото, очарованието на красивата поза. Нали е най-красива позата пред смъртта? В този вид храброст има нещо увличащо.

Калугин не е романтик, самолюбивата му храброст е по-практична. Но все пак това е храброст. Защото героят знае да се владее. Той не е и от онзи тип „храбреци“, за които говори генерал Драгомиров в разбора си на „Война и мир“ (Л. Н. Толстой в русской критике, стр. 295, изд. 1952 г.), които са само храбреци на думи, но постепенно придобиват репутация на истински храбреци. Калугин по същество е храбър. Но храбростта му не е свързана с дълга, с патриотизма, а със самолюбието.

Когато получава заповед от своя генерал да провери състоянието на фронтовете, Калугин не отива. Задоволява се да вземе сведенията, които му са необходими, от щабскапитан Михайлов. Като не го виждат, той няма нужда да бъде храбър. Неговата храброст е „дневна“.

Когато се среща из окопите с Михайлов под прелитащите снаряди и последният страхливо приклякна при всеки гърмеж, Калугин спокойно, самоуверено се усмихва.

След свършването на боя Калугин внимателно ще иронизира страха на Михайлов, за да изтъкне, че той самият е храбрец. Нали е толкова естествено Калугин да бъде храбрец?

И в боя той е успял да се покаже „très comme il faut“.

Ето такава е този вид храброст, родена от суетата. От романтична, както е при Розенкронц, тя сега е станала парадна. И очаква ордени, шум, тържества. Тя е много по-гъвкава и брутална от belle bravoure de gentilhomme. Това е храбростта на егоистичните, силни характери. Амбициозни и себелюбиви, те знаят как да носят плодовете на успеха. Действителността се е променила и някои от благородниците са се променили с нея: станали са практични.

Такъв е храбрецът капитан Калугин.

*

Какъв е страхливецът щабскапитан Михайлов? Много подробно и внимателно Толстой е нарисувал неговия портрет.

„Висок, малко прегърбен пехотен офицер, като слагаше на ръката си не съвсем бяла, но чиста ръкавица, излезе от портичката на една от малките моряшки къщички, натрупани по лявата страна на улица „Морска“, и като гледаше замислено пред краката си, тръгна нагоре към булеварда. Изразът на некрасивото лице на този офицер издаваше ограниченост на умствените способности, но при все това разсъдъчност, честност и склонност към порядъчност. Той беше лошо сложен — дългокрак, неловък и

като че стеснителен в движенията си. Той носеше спретната фуражка, тънък, малко странно възлилав шинел, под предниците на който се виждаше златна верижка от часовник; панталоните му бяха с щрипки и чисти, кремавите му ботуши, макар и с изтъркани от различни страни токове, блестяха, но не толкова по тези неща, които не се срещат у обикновения пехотен офицер, колкото по общия вид на неговата личност опитното военно око можеше да различи не съвсем обикновен пехотен офицер."

От това твърде подробно описание ние добиваме представа за външността на героя. И въпреки че въздействието на едно описание се крие не толкова в дължината, колкото в енергията, чувствуваме точността на детайлите. На пръв поглед изтритите токове, избелелият шинел и пр. нямат особено значение за разказа, но те имат значение за характера на героя и особено за разкриване разновидностите на суетата, а както вече знаем, това е една от задачите на писателя. Ние разбираме, че капитан Михайлов не е аристократ, но не е и обикновен пехотен офицер. Той е бил кавалерист и е дошел доброволно в пехотата. Тази неопределеност на положението разкрива някои особености в характера на героя. Той не се чувствува добре сред колегите си пехотни офицери, като капитан Абжогов, пряпоршчик Сусликов. Но той няма сили и смелост да пробие бронята на аристократическите компании. Стеснителен и свит човек е. И освен това не е блестящ събеседник, не притежава грубата волност в отношенията с жените. Неговата плахост се проявява и тук. Той винаги се изчервява, когато преминава покрай прозореца на красивата си съседка. Колко воля му е била нужна, когато, за да се изтъкне пред Калугин и приятелите му, е принуден да се държи дръзко със същата тази съседка.

Щабскапитан Михайлов е и ограничен човек, спомените му не се простират по-далече от малкия провинциален гарнизон и са свързани с пошлото, изпълнено с грешки писмо от неговата романтична приятелка. И мечтите му са ограничени, някак си детски смели и твърде наивни.

Въпреки това щабскапитанът е неуверен в себе си, смутен, дори не амбициозен. Той не се стреми да блести с духовитости, не умее да води светски разговор, не е много умен и отлично съзнава това. Той е стеснителен, както често се случва със скромните хора. Тежък ще да е животът на този офицер, който не знае да бъде дързък с жените и шумно да се весели. Неопределеността на общественото му положение го обрича на изолираност и самотност. Той е и грозен, а винаги външният вид влияе върху самочувствието.

И най-после щабскапитан Михайлов е страхлив. Ние си спомняме за безбройните икони, които той носи из вътрешните джобове на куртките си, за безкрайното кръстене и молене преди участие в боя, за суеверния му страх от числата и пр. Страхливите хора са склонни към суеверие. А нашият герой е тъкмо суеверен. При всяко отиване на фронтовата линия той е убеден, че ще бъде убит. Сякаш постоянен страх гори в сърцето му. Както често се случва със страхливите, Михайлов е колеблив, мъчно взема решение и винаги съжалява за веднъж взетото решение. С една дума той е от този тип хора, които сме свикнали да наричаме слабохарактерни. Той е истински слаб човек. А има ли по-лоши качества за един боен командир от това да бъде нерешителен, колеблив, страхлив.

Колко много отрицателни качества е събрал великият писател в своя герой. На пръв поглед щабскапитан Михайлов е par excellence отрицателен герой.

★

Нека да видим по-отблизо дали щабскапитан Михайлов е отрицателен герой?

Да се опитаме най-напред да разберем дали действително той е несимпатичен, дали ни отблъсква със своята нерешителност, ограниченост, плахост, суетливост, със желанието си да се харесва на благородниците и да дружи с тях.

И ние с учудване ще почувствуваме, че въпреки всичко, въпреки букета от отрицателни качества, този герой на младия писател не само че не отблъсква, но напротив — привлича, става ни близък. Въпреки лукавото равнодушие на повествованието, чувствуваме, че и Толстой не е равнодушен към него. Всички основни тонове, всички краски в портрета като че крещят: какъв безличен човек! Но подтекстът говори друго: какъв мил, симпатичен, привлекателен човек! Капитан Михайлов не само не събужда у нас съжаление, но дори и снизходителна усмивка. Нещо повече: ние със съчувствие, радост и гордост следим този кратък откъс от неговата жизнена съдба.

Къде се крие загадката и съществува ли някакво противоречие?

Това, което веднага бие на очи, е, че щабскапитан Михайлов не прилича на другите герои на разказа, че той е твърде различен от тях, че дори е създаден, за да им се противопостави.

Нека да видим най-напред какви са неговите мечти. Действително те са суетни, но по детски смели и наивни. От тази наивност лъха очарованието, което струи винаги от човешката искреност. Щабскапитанът е наивен. Има нещо мило в неговото простодушие. Сантименталните спомени за тихия провинциален градец и изпълненото с грешки писмо не говорят за пошлост, а за чистосърдечие.

В стремежите на офицера да се сближи с аристократите несъмнено има суета, но колко различна е тя от суетата на Калугин или Праскухин? И в нея се крие нещо детски наивно, но същевременно страдалческо. Защото на стеснителния човек са нужни много усилия, за да преодолее вътрешното съпротивление, породено от плахостта и да се приближи към хора, които му се струват блестящи, непостижими, далече превъзхождащи го. Михайлов никога не може да бъде нахален. И суетните му стремежи са плод на същата детска наивност.

Плахостта пък се поражда от вродената му естествена скромност. Всъщност най-скромният измежду всички тези воюващи и веселещи се офицери е именно щабскапитан Михайлов. Той никога не позира, никога не говори за себе си, склонен е да се подцени за сметка на другия. И тук ние идваме до същината на характера. Щабскапитан Михайлов е лишен от егоизъм и себевлюбеност. Той е душевно чист човек. Като говори за диалектиката на душата при героите на Толстой, Чернишевски се спира и на нравственото чувство, характерно за тях. Михайлов е носител на такова нравствено чувство. Той е един от първите в оная верига от герои на Толстой, а впоследствие и на Достоевски, у които нравствената чистота е тяхна същност, а детинската непосредственост и искреност едничкото средство, с което влизат в досег със заобикалящите ги.

Но в този разказ, както изтъкнахме вече, Толстой го интересуват проблемите на храбростта.

Ние видяхме от какъв вид е храбростта на Калугин, на Пест, на Праскухин. При тях тя е примесена с нечистите наслойки на суетата.

В своя разказ „Нападение“ Толстой е нарисувал един образ, който е, така да се каже, „чист храбрец“. Това е капитан Хлопов. Ето го как изглежда през време на боя: „Във фигурата на капитана имаше много малко войнственост; но затова в нея имаше толкова истина и простота, че тя ме поразяваше. Ето кой е истински храбър, си помислих аз.

Той беше точно такъв, какъвто всякога съм го виждал; същите спокойни движения, същият равен глас, същото добродушно изражение на неговото некрасиво и просто лице. Само по погледа му, който сега беше по-светъл, отколкото обикновено, можеше да се забележи вниманието на човек, спокойно зает със своята работа. Лесно е да се каже: „Такъв, какъвто е всякога.“ Колко различни отсенки съм забелязал у другите: един иска да се покаже по-спокоен, друг по-суров, трети — по-весел, отколкото обикновено. По лицето на капитана се забелязваше, че той и не разбира, защо трябва да се показва такъв или онакъв.“

Не ви ли напомня твърде много държанието на капитан Хлопов през време на боя поведението на капитан Тушин при Бородино? Но храбростта на този обикновен руски офицер напомня и на друг момент пак от ранните творби на Толстой: това е молитвата на нянята при смъртта на майката от „Детство“. Същата простота, чистота на чувството, непримесено с никакви други наслойки и особено, лишено от суета. А щом като чувството е лишено от суета, това показва, че то е всеотдайно, че в него не се крие егоизъм и щеславие.

Но докато капитан Хлопов е твърде еднолинеен като характер, щабскапитан Михайлов е много по-сложен и интересен. Преди всичко той е страхлив. Казахме вече за неговата нерешителност, колебливост, съжаление за взетите решения. Да си припомним как той винаги съжалява за стореното: че е напуснал гарнизона и дошъл в Севастопол; че е изоставил кавалерията и е постъпил в „прашната“ пехота; че доброволно отива на огневата линия; че се връща назад да види дали е убит Праскухин и пр.

Колко трудно взема решения този човек? Един Калугин, когато реши нещо, провежда докрай решението си, без да се обръща назад.

Михайлов, напротив, непрекъснато се обръща назад. Страхливостта го кара да разглежда нещата от всички страни. Той преодолява много вътрешни пречки.

Но въпреки всичко той доброволно напуска тихия спокоен градец и отива в Севастопол. Той доброволно напуска „аристократическия“ род войска — кавалерията и постъпва в „плебейския род войска“ — пехотата. (Това е тежък удар върху суетата.) И за какво? Той плахо и наивно си мечтае, че може да бъде награден. Но основната причина, която го кара да взема такива решения, това е чувството за дълг. Този човек вярва, че офицерът трябва да бъде там, където се воюва.

И неговото поведение продължава все така в логическа връзка. Той знае, че поручик Непшитшетски се преструва на болен, симулира, но въпреки това отива в боя, защото вярва, че не бива да се остави ротата без офицер. Той непрекъснато се бори и ще се бори със себе си. Но никога не взема решение, което да е продиктувано именно от най-силното негово чувство: страх. Напротив, всичките му решения са на храбър човек. Поведението му е поведение на храбрец.

Когато Праскухин е убит, Михайлов забелязва, че го няма. Те не са приятели. Праскухин се е държал пренебрежително или иронично към простия пехотен офицер. Михайлов спокойно би могъл да не се интересува за съдбата на този човек. Това дори не влиза в неговите задъл-

жения. Но Михайлов се интересува. Нещо повече, той решава, че е редно да прати хора да го потърсят. В момента се води бой, падат убити, само от артилерията са извадени повече от 26 човека от строя. Михайлов намира, че не е хубаво да праща подчинени от ротата да дирят Праскухин. Той смята, че е най-честно сам да отиде под огъня. И отива. Извървява опасния път на идване и на връщане. И всичко това става, след като е изживял вече ужаса на срещата със смъртта край въртящата се бомба. Колко смелост се изисква да се върнеш отново и веднага там, където само поради една случайност не си бил убит? Помислете си за нервното сътресение!

Свръх всичко Михайлов е ранен в главата. Той би могъл да отиде на превързочния пункт, да поиска почивка. Той се колебае какво да направи, още повече, че главата силно го боли. Но остава в ротата.

Въпреки иконите, кръстенето, въпреки вярата, че определени числа му носят смърт, въпреки че не може да владее нервите си, той никога не напуска командирския си пост.

Но страхливецът не се мъчи да прикрива своя страх, да се показва по-храбър, отколкото е. Той приклеква при всеки снаряд, гледа уплашено, но чистосърдечно разказва на Калугин онова, което е видял за противника. (Тези сведения блестящият храбрец впоследствие добре ще ги използува за себе си.)

Да се спрем на прочутия момент с бомбата, когато тя се върти и залегналите до нея Праскухин и Михайлов я чакат да избухне и да ги убие.

Първата мисъл на Праскухин в този върховен момент е породена пак от суета: дали бомбата не е паднала далеч и не е ли залегнал ненужно, няма ли да мине за страхливец? Когато забелязва обаче, че и капитан Михайлов е залегнал, Праскухин се поуспокоява. От този момент мислите на ротмистъра се въртят с бързината на бомбата и все не могат да се откъснат от суетата. (Той си припомня дори, че има да дължи на Михайлов рубли.) А заедно с това и чувството за опасността, за смъртта, която шуми до главата му, се преплита с другите мисли.

Точно и проникновено е предал великият писател тази среща на суетния човек със смъртта. И колко пъти в творчеството си ще рисува той такива случаи? Смъртта ще привлича като с магнит неговия проницателен поглед.

Какво прави през това време Михайлов? И той чака да избухне бомбата. Но непрекъснато съжалява за миналото, брои дали бомбата ще избухне на четно число, което значи, че ще остане жив. Постепенно той преодолява своя страх и се подготвя да отиде „там отвъд“. Когато бомбата избухва и щабскапитанът усеща, че е ударен в главата, той е дълбоко убеден, че умира и спокойно, естествено се среща със смъртта. Но когато вече разбира, че е само ранен, младият мъж дори със съжаление се връща отново към живота. Това е една от първите героични срещи със смъртта в творчеството на Толстоя. Колко различна е тя от героическата среща на княз Андрей?

Така действува щабскапитан Михайлов.

Нека да свържем сега тези действия с други особености в характеристиката на героя.

Най-напред той не е красив. Защо го е изобразил писателят такъв? Защото красивите хора по начало са по-суетни, самолюбиви и много самоуверени. Красавецът е щеславен и рядко скромен. Красивите хора

по-трудно умират и не обичат да се жертвуват. (Разбира се, всичко зависи от конкретните случаи.)

Но защо писателят е изтъкнал, че Михайлов не е с блестящи умствени способности? По същата причина. Много умните, начетените се смятат за ценни, вярват,че има да изпълняват голяма мисия и затова като че са по-малко склонни към саможертва. Те са силно амбициозни, а амбициозните трудно умират. Да си припомним ли за „Записките“ на Захари Стоянов?

Тук ние идваме пак до въпроса за скромността. Михайлов е скромен и несебелюбив. Сред всички герои на разказа той е най-далече от суетата и щеславието. Неговото самолюбие е най-малко.

Щабскапитан Михайлов никога не мисли, че върши някакво героично дело. Напротив, той се стреми просто да изпълнява своя дълг и е убеден, че не го изпълнява добре. Той самият, заедно с всички други, се смята за страхлив.

Като характер и социален тип щабскапитан Михайлов е напълно противоположен на Калугин и другите храбреци от разказа. А всъщност той е истинският, може би единственият храбрец. Защото, докато храбростта на Калугин се ражда от самолюбието, храбростта на Михайлов се ражда от липсата на самолюбие. Често стеснителните хора са годни на много по-голям героизъм от решителните, амбициозните, самолюбивите. Точно това иска да подчертае Толстой. У капитан Михайлов има вътрешна честност, каквато липсва на калугиновци. Той не е храбрец и от рода на капитан Хлопов. Не познава вдъхновението на храбростта в боя. Но не по-зле от него изпълнява своя дълг. Докато при Хлопов, Тушин и др. ние виждаме как най-дълбоките чувства са прости и мълчаливи, при капитан Михайлов ние виждаме как мълчаливата храброст, Наполеоновият идеал — courage de nuit може да се роди само от дълбокото чувство за дълг. Скритата светлина на патриотизма разхубавява грозничкото лице на щабскапитан Михайлов. Неговата „нощна храброст“, сякаш избликнала от страха, е изпълнена с поетично очарование. Тя преминава сложен и противоречив път в душата на героя, но не изгубва своята свежест.

Този противоречив път на храбростта превръща Михайлов от плах, смутен човек в сложен, драматичен характер. За нравствеността и за литературата винаги е важно вътрешното съпротивление, което се преодолява. А тъкмо тази вътрешна борба при Михайлов е най-интересна. През нея се минава, за да се дойде до подвига. Камшиците на амбицията при Калугин държат на разстояние настръхналия звяр на страха. Но всеки момент този лукавец може да скочи на врата му. А плахият щабскапитан Михайлов е в непрекъсната схватка, гуша за гуша със страха. Но не го изпуска из ръцете си. За тази тежка борба никой не подозира. И както става при благородните, несебелюбиви характери, страхът излиза на повърхността, а храбростта се скрива отвътре. Но подводното й дихание изпълва със сила образа.

Трудно може да се срещне друг подобен храбрец в литературата. Ако той не е най-мъжественият, най-вдъхновеният, най-екзалтираният, то поне е сред най-скромните, най-милите, най-непосредствените храбреци.

*

Хемингуей в „Зелените хълмове на Африка“ говори за „Севастополските разкази“ на Толстой, „тази много млада книга“ (Ърнест Хемингуей — Избранные произведения, том 2, стр. 252). Това е вярно. „Се-

вастополските разкази“ са млада творба на млад писател. Но едновременно — те са и зряла творба.

Младостта струи от дързостта на разобличението, от смелостта на начеващия творец да бъде съвършено прост в повествованието, от свежестта на наблюденията, от яркостта на образите, от шумящата, напрегната жизненост.

Зрелостта струи от дълбочината на характерите, от майсторството, с което е скрита огромна сложност зад привидната простота, от дълбината и точността на психологическите детайли. И още нещо има в този разказ, което не е младежко: той е скръбна творба.

Сякаш зад веселата, гръмлива военна музика, чиито звуци трептят над спокойствието на повествованието, се е прикрила някаква ирония или може би скръб. Какъв е финалът на разказа?

Ето я пак блестящата тълпа офицери, които се разхождат самодоволно и гордо по огряния от слънцето булевард. Те са ни познати. Това са хитрите храбреци, които умеят да използуват резултатите от боя. Това са калугиновците, които превръщат капките пролята кръв на героите в ордени и чинове, които от народния подвиг знаят да правят стъпала по пътя на своята кариера. Които от славата на загиналите изковават релсите на удобен и приятен живот.

Хитрите, практични храбреци тържествуват. За тях свири военната музика. За тях са гърмели топовете и са блестяли ракетите на пламналите шрапнели.

Тук, на този панаир на суетата, ние отново виждаме и щабскапитан Михайлов. Той е самотен, смутен, уплашен. Превръзката на главата не му дава мира: „Нали е само леко ранен!“

Калугин и Михайлов отново се срещат. Има някакъв трагичен звън зад ироничната и дръзка фраза, която Калугин подхвърля на своите приятели:

„Il fallait voir dans quel état je l’ai rencontré hier sous le feu!“

Всесилната суета е възтържествувала: адютантът Калугин е храбрец. Пехотният офицер Михайлов е страхливец.

НЯКОИ САТИРИЧНИ И ХУМОРИСТИЧНИ ПОХВАТИ ВЪВ ФЕЙЛЕТОНИТЕ НА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

Елена Димитрова

Смелите фейлетони на Щастливеца се появиха през 90-те години на миналия век, когато овълчената за власт и богатства буржоазия вече беше хвърлила народа в ново робство.

По това време управлява народняшката партия начело с Константин Стоилов. Стамболов е повален от власт, но неговият заместник угнетява народа със същите варварски средства. Жестоко е тъпкана демократичната за онзи момент Търновска конституция. Ето как Димитър Благоев характеризира тази кървава епоха: „По отношение към вътрешната политика народняшкият режим беше тъй също шайкаджийски и насилнически, както стамболовският. Стамболовският режим имаше много политически убийства чрез изтезания в затворите, чрез масови разстрелвания по изборите, чрез военни екзекуции и т. н. Но народняшкият режим към тези ужаси прибави политическите убийства от засада чрез подкупени разбойници и шайки.“ [1]

С особена драстичност се проявява властта на народняците около изборите през 1894 г. Алеко Константинов е кандидат за народен представител в родния си град. Той е толкова потресен от разбойническите изстъпления, с които властта налага своите хора, че дълго след това в най-различни форми клейми този позор на народняците.

„Изборите за VIII-то обикновено народно събрание през 1894 г., пише Пенчо Славейков, неочаквано поставиха Алека резко, лице с лице, с живия бай Ганьо. От тая лична борба на автора с героя Алеко излезе надвит. . . И хвала на тоя безочлив херой — той надви физически (с помощта на жандармските шашки) оногова, който твърде скоро възтържествува нравствено над своя победител.“ [2]

Но от това жестоко сблъскване с живия бай Ганьо се яви на бял свят фейлетонистът Алеко. Веднага след изборите той изпраща две дописки във в. „Знаме“ (1894, бр. 9 и 11), в които дава вълнуващ израз на своя благороден гняв. Във втората дописка — „По изборите в Свищов“ — прозира талантливият фейлетонист, който умее с няколко само линии да нахвърля живи образи, да предаде картинно събитията. Тази дописка

---

[1] Димитър Благоев, Принос към историята на социализма в България. София, 1949, стр. 338.

[2] Съчинения на Алеко Константинов, книга първа. София, 1901. Предговор от Пенчо Славейков, стр. XLVIII.

завършва с думите: „Ето епоха, която ми дава неизчерпаем материал за бай Ганя“. И действително образът на бай Ганьо, преминал в различни външни превъплъщения, срещаме в голяма част от фейлетоните на Алеко. Материалът на тази дописка по-късно писателят художествено претворява в „Бай Ганьо прави избори“, „Бай Ганьо и опозиция-— ама де-де!“, „Смирно! Рота-а п'ли!“, „Избирателен закон“ и др.

Нравствената чистота на Щастливеца, неговата доблест и неподкупна съвест придават изключително обаяние на фейлетоните му. Никак не преувеличава д-р Кръстев, като твърди, че Алеко притежава безпримерна магическа сила върху душите.[1] По израза на Пенчо Славейков перото на талантливия сатирик се изостря като хирургически нож-— да реже лютите рани на една гангренясала в позор епоха от нашия обществен живот.

Неговите фейлетони той нарича „жесток обвинителен акт против героите на нея епоха“.[2]

Уволненията, гладът, заплахите, че ще бъде убит, не сломиха жизнерадостния дух на Алеко, не пречупиха неговата рицарска шпага. Той смело я размахваше над главите на новите поробители, открито ги назоваваше с имената им, с погнуса бичуваше техните престъпления. И те му отмъстиха жестоко. За своята гражданска доблест Алеко заплати с живота си. В тази дива епоха на побоища и кръв фейлетоните на Щастливеца са истински героичен подвиг.

Те са третата фаза в литературното развитие на писателя (преди това той е публикувал „До Чикаго и назад“ — 1893 г. и „Бай Ганьо“ — 1894 г.). Както отбелязва д-р Кръстев, „то е фаза на висше гражданско и художническо закрепване“.[3]

Любимецът на българския читател, който създаде най-популярния сатиричен образ в нашата литература, който така поетично и сърдечно описа своето пътуване из Новия свят, сега израства в мъжествен борец, в закрилник на обезправения народ. Неговите фейлетони са истински откровения. Те са отзвук на мислите и вълненията на всички честни хора от това време. „Затова, пише д-р Кръстев, всеки Алеков фейлетон беше едно обществено и литературно събитие, което раздвижваше цяла мисляща България и я пълнеше ту с весел смях, ту с гняв и негодувание. То бяха или проповеди, които увличаха, или задушевни излияния, толкова попленителни, че из тях говореше една душа така, както чувствуваше — . . . — така, както неудържимият непосредствен изблик на сърцето й диктуваше.“[4]

Жаждата на Алеко за обществена активност го отвежда през последните години от живота му в редовете на демократичната партия (основана през 1896 г.), защото той се увлича от нейните демократични принципи и преди всичко, защото е очарован от личността на шефа на партията Петко Каравелов. А за него личните качества на общественика са най-важният фактор, който определя стойността на политическите му идеи.

Алеко говори с голямо въодушевление за Търновската конституция, която за тогавашните условия е демократична и прогресивна. Действително писателят живее с наивната вяра, че всички обществени злини ще се премахнат, ако се спазват принципите на конституцията, обаче

---

[1] В. Миролюбов, Алеко Константинов. Шест статии. София (1918), стр.17.
[2] Пенчо Славейков, цит. изд., стр. L, LVI.
[3] В. Миролюбов, цит. книга, стр. 63-64.
[4] Там, стр. 64-65.

неговият мироглед в никакъв случай не се изчерпва нито с програмата на демократичната партия , нито с отношението му към Търновската конституция. Той е несравнимо по-богат и по-широк. Писателят презира собствеността страст, богатствата, остро критикува капиталистическата система. У Алеко няма нито следа от еснафщина. Той е измежду най-издигнатите, най-благородните личности в нашата литература. Като адвокат никога не приема да защищава дела, ако не е убеден в тяхната справедлива кауза. Наричат го „присяжен защитник на безплатните дела“. „Аз и пари, изповядва писателят, са две субстанции, осъдени на вечна раздяла“. („Отворено писмо до господин Велчо Велчев“).

Той предпочита уволненията и мизерията пред най-малките компромиси със съвестта. И заради това с гордост нарича себе си Щастливец. „Ето кое съзнание ме кара да се взирам с почтение само в кръга на бедността, като мисля, че доволството и богатството са заклеймени ако не с позор, то поне с малко подлост... И как можеш да завиждаш на това, което ти докарва отвращение, понеже знаеш, че не е плод на честен труд или щастлив случай, а рента на унижението и лакейството“ („Страст“).

А да си припомним неговите проникновени, критични разсъждения за капитализма: „Човечеството срина един господар — тиранията, робството изчезна, но личната свобода роди нов господар — капитала! Капиталът в Америка е стигнал най-крайното си развитие и е задушил своята родителка — личната свобода. При всичката свобода и равенство de jure волята народна се е превърнала във воля на капитала.“[1]

Несъмнено този поет по душа, влюбен в красотата и правдата, окрилен от вяра в народа, е един от най-големите хуманисти и демократи в нашата литература. Със своите фейлетони той достойно продължи традицията на Каравелов и Ботев, обогати фейлетонния жанр с нови образи и оригинални похвати. Най-хубавите фейлетони на Алеко винаги ще вълнуват. В тях блести изключителният сатиричен и хумористичен талант на писателя. Те са сгрени от неговата голяма сърдечност и топлота.

Разбира се, не всички фейлетони на писателя са пълноценни в художествено отношение. В „Тържеството на Велзевула“, „Молитвата на Велзевула“, на някои места в „Херострат II“, във втората част на „Разни хора, разни идеали“ и др. тенденцията е доста груба, а похватите-— книжни. Тежко са написани фейлетоните „Един белгийски министър“, „До моята съотечественица г-жица Въса Пъцова“. Но тези несполуки съвсем не определят облика на Алеко като фейлетонист. Тъй създаде истински образци на този жанр.

*

Фейлетонът е особен сатиричен вид. Той е художествено-публицистичен жанр, в чиято основа винаги стоят актуални за момента факти. „По своята природа това е хибриден жанр, който събира в причудлива сплав елементите и функциите на статията, сатирико-хумористичната новела и злободневната публицистика.“[2]

Тези елементи могат да се появят в различни пропорции и съобразно с това фейлетонът да наклони към публицистиката или към белетристиката.

Понякога фейлетонистът строго се придържа към факта, насочва се към живи лица и определени събития. Но от този документален материал

---

[1] „До Чикаго и назад“, Съчинения в два тома. София, 1957, т. I, стр. 374.

[2] Л. Ф. Ершов, Советская сатирическая проза 20-х годов. Москва — Ленинград, 1960, стр. 152.

няма да се получи фейлетон, ако авторът не го оживи с художествена измислица, с живописни детайли, ако не зазвучат сатирични тонове.

Фейлетонистът може да избере някое характерно за момента отрицателно явление, върху което свободно да изгради сюжета, да създаде фейлетонни герои.

Със своята злободневност, с фактическата си основа фейлетонът е близък до публицистиката. Фейлетонистът обаче винаги-— и когато фактът е документално точен, го заостря със специфични сатирични похвати, внушава по художествен, емоционален път своето отношение към него.

Майсторството на автора се проявява още при подбора на материала, в умението му да се насочи към характерен, наболял случай, да го обобщи.

Публицистичният фейлетон, който няма сюжетно развитие, а се гради върху разсъжденията на автора, твърде много се доближава до статията. Но се различава от нея по своята образност, по ироничната интонация, по остроумните асоциации.

А белетризираният фейлетон понякога трудно се разграничава от хумористично-сатиричния разказ. Но разказът обобщава голям жизнен пласт, без да се придържа към конкретен злободневен факт. Белетристът трябва да създаде пълнокръвни герои, психологически да обоснове техните прояви.

От фейлетониста това не се изисква. При него образите, сюжетните ситуации са някак стилизувани. Често те изпълняват известна помощна, илюстративна функция, необходими са на писателя, за да може по-нагледно, по-убедително да разкрие своето отношение към критикувания факт. Разбира се, има фейлетони, в които героите стоят в центъра на изображението и се превръщат в ярки сатирични типове.

Във фейлетона в по-голяма степен, отколкото в разказа, се чувствува присъствието на автора, по-пряко се изявява неговата личност.

Фейлетонът е немислим без сатиричен талант, без тънка чувствителност към обществения живот, без борчески дух.

У Алеко Константинов блестящо са съчетани тези качества.

*

Неговите фейлетони са различни по форма и по композиция. Той може да предаде злободневната тема в жива белетристична форма. В редица фейлетони творчески претворява конкретния материал, рисува раздвижени, колоритни картини, ярки сатирични образи. Някои от тях са написани като задушевни изповеди, в които изобличителният патос е съчетан с топъл лиризъм. „Страст“ и „Честита Нова година“ са постижения на този фейлетонен стил. Други фейлетони представляват интересни портретни скици, някои от които на конкретни лица, съвременници на писателя. Той е успял да създаде верни сатирични типове — в „Малко сравнение“, „И той ако не е симпатичен, артък“, в първата, третата и четвъртата част на „Разни хора, разни идеали“ и др.

Често конкретният факт, който стои в основата на фейлетона, не е главният прицел. Той е само база за атакуване на много по-широк терен. Изпращането на депутация в Русия, която да поднесе венец на гроба на Александър III, не стои в центъра на фейлетона „Бай Ганьо в депутацията“. Този злободневен тогава случай е само подходящ повод за писателя да изобличи дебелащината, бруталното користолюбие на голяма част от управляващите кръгове.

В някои от тези фейлетони темата е изградена върху остроумни асоциации. Така по повод предложението на Константин Величков да се открие рисувално училище, Алеко разкрива цялата грозота и мизерия на българската действителност, като изброява какви сюжети за рисуване предлага тя („Дребни работи“).

Изложението в Париж навежда писателя на много оригинални асоциации. Той майсторски използува този повод, за да бичува страшните недъзи на политическия живот („Скромна лепта на общия жертвеник“). Това е била всъщност главната му цел.

Чрез някои не особено характерни факти Алеко Константинов умело прави широки обобщения.

Колкото по-дълбок е хуманизмът на сатирика, колкото по-високи са неговите идеали, толкова по-непримирим е той към пороците, които изобличава. Кристалната душа на Алеко, неговият горещ, борчески темперамент изцяло са отразени във фейлетоните му.

Безстрастните, мижитурски натури са винаги отмерени и сдържани. Алеко никога не е в състояние да спазва такова „благоприличие“. Възмущението на писателя е изразено много експанзивно и непосредствено. Затова неговата сатира улучва целта със съкрушителна сила. Това страстно вживяване в темата придава специфични особености на композицията и на стила в някои фейлетони. На места оригинално са съчетани статията и фейлетонът. Като фейлетон започва „И сега бият, брате мой“. Авторът въвежда герой, жертва на полицейския произвол, чрез неговия разказ внушава колко мракобесническо е отношението на властта към пресата, с какви дивашки средства си служи тя. Накрая фейлетонният стил е заменен с публицистичен.

Писателят пряко изказва своя протест. И сега изтръпваме, когато четем това кипящо от гняв обръщение към управниците, за което се изисква толкова смелост и гражданска доблест:

„Господин Гешев, говорят, че и днес бият в участъците, верно ли е това?

Господин Вазов, кажете на вашите приятели да запретят биенето из участъците. Стига, боже мой.

Господин Михайловски, помогнете и вий, сега сте на власт.

Господа депутати, кажете на министрите да изхвърлят всичката варварска сволоч, която бие из участъците.

Спомнете си за участта на Стамболова и неговите другари.“

Такова съжителство на статия с фейлетон срещаме и във фейлетоните „Угасете свещите!“, „Добре сме си с турците — гледайте си кефа“, „Що значи „народът ликува“.

Това смесване на двата стила не е механично. То е психологически обосновано. Алеко е пламенна, експанзивна натура. Той болезнено реагира на обществените злини. Идват моменти, когато гневът го завладява с такава сила, че той вече не е в състояние да търси образи, да обработва художествено материала. И тези клокочещи чувства изригват неудържимо. Алеко е погнусен от наглата телеграма, изпратена от Константин Стоилов до Врачанския околийски началник, в която му заповядва на всяка цена да провали избора на Драган Цанков. „В случай на несполука, завършва телеграмата, считам вас за отговорен.“ В началото на фейлетона писателят духовито иронизира самозабравилия се държавник, докато накрая така се афектира, че изоставя сатиричните похвати и вбесен се провиква: „Какво значат тия думи? Какво значи в случай на несполука? Моп

dieu, mon dieu! В случай, че не извършиш безчет гнусни престъпления, в случай че не прогониш избирателите, в случай че не им разкъсаш бюлетините, в случай че не събереш една банда отчаяни мерзавци и не им дадеш carte blanche да извършат безнаказано най-безочеловечните насилия, в случай че и тези разбойници чрез изгасване свещите, чрез взимание списъците, чрез трошение на урни, чрез трошение глави не успеят да погазят, да потъпчат, да размачкат святата народна воля, то.. считам вас за отговорен!“

Тези страстни публицистични места в Алековите фейлетони не са чуждо тяло. Те са органически израз на темперамента на писателя, сливат се с общото патетично звучение на творбата. И Георги Кирков в много от фейлетоните си минава към пряко изказване на мисълта. Обикновено финалът е публицистичен. Но тази публицистичност се различава от Алековата. Тя се обуславя от други стимули. В нея се чувствува партийният агитатор. Кирков сякаш се страхува, че масовият читател няма ясно да разбере тенденцията, скрита във фейлетона и накрая сам или чрез някой от положителните фейлетонни герои направо я разкрива. Тези места в Кирковите фейлетони звучат пропагандаторски.

У Алеко те са необикновено емоционални, с афектирана, много раздвижена интонация. Те дават неповторим алековски облик на фейлетоните.

Присъствието на Кирков също се чувствува навсякъде — в репликите и полемиките на героите, в рязкото, непримиримо отрицание на буржоазните порядки. И той пише пламенно, с цялата си душа. Но Кирков в белетризираните фейлетони не прекъсва разказа с авторска намеса. Алеко много често живо се намесва. Описвайки издевателствата на пияната шайка по време на изборите, той не може да се въздържи от гневна, разгорещена оценка: „Дивата орда от пияни изверги нахлу в двора на училището. Боже! Колко грубост, колко арогантност, колко тъпа свиреп ост в тези изпъкнали кръвясали очи, в тези бабаитски движения, в тези провокаторски погледи!. . .“ („Бай Ганьо прави избори“).

Изобщо много характерни за фейлетонния стил на Алеко са честите авторски отстъпления. Те озвучават с голяма емоционална сила неговите фейлетони, придават им изключителна сърдечност.

Решително не е прав д-р Кръстев, когато твърди, че Алеко е лишен от жлъчката на сатирика, от способността да бъде немилостив и жестокосърд изобличител на неизброимите неправди, недостъпен за сарказма.[1]

Този благ и жизнерадостен човек може да се разгневи до ярост, когато се натъква на политически мерзости, на хамелеонство и раболепие.

Той далеч не е безгрижен и лекомислен, какъвто го смята Боян Пенев, лишен от ония трагични черти, които отличават големите хумористи и иронници.[2] В неговото страстно изобличение на тази уродлива действителност се чувствува трагизмът, парещата болка на жестоко наранен човек.

Насилията на властниците, тяхното безогледно отношение към народа са най-честият прицел на Алековата сатира. Неговата критика е винаги особено приповдигната, патетична. Без този горещ сатиричен патос фейлетоните на Алеко не биха въздействували така емоционално и до днес.

---

[1] В. М и р о л ю б о в, цит. книга, стр. 14.
[2] Превръщенията на бай Ганя. Златорог, 1923, стр. 33.

Иронията е най-обикнатият сатиричен похват на Алеко Константинов. Писателят иронизира с изключително остроумие. Особено безпощаден и язвителен е той, когато клейми политическите нрави.

Иронията съпътствува авторската реч при характеристиката на героите, при лиричните отклонения. В някои фейлетони тя е скрита в подтекста. Чрез писмото на жалкия хитрец Бодков писателят бичува разточителството и алчността на монарха, който заграбва общински имоти и пилее държавни средства за дворци. Иронията напира в подтекста. Тя е жлъчна, убийствена, с двойно острие. Чрез нея писателят морално е унищожил и лицемерните блюдолизци, които лакейничат, за да градят личната си кариера: „Даже намериха се такива разбойници на перото, които въстанаха и се постараха да спрат и да оскверният най-голямата добродетел на нашите общини, гдето подаряват общински гори, острови и градини на своя височайши любимец. Величието на трона е същевременно величие на народа и вместо да се гордеем, че общините ни доказват нагледно своята любов към короната и династията, вместо да ликуваме, че нашето доскоро диво отечество се покрива с разкошни дворци и вили, намират се българи — въобразете си, българи — които и след това не са доволни!“ („Из кореспонденцията на бай Ганьо Балкански“).

Иронията на автора прозира и в репликите на героите, и в техните брутални монолози, и в асоциативното изграждане на темата в някои фейлетони.

Иронично звучат и много от характерните алековски заглавия, които съдържат в обратен смисъл отношението на писателя към събитието: „Дребни работи“, „И той ако не е симпатичен, артък“, „Добре сме си с турците — гледайте си кефа“ и други.

С жестока ирония Алеко Константинов разкрива образите на Стамболов, на С. С. Бобчев, на Стоян Михайловски, на княз Фердинанд, на бай Ганьо. Тя ярко подчертава техните отрицателни качества. При някои характеристики писателят се намесва, иронизира думите на героя, влиза в остър конфликт с него. „Нека цяла България покрием с дворци, господа!. . .“ — казва С. С. Бобчев в своята реч. „Е, като е рекъл да я покрием с дворци, да я покрием най-сетне — иронично коментира писателят, — какво санким — лошо ли е? И аз ако питате, не зная защо, ама пô ми харесва в дворец да живея, отколкото в полусрутена колиба. Не вярвам и селените да се откажат. Нали г. Сесе има добрината да вземе върху себе си грижата за постройката на дворци — ний ще кажем сполай ти и ще чакаме“ („И той ако не е симпатичен, артък“).

Тази спонтанно избликнала ирония в авторския текст въздействува много непосредствено върху читателя, засилва изобличението на сатиричния герой.

И в сатиричните похвати на Щастливеца се чувствува неговата изключителна общителност и сърдечност. Когато иронията е в авторския текст, тя е изразена във формата на непринуден разговор с читателя, въздействува с неотразима сила. Често писателят със задъхан от гняв глас задава пронизващи иронични въпроси, които придават особена емоционалност на изобличението, много ярко го подчертават. Ето как реагира Алеко на една раболепна статия на в. „Мир“ за турския султан: „Това многоточие се отнася и към някои наши луди-млади, през ума на които минува възмутителната идея да помогнат на своите угнетени братя. Угнетени? Кой е угнетен, българите? Има си хас!“ („Добре сме си с турците — гледайте си кефа“).

Обикновено иронията на Алеко Константинов е остра, убийствена. В нея има нещо много характерно. Писателят не може да иронизира спокойно, както например Гогол. Зад привидното възхищение или съчувствие буйно клокочат гневът и негодуването. Алековата ирония е винаги открита. „Колко си честито, мое мило отечество, колко си честито!. . . И при всичко това, аз, неблагодарният твой син, мисля и ще продължавам да мисля, че българските студенти, че Храмът на българската наука, заслужават предпочтение пред храма на княжеските коне, макар и те да са от най-благородна маджарска порода. . .“ („Честита Нова година“).

Алеко понякога, след като привидно се е съгласил с някой от сатиричните си герои, или му е приписал точно противоположни качества, по-нататък, пак чрез много остроумна ирония разкрива действителното си отношение. Така, след като заявява, че е възхитен от искреността на С. С. Бобчев и от твърдостта на убежденията му, писателят с унищожителна ирония опровергава тази характеристика: „Основата на неговите принципи е положена върху законите на еволюцията, които той свежда към две начала: Не му е времето и сега му е времето (к. А. К.). . . И колко е отзивчива неговата душа на еволюцията. Не по ден, не по час, а по секунди той еволюира. Обърне се на една страна, огледа се наоколо, и шепне тайнствено над ухото ти: там е злото; моментално ще се наведе над друго ухо и в сладостно любовно упоение, с полузакрити от блаженство очи, въздиша: там е спасението. Да го разцелуваш до погибел! (к. — А. К.) („И той ако не е симпатичен, артък“).

Това е много оригинална черта на Алековия сатиричен стил, с която писателят постига изключителна сила на въздействие.

На места сатиричното изобличение стига до сарказъм. Сарказмът е най-нажежената критика, насочена към опасни обществени явления. Обикновено в теоретичната литература под това понятие се разбира особено остра и язвителна ирония, която граничи с трагичното. Всъщност сарказмът не винаги съдържа ирония, може да се изяви и в други форми. Смирненски например в някои случаи постига саркастично изобличение чрез остри асоциации, сравнения или саркастични намеци, в които няма ирония. Понякога в неговите сатири саркастично звучат умело подбрани контрастни думи: „Ето ги събрани днес в Кан, а утре тръгнали за Генуа. Горещи пориви на ледени сърца, благородни обещания на фарисейски уста, велики намерения на малки душици“. Много действен е сарказмът на Георги Кирков във фейлетоните-басни. В тях саркастичното изобличение се съдържа в самия подбор на най-хищните животни, чрез които авторът алегорично изобразява буржоазните партии.

У Алеко Константинов сарказмът най-често е свързан с иронията и не винаги могат да се поставят точни граници между тях. Зад привидното възхищение, с което писателят говори за престъпленията на народняшкия режим в „Скромна лепта на общия жертвеник“, „Panem et circenses“, „Смиррно! Рота-а п’ли!“ и др. чувствуваме яростен гняв. Няма обаче ирония в описанието на някои от байганьовите мерзости. „Пише бай Ганьо, пише и зачерква, той е все недоволен от ядовитостта на своите стрели: крадец за него е нежна думица, той я зачерква и пише хайдук, но тая дума е станала обикновена, бай Ганьо добавя пладнешки и я съединява с едно фатален. Съседът, жена му, децата му, родът му — излизат под перото на бай Ганя феноменални изверги. . .“ („Бай Ганьо журна-

лист“). Във фейлетоните за бай Ганьо сарказмът на писателя сякаш крещи в подтекста.

В повечето случаи при саркастичното изобличение на Смирненски смехът изчезва, зазвучават трагични тонове. А особено отличително за Алековия сарказъм е, че той почти винаги има комична окраска, извиква горчив смях.

Фейлетонът „Избирателен закон“ е жестока присъда не само над изборните разбойничества, а изобщо над мракобесието. Тук пародията на закона е много подходяща форма за заклеймяване на беззаконията. Всяка мисъл започва съвсем обикновено и безстрастно, като същински параграф от закон и завършва най-неочаквано и саркастично. От това несъответствие се получава силен комичен ефект. „Гласуването се почнува в 8 часа заранта, а за пиенето по кръчмите полицията взема мерки от предидущия ден. Всякой от избраните от полицията избиратели може да пие за сметка на безотчетните фондове до безпамятство.“

Или: „Не могат да бъдат избиратели:

1. Лишените без съд от свобода.

. . . . . .

3. Разсъждаващите
4. Телесно слабите и
5. Бедните.

Този привидно безстрастен юридически тон още по-силно подчертава сарказма, който стига своята кулминация в средата на фейлетона: „Повиканията избирател, ако е благонадежден, връчва бюлетината си. . .; ако ли е неблагонадежден, бюлетината му се скъсва, а самият избирател го изхвърлят навън, през прозореца или по стълбата, с главата надолу. Осмъртяването не е задължително. Ако всички избиратели се окажат неблагонадеждни, почва се последователното действие на пехотата, кавалерията и артилерията“.

И при саркастичното изобличение Алеко Константинов ни покорява с тази експанзивност и сърдечност на израза, с този непринуден разговорен тон, които създават неповторим алековски колорит. „С пет думи разкъса на парчета всичките свищовски жандарми! Пази боже!. . . Не бойте се, господин редакторе! Не се отчайвайте! Като разкъсат жандармерията те ще се срещнат лице с лице с българската армия!

Смирррно! рота-а п’ли!. . .

Ех, мале мила! Като врабци ще се пръсне народа. . . Вий, господин редакторе, виждали ли сте как хуква да бяга тълпата след залпа на войската? Не сте ли виждали? А-а, много е интересно, да се пукаш от смях. . .

Не е туй шега, брате! Арррмия!

Разбира се! Защо харчим за тая пущина трийсет милиона“ („Смирррно! Рота-а п’ли!“). [1]

Сарказмът на Алеко Константинов не е отчайващ и потискащ, както сарказмът на Стоян Михайловски. Той непоколебимо вярва в нравствените сили на народа, в бъдещето, а и темпераментът на писателя е извънредно жизнен. Неговата духовитост, игривата, крилата фраза разведрят

---

[1] Този разтърсващ сарказъм е отзвук на едно абсурдно изказване на Константин Величков във връзка с изборите в Свищов. Той обвинява гражданите, че са допуснали двадесет души стражари да им попречат да гласуват. Алеко внушително е обобщил конкретния повод.

и най-мрачните фейлетони. Сам Алеко изповядва: „Но човек с моя темперамент е в състояние да схваща комизма и в най-трагическите моменти“ („Приятелски писма“).

*

Както изтъкнахме, обикновено сатиричното изобличение у Алеко Константинов е съчетано с комизъм, който още по-силно го заостря. Неговият смях съвсем не е забавителен и добродушен, както твърди Боян Пенев.[1]

Писателят често предава в комична форма трагични обстоятелства. Да си припомним сценката, в която Алеко описва как полицията упражнява върху населението „морално влияние“ („Престъпления против избирателното право“). Колко комизъм има в усилията на старшията да спаши населението „по-деликатно“, чрез странични въпроси, в които всъщност така открито личи неговото жестоко насилие. В писмото на войника Тръпко Тръпков с изключителен комизъм е предадено плачевното положение на войниците, недопустимата гавра с тях. Изобщо в много от фейлетоните — „Бай Ганьо прави избори“, „Избирателен закон“, „Скромна лепта на общия жертвеник“ и др., зад комичното изображение виждаме трагизма на измъчения, тиранизиран народ.

Хуморът във фейлетоните на Алеко никога не е самоцелен и лек. Той е художествено мотивиран, чрез него сатиричното изобличение става още по-нагорещено и по-действено.

В основата на комичното винаги стои някакво крещящо несъответствие. Алеко постига комизъм с различни средства, проявява удивителна находчивост. Той често създава хумористичен ефект чрез неочакван завършък на мисълта, който никак не подхожда на нейното начало и на интонацията: „Всяка административна околия съставя една избирателна единица и изборът става около централната кръчма:. . .“ („Избирателен закон“); или: „Но ако се взрем още по-внимателно, ще дойдем до заключение, че в цяла България най-честити са. . . княжеските коне!“ („Честита Нова година!“); „Щастието и величието на България се заключава в построяването на грандиозни перачници, конюшни и дворци!“ („И той ако не е симпатичен, артък“).

Характерен хумористичен похват на Алеко е това несъответствие между приповдигнатия, сериозен тон в началото на фразата и внезапното прозаично заключение. При този рязък скок основната мисъл добива голяма релефност, критикуваният факт се запечатва в съзнанието. Смирненски обикновено постига комизъм по обратен път. Той започва на най-незначителна, безобидна тема и изведнъж, като мълния се явява някоя унищожителна асоциация, която преосмисля фразата или цялата творба. На места комизмът на Алеко Константинов се съдържа в неочакваните, изненадващи асоциации, които винаги са изпълнени с остра ирония или сарказъм. („Panem et circenses“ и „Скромна лепта на общия жертвеник“). Хуморът в тези фейлетони се подсилва от привидната лекота, с която са предадени асоциативно изникналите ужасни сцени. С горчивина се смеем над предложението на писателя какви витрини да уреди България на Парижкото изложение: „В отдела „Вътрешно управление на княжество България“ трябва да се изложат в разкошни джамлъци всички видове торбички с пясък, волски жили, газови лампички, солена риба,

---

[1] Боян Пенев, цит. статия, стр. 33.

камшици, сопи и останалите патриотически средства, които спомагат за спокойното управление на страната и да се приготвят брошурки на френски език, в които да се разяснява ролята на всеки от тези предмети“ („Скромна лепта на общия жертвеник“). Тук комизмът се крие в несъвместимостта на това предложение с целите на Парижкото изложение, на което всяка страна трябва да се представи с най-хубавите си постижения. Така Алеко непринудено внушава негодуване към насилията, върху които се крепи властта. В някои фейлетони на същата тема комизмът е постигнат с други похвати. Например в „Престъпления против избирателния закон“ и „Избирателен закон“ чрез остроумно пародиране на закона авторът хумористично описва същата действителност.

А в „Бай Ганьо прави избори“ той ни представя целия ужас на народняшкия произвол, като създава оригинални комични ситуации, извежда живо описани сатирични герои.

Хуморът блика и в самата авторска реч. Не само репликите на героите, но и езикът на Алеко е изпъстрен с думи и изрази с ярка хумористична окраска, които придават неповторима индивидуалност на неговия стил. Самата постройка на фразата е много оригинална, типична алековска — необикновено подвижна, в игрив, палав ритъм. В нея клокочат неуоримимата енергия и жизнерадост на автора. Особено характерни за Алеко са възклицателни изрази от разговорната реч, като „Ех, мале мила!“„ „Майка му мечка!“, „Да го веземе дявола!“, „Е, че тъй, ами как?“, „Пази боже!“, „Остави се!“, „Ама де-де!“. Особено често писателят употребява разговорния израз „ония ми ти“. Всички тези фрази звучат комично, създават впечатление, че авторът съвсем непринудено разговаря с читателя. Изреченията на Алеко се състоят от много кратки, подвижни синтактични единици, често свързани с нелитературния съюз „па“, който оцветява с комична багра интонацията: „Ех, мале мила, пусти газени тенекета, гърмят, трещят, да ги земе дявола, току да се разтвори земята, па да те гълта“ („Миш-маш“). Комичното звучене на фразата се усилва от думи с хумористичен пълнеж — „санким“, „облещя се“, „кикотя се“, „издюдюкам“, „гагата“, „пустите“ и др. В авторската реч на Смирненски такива изрази и думи не се срещат. Когато говори от свое име, той постига комизъм чрез иронични намеци или остроумна игра на думи. Характерен хумористичен похват в авторската реч на Кирков са духовитите сравнения.

Когато четем фейлетон от Алеко Константинов, без да сме видели името на автора, веднага ще познаем от кого е. Той сякаш не пише, а приятелски разговаря с читателя: „Ти не можеш да си въобразиш какъв е той актьор! И да не мислиш, че той покъртва нашите души с някои действително трагически декламации. Не, бе, братко“. Много вярно отбелязва д-р Кръстев: „Той пишеше не само със същия темперамент, същата интонация на гласа, същия акцент, но като че ли и със същите мимики, същите волни — „босяшки“, би рекли ний днес — понякога детски, понякога наивно дяволити жестове, с каквито говореше. Никой от нашите велики писатели не е предал на своите творения така вярно и така живо: — и усмивката, и играта на очите, и милите капризи на душата, както Алеко Константинов“.[1]

Силен комизъм постига Алеко и чрез езика на сатиричните герои, и чрез острите комедийни ситуации. На този въпрос ще се спрем по-нататък.

---

[1] В. Миролюбов, цит. книга, стр. 92.

*

Писателят ни остави не само една жива, вълнуваща летопис на своето време. Той успя да скицира с голямо майсторство и тъмните герои на тази епоха. Почти всички негови изследователи отбелязват умението му с много малко средства да изгражда верни сатирични типове.

Една част от сатиричните герои на Алеко са известни хора, негови съвременници. Между тях централно място заемат княз Фердинанд и тогавашният министър-председател Константин Стоилов. Писателят открито, смело ги разобличава, не се бои от техния гняв. Той не пропуска случай да изрази своето презрение към монарха, когото нарича в един фейлетон Херострат II. За Алеко той е узурпатор, ябанджия. Писателят гневно разобличава неговата омраза към славянството, деспотизма и лицемерието му, алчността и щеславието му.

Изобразявайки тогавашните управници с техните най-характерни черти, Алеко създаде верни типове на брутални кариеристи, тирани и лицемери.

Наред с действителните лица той обрисува и герои, „изведени белетристично, като синтетични образи, получени по метода на художественото обобщение“.[1]

Вярно отбелязва Бакалов, че героите на Алековите фейлетони се покриват по своята същност с образа на бай Ганьо. „Всичко, което той написа, а пишеше той главно политически фейлетони, поразяваше тоя разгърнат образ на бай Ганя“.[2]

Основателно е твърдението на д-р Кръстев, че втората част на „Бай Ганьо“ във всяко отношение образува едно цяло с фейлетоните.[3]

Не случайно и Пенчо Славейков в редактираните от него съчинения на Алеко Константинов, поставя при фейлетоните по-голямата част от тези творби.

Те всички съдържат конкретни злободневни събития, точно предават зловонната атмосфера на времето. Завърналият се от Европа бай Ганьо активно навлиза в политическия живот, става олицетворение на неговите тежки пороци. Той се превръща в обобщен, събирателен фейлетонен герой, у когото са концентрирани дивите нрави на тогавашните властници, тяхната жалка психика. В този образ разпознаваме чертите и на Стамболов, и на Константин Стоилов, и на безогледните, раболепни журналисти от правителствената преса, и изобщо на всички брутални кариеристи в политиката. Тези творби са образци на белетризиран фейлетон.

Сам Алеко Константинов употребява името на бай Ганьо като символ на всичко отрицателно в нашите политически нрави, сочи бездната, която дели този тъмен герой от народа. „Но народът, пише той, слава богу — почна да разбира фалшивите възгласи на байганьовците и ги обсипва с присмех и леко презрение“ („По повод на една книжка“).

Фейлетонистът трябва да притежава дарбата с много малко линии да придаде характерен израз на сатиричния герой, да му вдъхне живот. В най-хубавите си фейлетони Алеко блестящо е овладял това трудно изкуство. Въпреки че от фейлетониста не се изисква типизация на образа, Алеко създаде безсмъртни типове.

---

[1] Георги Цанев, Страници от историята на българската литература. София, 1956, стр. 223.

[2] Георги Бакалов, Алеко Константинов и бай Ганьо. София, 1934, стр. 26.

[3] В. Миролюбов, цит. книга, стр. 80.

Неговите сатирични герои, начело с бай Ганьо са истински „мъртви души“. Те въплъщават психиката на току-що излязлата от черупката си и развилняла се буржоазия, но наред със своята социална същност, те са и общочовешки типове — нарицателни образи на подлостта, хамелеонството, бруталността и дивата алчност.

При сатиричната характеристика лесно може да се изпадне в схематизъм, защото по начало сатиричният образ е душевно беден. Но въпреки това той има свои индивидуални особености, които писателят трябва да улови, за да създаде жив образ. Сатиричното изобличение винаги е заострено, главната отрицателна черта е силно акцентувана. „Една от важните особености на сатиричната типизация, пише Елсберг, се заключава в това ударение, което сатириците поставят на главната отрицателна черта на сатиричния тип“.[1] Същият автор подчертава, че подробностите и отстъпленията, т. е. другите особености на характера създават този фон, на който развитието на доминиращата отрицателна черта се оказва обяснимо и особено релефно.[2]

Разнообразни са похватите, с които Алеко Константинов изгражда сатиричните образи. Понякога той ярко очертава героя чрез косвена характеристика. Княз Фердинанд не присъствува във фейлетона „Що значи „народът ликува“, но той е главният сатиричен герой. Писателят много непосредствено, чрез жив диалог разкрива омразата на народа към княза. Хората са възмутени от блясъка, с който се ознаменува раждането на принц Кирил. Всред тълпата се чуват многозначителни реплики:

„— Бекасите се наплодили.

— На общинските учители за хляб пари не дават, а за техните рабски факелцуги намират средства.“

В този фейлетон чрез раболепното отношение на официалната преса към монарха и чрез ненавистта на масите, той се очертава със своите най-характерни пороци — щеславие и апатия към нуждите на народа.

Князът не се появява и в писмото на Бодков, но и в този фейлетон той е охарактеризиран живо чрез скритата в подтекста ирония на автора.

Алеко може само в няколко изречения, чрез много характерни, динамично предадени детайли, зад които тътне гневът му, да създаде жив образ: „Нашите хора добре ги е разбрал онзи околийски началник, за когото се говореше тия дни. . . Дръпне му една литра ракия, яхне връх коня, отзаде му десетина конни жандарми, впуснат се в кариер; накървавил той ония ми ти очи, — страх да те побие!.. Хвърчи като ураган из чаршията, гдето види събрани като им скръцне със зъби, като им изреве само: „Брей, мислете си! Ако някой не е разплакал дете в майка, — аз ще разплача!“(„Смирррно!рота-а п’ли!“).

Това е цялата характеристика, но тя е толкова зрима, че сякаш виждаме този уродлив образ на побойник и шайкаджия.

Сатиричните герои в най-хубавите фейлетони на Алеко не са еднолинейни. Обикновено наред с основната отрицателна черта те разкриват и други, свързани с нея черти, които придават жизненост на образа. Писателят не се пръска в ненужни подробности, концентрира най-съществено в образа, заостря го. Алеко подбира много малко, но извънредно колоритни детайли, които до голяма степен индивидуализират героя. Неговите детайли говорят за тънка наблюдателност. Колко вярно са уловени жесто-

---

[1] Я. Эльсберг, Некоторые вопросы теории сатиры. Проблемы теории литературы (сборник). Москва, 1958, стр. 288 — 289.

[2] Там, стр. 289.

вете на Стоян Михайловски.[1] Те разкриват неговото високо самочувствие: „И каква олимпийска поза изображаваше умния Стоенчо Михайловски, като се провикна: „Вий знаете ли що значи амнистия?“ Хвърли той като бомба този въпрос, скръсти ръце, като че се загърна в тогата си, навъси вежди и победоносно впери презрителен поглед към лявата половина на народните представители. . Стоенчо продължава да изглажда разликата между себе си и Юпитера, фигурата му изображава статуята на презрението. Отвориха се отново гръмоносните уста и блъвнаха втора бомба. . .“

Тези така майсторски описани подробности създават жив образ, със своя физиономия. Аристократичното високомерие, консерватизмът на стария поет са силно заострени.

Писателят акцентува две главни отрицателни черти в образа на С. С. Бобчев — хамелеонство и лакейничество („И той ако не е симпатичен, артък“).

Той сочи и някои жестове на героя, присъщи само на него. Те подчертават още по-ярко главните отрицателни черти: „Като дигнал ония благочестиви очи към небесата, като се заудрял по гърдите — триста дервиши за пара . . .“

При детайлирането обикновено Алеко се насочва към характерни, индивидуални жестове на героите, които изразително говорят за тяхната вътрешна същност. Те са предадени удивително живо и точно, с ироничен тон, с оригинални духовити сравнения.

Изграждането на сатиричния герой изисква специфични похвати. Преди всичко неговата главна отрицателна черта трябва да бъде силно заострена и преувеличена, в изображението да се чувствува иронията или сарказмът на автора, безпощадната му присъда.

Хиперболата е необходим похват на сатириците. Често прибягва към нея и Алеко Константинов. Сатиричната хипербола винаги преувеличава отрицателното, безобразното. Тя има различни степени. Когато писателят клейми особено опасни пороци, той може да ги засили до невероятност и хиперболата да мине в гротеска. Основните отрицателни черти на бай Ганьо са толкова сгъстени, че той надхвърля границите на правдоподобието и се превръща в образ-гротеска. Хиперболизирането на грубостта, дебелащината, на вулгарния практицизъм заостря тези пороци, придава им по-голяма релефност. Гротескни са и образите на Данко Харсъзина, Дочоолу и Гочоолу, на регистратора. Те като че ли са отделни етюди, които писателят майсторски събира в разгърнатия образ на бай Ганьо.

Хиперболизирани са и отрицателните черти на С. С. Бобчев, Стамболов, Стоян Михайловски, княз Фердинанд, Бодков. Но тези образи не се превръщат в гротески.

Хиперболата се съдържа в проявите на героите, в ироничните сравнения на автора, в комичните ситуации. Хиперболата на Алеко Константинов звучи ту иронично, ту саркастично. Писателят майсторски преувеличава най-характерните пороци на сатиричните герои. Това преувеличение обикновено крие остър комизъм. В безсрамните хвалби на бай Ганьо, че ако рече и магаре ще избере за народен представител, преувеличението е неправноподобно и в същото време с голяма сила внушава

[1] Писателят е възмутен от една реч на Михайловски, произнесена в Народното събрание, в която той се обявява против предложението на Трайко Китанчев да бъдат амнистирани всички, избягали по време на Стамболовия режим.

ужаса на действителността, гадната психика на властниците. Преувеличени са, но не до невероятност, раболепните излияния в дописката на Бодков. Те са неестествено гръмки, будят горчив смях и тъкмо поради това можем непосредствено да почувствуваме страшното нищожество на героя. „Кръвта леденее в жилите, мозъкът ми се сковава към черепа, сърцето ми престава да бие и аз с трепет на душата си взивавам към почитаемото правителство и го моля да отговори ще има ли край неговото търпение спрямо разрушителната разюзданост на опозиционната преса?“

При характеристиката на героите в някои фейлетони се натъкваме на изразителни хиперболични сравнения, в които искри неподражаемият алековски хумор. Тези сравнения много релефно детайлират някои черти на образа, заострят ги. Живо си представяме мазното красноречие на С. С. Бобчев, неговата угодническа словоохотливост, когато четем преувеличените иронични сравнения: „Рукнали ония ми ти сърдечни излияния — какъв ти Ниагарски водопад! Потоп, да го вземе дявола!“ („И той ако не е симпатичен, артък“). За изявата на Алековите сатирични герои допринасят интересните комични положения, в които той ги поставя.

Комична ситуация може да се създаде, когато съвсем неочаквано се провалят домогванията на сатиричния герой, или когато неговото поведение е в пълно несъответствие с общоприетите понятия за приличие и етичност. И в двата случая хиперболата се явява необходим похват. „Колкото по-остра е комедйната ситуация, толкова по-пълно и по-дълбоко се разкриват типичните черти на комедийния характер.“[1]

Комичните ситуации на Алеко Константинов никога не са самоцелни и плоски. Обикновено те са преувеличени, заострени, за да подчертаят по-ярко пороците на сатиричните герои. Почти неправдоподобна е ситуацията в писмото на Тръпко Тръпков — офицерите заставят цял полк да лае из гората като ловджийски кучета, за да бият зайци. Но тази преувеличена ситуация, която предизвиква горчив смях, непосредствено говори за психиката на самозабравилите се офицери и за окаяното положение на войниците.

Алеко духовито описва приготовленията за посрещането на княза, като хиперболизира усилията на властниците да се подмажат пред него. Чак в Букурещ отива делегация, за да купи закуски, в града издигат арка — „ама каква арка! Кале, майка му стара! Наготвихме се и чакаме. Ний си чистим фраковете, женорята си шият рокли,. . . За посрещанието какво ще ти разправям: ти знаеш как стават тия работи: войска, ура, топове, фракове, жандарми, дамите напред и прочее. . . Късо да режем — двайсет хиляди лева туй за туй!“.

И всички тези сцени придобиват изключителен комизъм, когато накрая, най-неочаквано, князът отказва да слезе в града. При тази ситуация много живо се очертава жалкото лакейство на кмета, неговото безотговорно отношение към държавните средства, а също и леденото високомерие на Фердинанд („Ех, че гуляй му дръпнахме!“).

Чрез остра комична ситуация писателят разкрива бруталното хамелеонство на бай Ганьо и неговите приятели във фейлетона „Бай Ганьо се върна от Европа“. Цялата компания е излязла да моли княза да не приема оставката на Стамболов и внезапно научава, че министър-председателят вече е паднал от власт. А тя е приготвила хвалебствен адрес

---

[1] Юрий Борев, О комическом, Москва, 1957, стр. 219 — 220.

за Стамболов, но моментално променя отношението си към провалилия се държавник.

„— Калпав народ!... въздиша бай Ганьо. Сега знаеш ли какво? За връщане назад и дума не може да става. Ти, Гуньо си едно парче адвокатин. Я се запретни, моля ти се, па дай тук всички да изкалъпим един друг адрес, за новия ... Нà аз имам хартия. Па дано не узнаят, че сме дошли да молим за онзи хубостник, че ни е спукана работата.“

Особено се заостря комедийната ситуация, когато компанията преработва стария адрес и всички хвалебствия за Стамболов се превръщат в ожесточени ругатни. Комизмът, който се получава при съпоставката на двете редакции на адреса, безпощадно плющи над главите на тези безсрамни политикани.

Във фейлетоните за бай Ганьо комичните ситуации много допринасят за гротескното деформиране на образа.

Чрез умело създадена комична ситуация Алеко непринудено ни внушава на какви разбойници се опира бай Ганьо при изборите и че за него няма нищо по-важно от парите му: „Музиката напред, зад музиката циганите и хамалите. Начело, дигнат на ръце, с засукани мустаци, с накривена шапка. . . кой мислите? — Сам бай ви Ганьо Балкански. Даже и при този тържествен момент бай Ганьо не се забравя: той държи ръцете се в джебовете си, „хелбетя ще бръкне някой хайдучяга,— отиде кесията. Нали си знам стоката“ („Бай Ганьо прави избори“).

Чрез засилени до невероятност комични ситуации ярко изпъкват „келепирджилъкът“ и простащината на бай Ганьо във фейлетона „Бай Ганьо в двореца“. „Ако щеш вярвай, ако щеш не, изповядва бай Ганьо, аз през три стъпала се мятах, щях да се блъсна в огледалото, ама не оставих да ме превари никой. Докопах хайверя, че като задълбах лъжицата, ако е било по-малко от половин кило — грях да ми е на душата. . . Че остави това, ами като взех, че си наблъсках джебовете с пасти, па те меки да ги земе дявола, че като се размазаха из джеба ми. . .“

Изобщо Алеко Константинов умее да създаде оригинални, много смешни ситуации. Те не произлизат само от стечението на външни обстоятелства, а са свързани с особеностите на сатиричния герой, с неговата груба психика. Не би се получила например комична ситуация от внезапното падане на Стамболов, ако не беше вулгарното хамелеонство на бай Ганьо и неговите приятели. И заради това чрез тези ситуации Алеко непосредствено разкрива характерни черти на сатиричния герой и остро ги разобличава.

Голяма жизненост вдъхва писателят на своите сатирични герои чрез езика им. Те говорят така естествено, така живо и изразително, че сякаш чуваме гласа им.

Колкото и да си приличат по душевно устройство, колкото и да са еднакви техните пороци, героите на Алеко Константинов се различават по интелект и по начина, по който изявяват тези пороци. Разликата най-силно е изразена чрез езика. Бай Ганьо е цинично откровен. Неговият език е груб, брутален, предизвиква горчив смях. Такъв е и езикът на регистратора в „Разни хора, разни идеали“, докато С. С. Бобчев, Бодков си служат с пищни угоднически фрази, зад които прикриват своя жалък интерес. Чрез езика на героите Алеко вярно предава тяхната психика. В речника на бай Ганьо преобладават груби, често ругателни думи и цинизми, които подчертават неговия просташки манталитет и създават голям хумористичен ефект. Не можем да не се смеем над грубостта и високото

самочувствие на бай Ганьо, изразени с толкова жив език и естествена интонация: „Ами че как се говори, бе, келеш? Ти мене ли ще ме учиш!... Ти знаеш ли кой съм аз? Ти знеаш ли, че цяла Европа съм изходил? Не съм като тебе дърво! Ти знаеш ли, че туй Иречек-Миречек ей тъй — зяпнали са ме слушали като им заприказвам“ („Бай Ганьо се върна от Европа“).

В „Разни хора, разни идеали“ Алеко е създал ярък тип на подлец и вулгарен кариерист. Героят се характеризира чрез цинична изповед. Неговият език е груб, брутален, както на бай Ганьо. Той напълно съответствува на душевната бедност на образа, на неговата наглост. „Па да речеш, че аз съм от ония ветрогони, които бълнуват за някаква си правда и разни там, разбираш ли, дивотии — хайде -де, а пък аз не съм от тях. Да речеш, че се стеснявам, че се гуша из кюшетата — не, не ми са дотам меки очите, и при всичко това, виж ме на кой хал съм! И аз уж се увирам около големците:. . .“ Или: „И прошение подадох, и ревах като говедо. . . Дрънкат ми някои диванета, че можеш, кай, да напреднеш, ама трябва да бъдеш, кай, подлец. Бош лаф! Подлец ли? Архиподлец ти ставам аз тебе, брайно, ама где оня късмет!“

Изобщо при характеристиката на героите живият, индивидуализиран език, който им влага авторът, играе съществена роля за тяхната яркост и за силата на сатиричното изобличение. Непринуден смях буди неправилният език на един народен представител във фейлетона „Депутат с побъркани местоимения“. Чрез езика на героя авторът ни убеждава в неговата тъпота и подлизурство: „Какво е туй събрание, която може да търпи един челяк, което говори такива думи. Пуснете ме един юмрук да му изтърся; как смее той да говори тъй за господа министрите, която той не е достоен да погледне, а камо ли да плещи думи, което са докачителни.“

Оригинални са сатиричните и хумористичните похвати на Алеко Константинов. Те обикновено вървят за ръка, споени в здраво единство, за да заклеймят по най-действен начин безобразното.

Писателят далеч не е добродушен и забавен хуморист, а безпощаден съдия на всичко, което противоречи на неговата висока етичност и хуманност. Но сатирата на Алеко не е безпросветна. Той е дълбоко убеден, че народът непременно ще прогледне и ще изхвърли байганьовците („По повод на една книжка“).

Алеко Константинов притежава редкия дар чрез бликащ хумор силно да заостри несъответствието между това, което е и което трябва да бъде.

Неговият хумор говори за необикновено подвижна, находчива мисъл. Той се съдържа в остроумните асоциации, в пронизващата ирония, в построяването на фразата, в речта на автора и на героите, в интересните комични ситуации.

Забележително е майсторството на Алеко само с няколко, понякога нехайни линии, да скицира сатирични образи, които са обобщени, верни типове.

По-голямата част от сатиричните герои във фейлетоните на Алеко са изградени в комичен план. И когато описва действителни лица, и когато белетристично създава образи, писателят проявява завидно умение да акцентува главните отрицателни черти, да превърне героите в сатирични типове. Тези типове са превъплъщения на основния сатиричен герой — бай Ганьо. Никой друг фейлетонист в нашата литература не е създал такъв събирателен фейлетонен герой, който да се превърне в нарицателно име.

Писателят придава индивидуални отсенки на образите чрез техния жив, характерен език, изпъстрен с колоритни народни думи и турцизми, както и чрез майсторски подбрани детайли. В редица фейлетони той създава оригинални комични ситуации, които още по-ярко очертават сатиричния характер.

Фейлетоните на Алеко Константинов, както и неговите разкази за странствуванията на бай Ганьо из Европа, носят печата на един рядък сатиричен и хумористичен талант, на неповторима творческа индивидуалност.

Сатиричните герои на писателя са потомци на Ботевия кир Михалаки, на Вазовия герой от „Средство да нямаш врагове“. Те живеят и в по-нататъшното развитие на нашата сатирична литература.

В годината на Алековото убийство се появяват първите фейлетони на Георги Кирков. Двамата автори живеят в една и съща действителност. Те са сродни по своя идеализъм и благородство. И заради това, както отбелязва Стоян Каролев, съществува „сходство в изобличителната сила, в сатиричния патос, в политическата заостреност на техните произведения“.[1]

И Кирков ожесточено обстрелва същите политически недъзи, но вече от позициите на социалиста. Много от отрицателните му герои носят чертите на бай Ганьо. Истински негови събратя са народният представител („На път. Изповед“), Станчо Чесалото („На конкурса“), развилнелият се в своето тридневно властвуване Тонко Папучков, безогледните, хищни партизани, алегорично изобразени като животни във фейлетоните „Интимна беседа“, „Пред касапницата“, „Политическа зоология“. И Кирков разказва духовито и свежо, изгражда жив, естествен диалог. Кирков обогати фейлетонната традиция на Алеко с нови образи и форми — той пръв в нашата литература създаде фейлетони-басни, въведе положителни фейлетонни герои, които подпомагат сатиричното изобличение на писателя, олицетворяват неговата вяра в социалистическия идеал. Но той не можа да достигне майсторството на Алеко Константинов в изобразяването на сатиричните герои.

Разбира се, ако прилагаме към фейлетоните на Кирков характерните за жанра критерии, ще открием в тях големи достойнства. Но Алеко ни кара да извисим тези критерии, когато разглеждаме неговите фейлетони, защото някои от тях са пълноценни художествени творби.

Кирков превъзхожда автора на „Бай Ганьо“ със своя социалистически мироглед. Неговото изобличение има ясна перспектива.[2]

Комедийните герои на Ст. Л. Костов, гражданският патос на писателя го сближават с Алеко Константинов. Големанов, Горилков, Лапарски и жена му, Манчо и други герои на Костов са дълбоко сродни на бай Ганьо.

Особено близък по сатиричен стил до Алеко е Смирненски. Няма никакво съмнение, че той се е учил от своя талантлив предшественик. И Смирненски реагира така болезнено на всички беззакония и неправди. И той не щади живота си и смело разобличава въоръжените шайкаджии по време на изборите, поименно назовава водачите на буржоазните партии и морално ги унищожава. Същата гражданска доблест, същата тревога за съдбата на народа чувствуваме и в сатирите на Смирненски.

---

[1] Стоян Каролев, Художествената проза на Георги Кирков. Литературна мисъл, 1959, кн. 3, стр. 49.

[2] За стилните средства, темите и метода на Кирковите фейлетони виж цитираната статия от Стоян Каролев.

Гюро Михайлов от едноименния разказ е рòден брат на бай Ганьо. Целият разказ е написан в стила на Алеко. Фейлетонът „Бай Ганьо Длъгнеков прави изборни съвещания“ е замислен по Алековия фейлетон „Бай Ганьо прави избори“. Мошеничествата, безогледните действия на буржоазните партии по време на изборите са темата на този фейлетон. Смирненски е пренесъл действието в своята съвременност. Неговите герои, които по подобие на Алековите се наричат Демагоолу, Тафроолу, са конкретни лица, известни тогава общински дейци. И Смирненски като Алеко открито се бори срещу техните безобразия.

Смирненски прилича на своя учител по остроумие и духовитост, по темперамент. От Алеко Константинов той се учи да освежава фейлетона с оригинални белетристични похвати, да заостря отрицателните черти на сатиричните герои, да си служи с колорите народен език. Смирненски е най-талантливият приемник на Алековата сатирична традиция.

Той обогати тази традиция с нови форми — фейлетони в стихове, сатирични афоризми и епиграми-портрети. Смирненски творчески възприе и хубавата традиция на Георги Кирков. Талантливият сатирик насочи своя справедлив гняв и към нови обекти — той яростно шибаше империалистическите държавници, коварната европейска дипломация и цялата капиталистическа система.

Алеко, както Кирков и Смирненски, е жив и необходим и в нашата съвременност. Неговите сатирични герои и сега съществуват и тровят атмосферата. И сега горещият сатиричен патос на писателя безпощадно жигосва подлостта, кариеризма, подлизурството, алчността и хамелеонството, дейно подпомага благородния устрем на народа да изгради нов, справедлив живот.

ДИСКУСИЯ ЗА ХУМАНИЗМА В СЪВРЕМЕННАТА ЛИТЕРАТУРА

Няма нищо чудно в това, че тъкмо след XX и XXII конгреси на КПСС, в разведрената обстановка на литературния фронт се поставят широко и настойчиво проблемите на хуманизма в съвременната литература. Тези проблеми станаха предмет на няколкодневната дискусия в Москва, организирана от Съюза на съветските писатели и Института за световна литература „М. Горки".

Докато на Запад изкуството преживява стремителен процес на дехуманизация, за която говори и Жан Пол Сартър в едно свое интервю, у нас, в социалистическите страни, растат хуманистичните задачи на литературата и изкуството. Строителството на комунизма — най-високият и завършен идеал на хуманизма — трябва да се осигури в нравствено отношение. Висшата цел на нашето обществено развитие е всестранното и хармонично развитие на човешката личност, създаване на такива условия, при които напълно разцъфтяват и се разкриват способностите и талантите, най-хубавите нравствени качества на свободния човек. А това безспорно обогатява нашето изкуство, развива в него хуманистичните идеи.

Всички тези актуални проблеми на съвременния хуманизъм не можеха да бъдат обсъждани по времето на култа към личността с неговите антихуманни действия и жестоки безчовечни репресии, когато революционният пролетарски хуманизъм бе лишен от своята душа — от хуманността, когато на отделния човек се гледаше като на просто, безсловесно винтче и колелце, а не като на неповторима и незаменима личност, с високо човешко достойнство. Бяха изопачени понятията за лично щастие и обществен дълг, бе забравена великата и обикновена човешка доброта и другарско съчувствие и солидарност, потъпкани бяха свети чувства и добродетели. От това беднееше и литературата, нейният нравствен патос слабееше, на мода бяха студената помпозност и монументалност, плоското и бездушно описателство.

За хуманизма на новия свят, за новото разбиране на хуманизма е говорил директорът на Института за световна литература чл.-кор. И. Анисимов във встъпителното си слово. Той е подчертал ролята на Октомврийската революция за раждането на новия хуманизъм и за процесите на дълбока преоценка на ценностите сред най-прогресивната част от западната интелигенция. Той се е спрял и на еволюцията в творчеството на някои съвременни западни писатели като Грем Грин — през колебание и предубеждение към най-вярно схващане за хуманизма на нашето време. Идеята за хуманизма се използва и от модернистичните течения в литературата, но ограничено и осакатено. Нашето разбиране за хуманизма е свързано не само с чувството за човешко достойнство, но и със съзнанието за исторически дълг, с борбата против всичко, което е враждебно на човека и човечеството. Ние не разглеждаме хуманизма извън историческата борба за социализъм. В тази борба ние се опираме както на опита след Октомврийската революция, така и на хуманистичните търсения на човечеството през вековете. Понятието хуманизъм и революция са неразделно свързани за нас.

Хуманизмът на новия свят — е подчертал И. Анисимов — е оня духовен център, към който се стреми всичко прогресивно и творчески перспективно в съвременната литература. Той е потвърдил тези свои думи с едно писмо на видния английски писател Чарлз Сноу до участниците в дискусията. В своята дейност Ч. Сноу се бори да сближи търсенията на съветската литература с търсенията на прогресивните писатели от Запада, за да възтържествува такова разбиране за хуманизма, което е съвсем близко до социалистическия хуманизъм. В писмото си Сноу говори за нуждата от активен хуманизъм, призовава прогресивната западноевропейска интелигенция към действия в името на хуманизма.

В. Шчербина е говорил за моралния кодекс на строителите на комунизма, за насъщната потребност от по-голямо внимание към въпросите на нравствения облик на човека, за обогатяването на нравствения социалистически идеал. Засегнати са били съвременните буржоазни схващания за хуманизма, опитът да се отлъчи марксизмът от хуманизма, буржоазните проповеди за надкласов хуманизъм. Мнозина са изтъкнали значението на Горкиевата концепция за активния революционен хуманизъм, изопачена по-късно по време на култа към Сталин. По-подробно на този въпрос се е спрял горковедът Б. Бялик — как са били тълкувани някои формули на Горки и изпразнени от самия хуманизъм, как се забравяше понякога, че самата борба за човека трябва да бъде хуманна, човечна по своите средства и цели.

Измененията в хуманистичното съдържание на самата съветска действителност след XX и XXII конгреси на КПСС дадоха плодотворен подтик и на хуманистичната мисъл, внесоха изменение в разбирането за социалистическия хуманизъм, като го освободиха от догматични наслоения, направиха го по-широко и съдържателно, по-вярно. Това особено се отнася до общочовешкото съдържание на социалистическия хуманизъм, до същността на нашия хуманистичен идеал, до разбирането ни за доверието към хората, за ценността на човешкия живот, за уважението към неповторимото своеобразие на личността. Колко важни са тези неща ни показва току-що излязлата книга на А. Солженицин „Един ден на Иван Денисович“. Книга за времето, когато недоверието към човека, презрението към човешката личност, насилието — най-брутално и най-изтънчено — се бе превърнало в норма на бита, в жестоко всекидневие, в изуверска гавра с най-великото създание на природата. . .

Изходните положения на първия доклад „Концепция за човека в съвременната литература“, изнесен от В. Шчербина, са следните: „Концепцията за човека е основата, движещото начало в изкуството, вътрешната същност на художествения образ. Ето защо около разбирането за човека днес се разгръща напълно закономерно най-остра борба, в която идеологическите различия се преплитат с естетическата полемика“. В. Шчербина е разкритикувал неконкретната употреба на такива понятия като „Двадесетият век в изкуството“, „Хуманизмът на XX век“, „Човека на XX век“ и др. Под литература на двадесетия век буржоазните литературоведи и критици разбират обикновено модернистичните течения и свързаните с тях герои и теми. Той е подчертал принципната общност в хуманистичната основа на съветската литература, несъвместима с фалшивия монументализъм, разгледал е ускорения обществен и научно-технически прогрес като предпоставка за нов, всестранен разцвет на човешката личност (за разлика от песимистичните възгледи на Запад за автоматизиране и нивелиране на личността, за изчезване на индивидуалните особености на хората). В. Шчербина се е спрял на редица актуални явления и задачи на съветската литература: значението на нравствената проблематика за литературата, растящата роля на нравствения елемент в живота на личността, на проблема за органичното сливане на убежденията, съзнанието с цялото нравствено-психологическо и емоционално същество на човека, на необходимостта идейните и политическите начала да намират израз в нравствената същност на характера, на съотношенията между героично и обикновено, като е отхвърлил ограниченото тълкуване на героичното. Изказалите се по неговия

доклад са направили анализ на някои белетристични творби, в които ярко личат новите конфликти и новите тенденции в нравствената и хуманистична концепция за човека (повестите на В. Липатов и В. Тендряков, романите на В. Фоменко и Е. Малцев). Особено оживен е бил спорът за последната повест на В. Тендряков „Късо съединение". Един от младите съветски критици Ф. Кузнецов е изтъкнал, че съвременната литература води напрегната и последователна борба против бездушието и душевната закоравялост, *противе психологическите последици от периода на култа към личността* (курсив мой — И. Ц.). Положителни герои са онния, които не само произнасят „правилни думи" и извършват „правилни" постъпки, но и притежават човешко обаяние, което ги прави близки и любими. Произведенията с такива герои сега преобладават. Мнозина читатели не приеха образа на Денисов от романа на В. Кочетов „Секретарят на обкома" тъкмо поради липсата на човешко обаяние. В литературата — е казал Ф. Кузнецов — протича сега двустранен процес: заедно с борбата за човечност и доброта се усилва и става все по-страстна борбата против всичко антихуманно, безчовечно, антинародно.

Редица оратори са изтъкнали органическата връзка между идеите на социалистическия хуманизъм, тяхното развитие и задълбочаването на реализма, разширяването обсега на литературата и навлизането ѝ в изоставени зони. Според някои най-важният въпрос сега е да се възпитава политическа активност у хората, да се преодолее концепцията за „малкия" човек, да се показва обществената дейност на героя. Други смятат, че в някои произведения звучи призив към човеколюбие в духа на евангелието „обичай ближния си". Най-често обаче е било подчертавано общочовешкото съдържание на социалистическото изкуство, против едностранчивото изтъкване на неговите класови тенденции. „Съвременният хуманизъм в изкуството — е казал А. Зис — означава безкрайно уважение към достойнствата на човешката личност, без разлика става ли дума за живота на министъра или живота на куриера. Това напълно отговаря на нашата партийност, на духа на нашата партийна програма, на политическия курс на XX и XXII конгреси." Няма никаква беда в това да говорим за доброта, сърдечност, човеколюбие — е подчертал друг участник в дискусията. В това е топлотата и притегателната *сила на нашия хуманизъм*. Стига любовта да не се противопоставя на омразата, да не се изпада в някакво изолирано от всичко милосърдие. Литературата показва, че освен доброта и душевност трябва още и активна воля, самовъзпитание на личната воля.

Интересни мисли са изказани на дискусията за интелектуализма и неговото ограничено тълкуване, за отношението между науката и изкуството в тяхната връзка с хуманизма, за съотношението между хуманизъм и обществен прогрес. Според Ю. Борев „обществеият прогрес извън и въпреки интересите на личността не само губи всякакъв смисъл, но се обръща в своята противоположност". От друга страна — доб вя той — безплоден и извънобществен е хуманизмът, когато утвърждава човека, егоцентрично затворен в себе си и нямащ цели извън себе си, в обществото, сред хората. Комунизмът расте в хората, в името на хората , за хората. Развитието на човека, непрекъснатият му растеж, трябва да става в обществото, в името на хората, а развитието на обществото трябва да става чрез човека, в името на личността — в тази диалектика на човека и човечеството — е завършил Ю. Борев — се съдържат висшите хуманистични принципи на съветското изкуство.

А. Дементиев е разкритикувал някои художествени произведения, в които Ленин е представен хуманен и добър в либерален дух, забравени са бдителността и революционното насилие. Обаче главните тенденции в съвременната литер тура говорят за обогатяване на хуманистичното ѝ съдържание. Ние можем вече без боязън да се отнасяме към такива понятия, като доброта, жалост, ласка, човеколюбие и няма защо да ги изхвърляме от речника на нашия хуманизъм.

Особено ярко е прозвучало словото на съветската поетеса Олга Бергхолц. Тя е изразила неудоволетвореност от докладите, затова че, повтаряйки едни и същи определения, не отговарят на основния въпрос — що е хуманизъм. В това понятие според нея влиза незиблемо общочовешко съдържание, нещо всеобемащо, като любов на човека към човека. И затова в докладите е трябвало да прозвучат по-определено, ясно, безбоязнено такива превъзходни човешки категории, като доброта, любов, честност, вярност. Всички тези категории са пряко свързани с хуманизма, защото само човек може да бъде носител на добро. Ние трябва да говорим за разнообразието в човешките чувства, например за чувството състрадание. По време на култа към личността чувствата за състрадание и жалост се смятаха за недостойни. Тогава действуваше тенденцията за обезчовечаване на литературата и тази тенденция в много отношения успя. От нея са останали някои отживелици — например разговорите за обикновения човек. В съветската литература не трябва да проникват антихуманни мотиви. В докладите недостатъчно е използуван дискусионен материал от творчеството на писатели като Паустовски, Еренбург, Бабел и др.

В обсъждането на тези въпроси е взел участие И. Анисимов, който е заявил, че по-рано хуманизмът беше понятие с чисто официално значение. Той се обявил против едностранчивите разговори за хуманизма, като е изтъкнал, че ние се борим за цялостен човек. Такъв е нашия идеал, основата на нашата хуманистическа концепция.

Обсъждането на проблемите на хуманизма в съвременната литература е протекло действително като дискусия, в която днешният ден е спорил с вчерашния ден. Обсъждането се е движело по горещите следи на съвременната литература и изкуство, на най-новите филми и книги.

Интересът към проблемата за общочовешкото в съветската художествена и теоретична мисъл е намерил израз в доклада на Л. Новиченко „Общочовешката тема в днешната съветска литература“. Докладчикът е напомнил ранния период в развитието на съветската литература, когато един от главните мотиви в младата съветска поезия е бил утвърждаването на световноисторическото значение на Октомврийската революция. От тази гледна точка той е разгледал ранния революционен романтизъм, особено в неговия „космически“ и „планетарен“ израз, мотивите за общочовешко братство. Новото усилване на интереса към общочовешката тема на нов етап виждаме в поетичната книга на Е. Межелайтис „Човек“. Тази книга е насочена против всички чужди наслоения върху нашата хуманистична философия: сухия и мрачен утилитаризъм, превръщащ човека във винт от държавната машина, тенденцията към духовна едноцветност и опростеност, жертвеническото „подчинение“ личното на общото. И напротив, в последните книги на В. Луговской, М. Рилски се чувствува осъзнатото историческо право на човека-комунист за прекрасна хуманистична пълнота на вътрешния облик. Като се спира на някои отклонения в трактовката на общочовешката тема, Л. Новиченко завършва с мисълта, че тази тема още очаква своето дълбоко изследване.

За националните хуманистични традиции, за общочовешкото звучене на редица дълбоко национални произведения са говорили редица участници в обсъждането.

Един от най-интересните доклади е бил посветен на проблема за хуманизма и естетическата природа на литературата. Докладчикът Н. Гей е изтъкнал, че естетическата същност на изкуството е неразривно свързана с хуманистичната природа на художественото мислене. В произведенията на художествената литература хуманизмът не е някаква готова идея, а водеща естетическа идея, която се претворява в творческия метод, в образа и стила, във всички компоненти на произведението.

Ето основното положение в доклада на Н. Гей: „Човекът и неговият живот са главен предмет на изкуството. В основата на художествения образ по необходимост лежи определена концепция за човека, трактовка на неговия характер. Изкуството не само изобразява човека, но заедно с това е човешко възприятие, осмисляне и оценка на изобразяваното. В изкуството се извършва максимална реализация именно на човеш-

ките възгледи за света, на чисто човешкия емоционален образ на света. В това се състои дълбоката вътрешна взаимна връзка между естетическата природа на изкуството и хуманистичната му насоченост“.

Според Н. Гей лириката е най-нагледен пример за хуманистичното съдържание на изкуството, въплътено в самата му същност.

Тъкмо това единство естетическата мисъл в чужбина разкъсва — единството на хуманистичното и естетичното начала в изкуството. А хуманистичната природа на едно произведение на изкуството може да се разкрие само като негова естетическа идея. Вредата от догматичните рецепти, които бяха на мода по време на култа към личността, се състоеше в това, че те игнорираха художествената специфика на изкуството, свързана с неговия хуманизъм .

Много нови неща са добавили изказалите се по този доклад: за художествените открития, които съпровождат всеки нов етап в развитието на хуманизма (напр. реализма на Шолохов), за характера на хуманизма в неговите повседневни прояви у съветските хора и др.

В доклада на Р. Самарин „Проблемите на хуманизма в съвременната литература на капиталистическите страни“ са били засегнати търсенията на западните писатели, страстните спорове за хуманизма, сложния процес на преориентировка на много писатели. Той е разгледал творчеството на Албер Камю, в което се решават остри етически въпроси, като е посочил вредното влияние на екзистенциалистката философия върху него. Р. Самарин е изказал свое мнение за характера на хуманизма в творчеството на Ремарк, Селинджър, за негативния хуманизъм на неореализма, за пъстрата картина от прояви на хуманизма в книгите на Х. Бьол, Х. Рихтер, В. Кьопен, Стайнбек и др. Основната му мисъл се състои в това, че не всяко съчувствие към човека е хуманизъм, че в много случаи този хуманизъм е съвсем непълноценен, ограничен. Или както казва Р. Самарин, „не всяка етическа концепция може да се смята за хуманизъм, не всяка жалост към човека, не всяко състрадание, не всяко осъждане на общественото зло означава хуманизъм.“ Заедно с това той е признал, че великият общочовешки хуманизъм на нашето време и освободителната борба на народите оказват положително влияние върху честните писатели от Запад. Така например осъждането на американския начин на живот от Стайнбек в последния му роман „Зимата на нашето недоволство“ е дълбоко хуманистично.

Особено положително е прозвучал стремежът на докладчика да намери допирни точки между горкиевското разбиране за хуманизма и етическите търсения на западните художници, които по силата на правдивото изобразяване на най-сложните процеси в съвременното общество и съвременния човек отразяват обективно историческото съдържание на нашата епоха.

Някои положения в доклада на Р. Самарин са предизвикали възражения — особено мнението му за неореализма. М. Поляков е призовал към по-внимателна оценка на Камю и Кафка, в творчеството на които човекът е показан като жертва на трагични обстоятелства. Освен разпадането на човешката психология в това творчество има и страдание за човека. Изобщо тяхното изкуство заслужава по-внимателно отношение.

За разните видове западен хуманизъм, за различното решение на проблема за отношението между човека и света в творчеството на Камю, Кафка, Хемингуей и Сароян е говорил авторът на редица книги за съвременната западна литература Д. Затонски.

Последният доклад „За хуманистичните традиции в руската литература“, изнесен от В. Ермилов, е имал за задача да изясни своеобразието на руската класическа литература при решаването на темата за личността и действителността.

— Характерна черта на руската литература — е казал Ермилов — е нейното противопоставяне на индивидуалистичните тенденции, съчетавано с необичайно смело и широко по размах утвърждаване на личността, на нейното индивидуално своеобразие, на нейната неповторимост и самостоятелна ценност, на свободата на всички

човешки прояви. С това е бил свързан и оня дълбок тънък и сложен психологически анализ, който е бил едно от великите открития на руската литература. Широкото утвърждаване на личността в нея е неразделно свързано с утвърждението на народа.

Чрез конкретен анализ на „Война и мир“ и „Ана Каренина“ Ермилов е показал, че у Толстой личното щастие е основополагащ етически принцип. В това Толстой е близък на революционните демократи, на етическата теория на Чернишевски.

Във връзка със сближаването на романа „Живите и мъртвите“ от К. Симонов с пиесата на А. Корнейчук „Фронт“ е възникнал спор за оценката на литературата през 30-те години. Л. Новиченко е отхвърлил твърдението, че през 30-те години и през първите години след войната цялата съветска литература е била антихуманна, макар че по това време нейният хуманизъм е понесъл значителни загуби.

В оценката за дискусията, дадена от съветския литературен печат, направо се казва, че тя е разкрила много нерешени и неясни въпроси, показала е слабостите и недостатъците на литературознанието и критиката. Тя не е дала и не е трябвало да даде „окончателно“ решение на всички обсъждани въпроси. Тя обаче е сложила начало на сериозни разисквания за новите задачи и пътища, по които трябва да се развива съветската литература и теоретичната мисъл.

Тази правдива самокритична оценка говори, че съветската литературна наука отхвърля фалшивата показност, тъй характерна за миналото и върви по верен път.

И. Ц.

ДЖОН СТАЙНБЕК — ЛАУРЕАТ НА НОБЕЛОВАТА НАГРАДА ЗА 1962 ГОДИНА

Известният американски писател Джон Стайнбек получи Нобеловата награда за литература за романа си „Зимата на нашето недоволство“. По този повод в американските вестници излязоха статии за творческия път и личността на писателя. Две от тях бяха поместени в съветския седмичник „За рубежом“, откъдето ги вземаме за нашето списание.

На българския читател Джон Стайнбек е известен с романите си „Гневът на мравките“ и „Тортила Флет“, а също и с повестта „Бисерът“ .

I

Той е учил за художник, бил студент и пазач, репортьор и работник (пренасял тухли при строежа на Медисън скуер). И чак през тридесетте години станал професионален писател. Това му се удало благодарение на обстоятелството, че веднъж един издател случайно забелязал във второстепенна книжарница книга на „някой си Стайнбек“ и я купил за 10 цента. (Тази книга била сборник къси разкази „Райски пасища“ и струвала отначало 2 долара и половина, но никой не я купувал и станало нужда да ѝ се намали цената до 10 цента.)

Ето как станало това.

Веднъж редакторът и издателят Паскал Ковичи обикалял по книжарниците на Чикаго и си купил евтина книга, за да я прочете във влака от Чикаго до Ню Йорк. Тя му направила толкова силно впечатление, че веднага след пристигането си в Ню Йорк той позвънил в издателството, което я пуснало. Издателите не знаели почти нищо за

младия Стайнбек, освен това, че той живее в Лос-Гатос, щата Калифорния, и че вече седем души издатели отказали да напечатат неговия роман.

Ковиси намерил романа и го публикувал. Романът бил „Тортила Флет“. Книгата имала грамаден успех и Ковиси заминал за Калифорния да се запознае със Стайнбека Ковиси, който сега е вече на 70 години, е главен издател във „Викинг прес“.

Литературното сътрудничество на Стайнбек с издателството „Викинг прес“ продължава вече три десетилетия. Бяха публикувани книгите му: „В съмнителна схватка“ (на български е преведена под заглавието „Неравна борба“), „За мишките и за хората“ и още един сборник разкази „Дългата долина“. През 1939 г. се появи книгата „Гроздове от гняв“ (на български „Гневът на мравките“), за която Стайнбек получи премията Пулитцер в 1940 година.

През време на Втората световна война Стайнбек бе военен кореспондент на вестник „Ню Йорк хералд трибюн“ отначало в Англия, а след това в Средиземно море. През 1944 г. той написа романа „Консервената улица“, който бе публикуван през следващата година, а през 1947 г. — („Своенравният автобус.“

През 1952 г. излезе книгата му „На изток от рая“. Най-новата му книга „Пътешествие с Чарли в търсене на Америка“ се появи тази година.

Джон Стайнбек е роден на 27 февруари 1902 г. в град Сълинъс, щата Калифорния; баща му бил окръжен ковчежник, а майка му — учителка. Стайнбек завършил колеж и през 1919 г. постъпил в Стенфордския университет, но не го завършил. Той винаги изпитвал неутолима жажда да пътешествува и да изучава живота.

II. РАЗГОВОР С КОРЕСПОНДЕНТИТЕ

Джон Стайнбек, който има вид на пират в цивилни дрехи, е един от най-свенливите писатели в Съединените щати.

След като получи Нобеловата награда, той стана герой на деня, обаче на единствената пресконференция, която даде в издателството „Викинг прес“, не прие молбите да говори на други места. Като всмукваше от време на време от цигарата си, примижал от ярката светлина на прожекторите, той отговаряше на въпросите с толкова тих глас, че на другия край на стаята едва го чуваха. Атакуваха го цели орди от репортьори.

Как се чувствува след получаването на Нобеловата награда? — Поласкан е. Каква е била първата реакция, след като научил за това? — Не повярвал. Какво е направил, когато узнал? — Изпил още една чашка кафе.

Коя е любимата му книга? — „Тази, която пиша сега“. А какво пише? — „Ако ви кажа, никога няма да я напиша“. Как мисли, вълнува ли съвременните писатели проблемът за социалната справедливост? — „Ако не ги вълнува, то трябва да ги вълнува“.

Как практически пише? — „С писалка“. Често ли? — „Шест пъти в седмицата, понякога и седем“. Каква е според него основната задача на писателя? — „Да критикува“, и поясни: „Задачата на писателя е да критикува, а да критикуваш, значи да не се съгласяваш. Писателят има и правото да не се съгласява с критиците, особено ако знае сигурно, че дори не са чели произведението, което критикуват“.

Кои са любимите му писатели? — „Фолкнер и Хемингуей“.

Защо пише? — „Вероятно поради някакъв нервен тик. Но това ми харесва“.

Близо десет години Стайнбек живее в Саг-Харбър, до Лог-Айлънд.

Защо Стайнбек живее в Саг-Харбър? — „Там има вода, — каза замислено Стайнбек. — Аз обичам водата. И лодките. И ловът на риба. Освен това обичам да оставам сам. . .“ Той огледа усмихнат присъствуващите и добави: „Не се обиждайте“.

КНИГА ЗА ХЕМИНГУЕЙ ОТ НЕГОВИЯ БРАТ

Биографичната литература за Хемингуей не е богата. Ето защо бе посрещната с голям интерес излязлата тази година в САЩ книга за живота на Хемингуей, още повече, че неин автор е Лестър Хемингуей, брат на загиналия писател. Материалът, напълно достоверен, е събран от лични наблюдения.

Целта на автора не е да изтъква литературното значение на Хемингуей. Неговата задача е да запознае читателите със семейството, с личния живот на писателя, с процеса на неговото творчество. Тази книга опровергава много от измислиците, които някои буржоазни журналисти създадоха около личността на Хемингуей. Както изтъква авторът, самият Хемингуей е изявил желание да бъде написана книга върху неговия живот. Лестър Хемингуей е шестнадесет години по-млад от брата си. Затова той е събирал сведения за детството и юношеството на писателя от майка си, сестрите и близките. За нас книгата е интересна като документ за живота на талантливия романист. Можем да се съгласим с изказването на известния изследовател на творчеството на Хемингуей Карлос Бейкър, който писа в седмичника „Сатърдей ревю“: „Портретът на брата, обрисуван от автора на книгата, е достоверен, понятен и човечен.“

Голямо влияние върху младия Хемингуей са оказвали родителите му. Страстта към приключения, пътешествия и лов Хемингуей е наследил от баща си, по професия лекар. Майка му — енергична жена, обичала страстно музиката и продължавала да свири до старост.

Хемингуей бил здраво бебе. Започнал да ходи преди дванадесетте месеца и постоянно бърборел на език, който никой не разбирал. Обичал да говори неприлични думи, за да може да привлича вниманието върху себе си. Наказвали го, като намазвали устата му със сапун. Според брат му той погълнал доста килограми сапун.

От три годишна възраст Ърнест придружавал баща си при лов за риба и вече знаел имената на всички видове риби в езерото. Особени симпатии изпитвал към по-голямата си сестра Съни, която му приготовлявала стръвта за рибите. Винаги след завръщане от риболов малкият Хемингуей обичал да коментира. Разказвал много привлекателно и дори. . . умеел да измисля. Обичал книгите на Кипли г, Марк Твен, Стивенсън.

През време на Първата световна война Хемингуей пожелал да замине на фронта, но трябвало дълго време да убеждава баща си. По същото време постъпил като дописник в редакцията на вестник „Канзас Сити Стар“. Едва по-късно успял да замине за Европа като санитар в Американския Червен кръст (тъй като зрението му било много лошо). По негово лично настояване Хемингуей бил изпратен на самото бойно поле. Тук той проявил истински героизъм и макар и ранен, спасил живота на двама италианци. След тримесечно лечение получил отпуск и заминал за Америка. При пристигането му местната преса едва не го обявила за национален герой, което — по думите на автора — се харесало много на Хемингуей. След като цяла Америка говорела за геройствата му, никой не знаел, че той за първи път в живота си е нещастно влюбен. След пренасянето му във военната болница за него се грижила една медицинска сестра, на име Агнес — „хубава, грациозна и крайно сантиментална“. Хемингуей ѝ предложил да се оженят, но получил отказ. „Раздялата причинила на брат ми по-голяма болка, отколкото двадесетте рани“ — съобщава авторът. Образът на Катрин Барклей в романа „Сбогом на оръжието“ отговаря изцяло на Агнес.

След свършването на войната, Хемингуей се завърнал в родината си. Но прекараното на фронта време оказало силно въздействие върху него. Раните не били само физически. Опознал войната, той започнал да я мрази. Както стотици хиляди войници, така и той бил разтърсен от това, което видял. На фронта Хемингуей за първи път опознал капитализма в най-отвратителния му вид — търговията с човешкия живот.

Тук той погледнал смъртта отблизо, без всякакви илюзии. В писмо до един свой приятел, писано след раняването му на фронта, Хемингуей пише: „Почувствувах, че душата ми се отделя от тялото като една копринена кърпичка, която изваждаме от джоба си, после отлетя, завърна се и отново отлетя, но аз не бях мъртъв".

Придобитият опит като военен кореспондент го прави известен и търсен. През есента на 1923 г. Хемингуей заминал за Константинопол. Жестокостите, на които бил свидетел през време на гръцко-турската война, оставили трайна следа в неговото творчество. Както пише брат му, след завръщането си от мисията Хемингуей твърдял, че е открил един нов метод за изображение на човешките условия — „да описва реално събитията". Да се покаже на хората живота по най-ясния възможен начин — значи да се предизвика у тях желание да реагират. Този метод станал постоянна цел в творчеството на писателя не само като метод, но и като морално задължение.

Същата година в Париж изчезнали ръкописите на един роман, върху който Хемингуей отдавна работил. За тази случка Лестър Хемингуей пише: „Това бе едно от най-тежките изпитания в живота на моя брат."

Първата му книга „Три разказа и десет поеми" излязла през месец юли 1923 г. Три години по-късно излязъл първият му голям роман „Слънцето също изгрява", който го направил известен в цял свят. Родителите на Хемингуей били твърде недоволни от този роман. Винаги когато ставало дума за „Слънцето също изгрява", лицата им добивали „особено изражение" и те говорели съвсем тихо. „Човек би казал, че къщата ни е осеяна с черупки от яйца и ние живеем в страх да счупим някоя при най-малката стъпка."

В едно писмо до майка си Хемингуей изказал съжаление задето „книгата му й доставила огорчение, дори отвращение". За него единственият срам бил, че „изневерил на истината в обрисуването на героите", че „не успял да ги направи живи в очите на читателя". Той знаел, че книгата е отблъскваща или поне някои пасажи от нея, но във всеки случай не по-отблъскваща от живота на някои семейства от Ок Парк, наречени благородни. Той молел майка си да разбере, „че за един писател не е необходимо да се защищава от нападки върху избора на темата, а само от начина, по който той я разработва. В други книги, които той ще напише, той ще избере и други теми, но героите му ще бъдат винаги реални същества, хора".

През 1927 г. излязла книгата му „Мъже без жени", която се посрещнала с ентусиазъм от литературните критици.

Следващата година заминал с втората си съпруга за Кий Уест в щата Флорида. Тук Хемингуей работил упорито върху романа „Сбогом на оръжието". Както свидетелствува брат му Лестър, Хемингуей чувствувал, че е в състояние да напише нещо много интересно и това удвоявало силите и желанието му да работи.

Същата година се самоубил баща му: едно внезапно обезценяване на земята във Флорида предизвикало загубата на по-голяма част от спестяванията му, вложени в тези земи. Самоубийството предизвикало зложелателни коментарии. Но въпреки всичко Хемингуей продължил упорито да работи. В тази обстановка през 1929 г. се появил романът „Сбогом на оръжието", за който английският писател Форд Мадъкс Форд казва: „Всяка една от думите на Хемингуей ви правят впечатление, като че ли всяка от тях представлява камъче, донесено от планински поток."

Всичко, на което бе свидетел през време на войната, всички проблеми, които го вълнуваха, Хемингуей разкри в конкретни образи. Той си служи със сбити експресивни изречения, от които лъха жива образност. Този стил е до голяма степен новост за тогавашната литература.

В своята реч на II конгрес на американските писатели Хемингуей казал: „Задачата на писателя винаги е неизменна. Писателят, който разбира и знае в какво се състои правдата, трябва да я изрази така, че тя да проникне в съзнанието на читателя като част от собствения му опит."

Хемингуей не останал безучастен към социалните проблеми през време на икономическата криза през 30-те години. На тази тема писателят посветил своя роман „Да имаш и да нямаш“.

По това време американската критика вече оценява Хемингуей като майстор на разказа, а „Снеговете на Килиманджаро“ се сочи като една от най-хубавите книги в американската литература. Своеобразният стил на Хемингуей вече получава световно признание. Лаконичен, той отразява най-необходмото, неговите герои произнасят само онези думи, без които не може. Хемингуей разви една техника на изразяване, която е едновременно и класическа, и съвременна.

Носител на прогресивни идеи, изобличител на буржоазния строй, през 1936 г. той застава открито против фашизма и Франко. И когато започна бунтът на испанските генерали срещу републиканското правителство, Хемингуей се отправи към обсадения от фашистите Мадрид.

Разрушени сгради, убити хора, изоставени коли и съоръжения: това представлява Мадрид в ония дни. Но Хемингуей обикна тази страна и този народ — неговата непримиримост в борбата, гордостта му в мизерията, обикна неговите страстни песни и античните традиции на бикоборството. Това душевно потресение не можеше да изчезне, не можеше да бъде забравено. То се изля в една книга, която той нарече „За кого удря часът“. Хемингуей я написа така, както никога не е писал по-рано — силно и вдъхновено, без да сдържа вълнението си. Героите му не се борят вече за себе си, а за народа, в редовете на колектива. Вниманието на Хемингуей е насочено към хората на труда, към антифашистките идеи, към истината на революционната борба. Самият Хемингуей заявил, че това произведение му е „най-близко и най-скъпо“. И не напразно вождът на кубинската революция Фидел Кастро каза пред кореспондента на вестник „Дейли Уоркър“, „че той и неговите другари особено са обикнали тази книга“, защото „тя им помогнала да водят революционна война“. Тези думи определят голямото, реалното значение на този роман.

В Испания Хемингуей написал пиесата си „Петата колона“, дванадесет военни разказа, няколко статии и сценарии за филм със заглавие „Испанска земя“. Испанската революция откри нов път в творчеството на Хемингуей, път, който водеше към още по-широко и ясно разбиране за съвременността.

Хемингуей взе участие и във Втората световна война. Той вярваше, че победата над фашизма ще донесе мир на народите. Както потвърждава брат му, Хемингуей е участвувал в „серия от твърде опасни, но сполучливи операции“ по време на морски битки срещу нацистка Германия.

На 25 август 1944 г. Хемингуей е отново в Париж. При вида на Айфеловата кула многобройни спомени обземат Хемингуей. „Това е Панама — казвам Панама, името, което се дава на Париж от човек, който много го обича.“ На втория ден от пребиваването си в Париж в един малък ресторант Хемингуей срещна Пабло Пикасо. Срещата между двамата стари приятели бе придружена с прегръдки, сърдечни разговори и. . . с много приятелски наздравици. По същото време Хемингуей води разговори с Жан Пол Сартър и Симон дьо Бовуар. Лестър пише, че след един разговор със Симон дьо Бовуар Хемингуей казал, че е разочарован от нейното творчество.

След войната настъпил период на равновесие и творчески разцвет за писателя. През 1946 г. Хемингуей заминал за Хавана, където се отдал на творчеството си и на любимия си риболов.

През 1951 г., когато Хемингуей е в пълния творчески разцвет, умира майка му. Тази загуба дала голямо отражение върху него. За първи път той се уплашил. Уплахата му се засилила, когато един лекар го уведомил за тежкото заболяване — цироза на черния дроб. Предупредили го, че ако не спазва стриктно необходимия режим, може да счита следващите десет години за последни от живота си. Но Хемингуей бе превръщал в шеги толкова тежки моменти от живота си, че това не можеше да му попречи и този път да

се отнесе с присъщото си нехайство към съвети от подобен род. Следващата година излиза „Старецът и морето“, най-напред в сп. „Лайф“, после в самостоятелна книга. Сам Хемингуей чувствувал, че е написал нещо изключително, което надвишавало по сила и по богатство всичко писано до този момент. И наистина „Старецът и морето“ представлява едно съвършено произведение като философско възприемане на света от писателя. Тук е въплътена любимата мисъл на Хемингуей — вечният стремеж за подвиг у човека, който макар и да не става пълен победител, не се отказва от борбата. В „Старецът и морето“ Хемингуей е уловил истината за обикновения човек — здравата връзка с човека от народа. И не е случайно, че Сантяго е взет от рибарските колиби на Куба. Съществуващата бездушна стандартна цивилизация на САЩ е чужда на писателя. С право можем да кажем, че Сантяго е най-съвършения жив реален образ в творчеството на Хемингуей. Карлос Бейкър сравнява в някои отношения „Старецът и морето“ с „Крал Лир“ на Шекспир.

Хемингуей обичал да работи сутрин още от шест часа. В тия часове нищо не го безпокоело и, довеждайки написаното до „нажежаване“, той не чувствувал утринния хлад. „В тия часове нищо не ме безпокои. Прохладно е, но през време на работата се затопляш.“ Работил с „пълни сили“ до обед. „След работа се чувствуваш съвсем опустошен и същевременно пълен с жизнени сили, както след близост с жената, която обичаш. Нищо не може да те разстрои, нищо не може да те разтревожи, докато не настъпи утрешния ден, когато отново ще се заемеш с работа. Трудно е само да се дочака утрешния ден.“

Самодисциплината и навикът му да се съсредоточава били наистина изключителни. След завършването на някакъв текст Хемингуей започвал да го поправя. Поправките извършвал, като преписвал текста на чисто до пълното му отшлифоване. Така например последната страница на романа „Сбогом на оръжието“ е била преписана тридесет и девет пъти!

Хемингуей бил безпощаден към посетителите си, когато работил. Но никога не е търсил самотата и уединението. Напротив — според неговите собствени думи — той е написал най-хубавите си страници, когато е бил влюбен.

Хемингуей обичал и ценял голямото, величественото не само в природата и човека, но и в изкуството. Той се е учил от Вергилий, Данте, Шекспир, Стендал, Ван Гог, Брьогел, Гоген, Бах, Моцарт, Мопасан, Флобер, Достоевски, Толстой, Чехов, Тургенев и още много други от най-големите творци в изкуството.

За писателя, който не може да намери подходяща тема за писане и освен това е неспособен да пише, Хемингуей препоръчва като най-полезно: „да се обеси, след като забележи, че му е трудно, почти невъзможно да пише хубаво. След това да му измъкнат примката от шията, а той, писателят, да си наложи да пише колкото се може по-хубво. Ако не може да го направи, поне ще има с какво да започне разказа. . . с обесването.“

Цялото творчество на Ърнест Хемингуей показва живата връзка на писателя с живота. Творчеството му е пример за честно и безкомпромисно отношение към литературата. Да пише за него е дълг, наслаждение и жизнена потребност.

На 10. XII. 1962 г. при получаване на Нобеловата премия, Джон Стейнбек каза: „От всички съвременни писатели най-много ценя и уважавам Хемингуей. Той бе моя учител“.

Още през 1918 г., след раняването му на фронта, Хемингуй бе писал на родителите си, че смъртта е нещо много просто, той знае това, защото я е срещал отблизо, че много по-добре е да умреш в славата на младостта си, отколкото със старо и изнурено тяло, с отдавна изгубени илюзии.

И когато почувствува, че силите му изневеряват, той — който бе дал на толкова свои създания не само живот, но и това, което той нарече „изкуство да умреш“ — зареди любимата си карабина, подпря приклада върху пода, наведе се напред. . . и пръстите на стария ловец успяха да намерят спусъка.

Драгомир Александров

„С КАКВО МОЖЕ ДА СЕ ПОМОГНЕ НА БЪЛГАРИТЕ“

Лиляна Минкова

„С какво може да се помогне на българите“ („Чем можно помочь болгарам“) е един от най-интересните документи, запазени в архива на Любен Каравелов (Народна библиотека „Васил Коларов“, Български исторически архив, фонд № 2, архивна единица 21, л. 6—11). Това е докладна записка до Московския славянофилски благотворителен комитет, в която се излага подробна програма за създаването на белградски филиал на комитета. Текстът, написан от Каравелов, е поправен и допълнен от руския революционен демократ Иван Гаврилович Прижов. Така че документът разкрива и нови страни в сътрудничеството между двамата революционери. „Чем можно помочь болгарам“ е привличал неведнъж вниманието на изследвачите. Документът има вече две издания. Първото е на акад. Михаил Димитров в „Публицистиката на Любен Каравелов преди излизането на вестник „Свобода“, С. 1957 г., стр. 622—625, второто на съветския учен Л. В. Воробьов в „Известия на Института за литература при БАН“, кн. IX, 1960 г., стр. 275. Изданието на акад. М. Димитров отразява почти изключително текста на Каравелов. Наистина отбелязано е, че върху него има поправки от друго лице. Казано е също така, че според Л. В. Воробьов това лице е руският публицист И. Г. Прижов. Но М. Димитров пише, че допълненията на Прижов са много нечетливи и затова той не ги помества. По такъв начин у М. Димитров въпросът за сътрудничеството между Каравелов и Прижов при написването на „Чем можно помочь болгарам“ всъщност не се поставя. Издателят не е обърнал внимание, че написаното от Прижов внася важни и интересни нови моменти в докладната записка, в нейното идейно звучение. Достатъчно е да кажем, че са пренебрегнати допълнения като това: „Завтра утром может быть Гарибальди явится в Венгрии? Ну чем же его встретят болгары? А Гарибальди ведь сама история! . . .“ Примерите биха могли да се умножат. В публикацията на акад. М. Димитров има и случаи, когато не е отбелязано, че дадено място е поправено от Прижов и читателят остава с впечатлението, че това са думи на Каравелов. Такъв случай е подвел М. Димитров и при тълкуването, което той дава на „Чем можно помочь болгарам“. Въз основа на изречението „Общество должно войти в связь с Москвой, Киевом, Варшавой, Лондоном и таким образом сделать журнал органом общеславянского движения“, в което, с изключение на първите две думи, всичко е написано от Прижов, М. Димитров прави извода, че Каравелов е имал намерение да издава вестник със славянофилска насоченост.[1] Преди всичко изследователят не е обърнал внимание, че тук, както и в цялата записка, Прижов е заменил написаната от Каравелов дума „вестник“ с думата „списание“. И второ, не е обърнал внимание, че Прижов говори за списанието като орган на общославянското движение в същото изречение, в което настоява Белградското общество да се свърже с революционните центрове в Москва,

[1] М. Димитров, Любен Каравелов, биография, С. 1959 г., стр. 139.

Киев, Варшава и Лондон. Трудно е да се помисли, че Прижов е поставял пред такъв орган славянофилски задачи.

Публикацията на Л. В. Воробьов е много по-пълна от тази на акад. М. Димитров. Но и тя има слабости. Във второто издание докладната записка е дадена в окончателния ѝ вид, т. е. такава, каквато е станала след редакторската работа на Прижов. Л. Воробьов е посочил почти навсякъде кои пасажи са написани от Прижов и все пак и в неговата публикация принципът на ясно разграничаване на Каравеловия текст от Прижовия не е проведен последователно. Така например думите на Прижов: „Но положим, что золотые кресты, золотые ризы, церковно-славянские книги дойдут до назначенной цели, да того ли нужно для спасения болгарского народа? Уж не чудом ли спасут его от рабства и гонений требники московской печати 1861 года, до золотые сосуды работы Сазыкова?. . .“ са дадени, без да се посочи авторството. Тези недостатъци в двете издания направиха необходима трета публикация на документа, която ще бъде поместена в подготвения за печат „Архив на Любен Каравелов“. За да се разграничат ясно и прегледно основният, Каравеловият текст и добавките на И. Г. Прижов този път е даден най-напред отделно чистият Каравелов текст, без никакви поправки, а след това и окончателният текст на докладната записка, като с индекси се отбелязват поправките и допълненията на Прижов. Тук си поставяме за цел да се опитаме да дадем ново тълкуване на „Чем можно помочь болгарам“ и да се спрем на сътрудничеството между Каравелов и Прижов при написването му. Поради своеобразния характер на тяхната съвместна работа при съставянето на докладната записка, ще се спрем най-напред на изводите, които можем да направим въз основа на „чистия“ Каравелов текст, а след това ще разгледаме и допълненията на Прижов.

Задачите, които Каравелов поставя в своята докладна записка пред новия комитет, или както той го нарича, Белградско дружество, не излизат извън рамките на просветителството. Обществото ще издава вестник, който ще разобличава насилията на турците и гърците спрямо славянското население, ще допринася и за взаимното опознаване и сближаване на славянските народи. Ако не успее да си създаде отделен орган, обществото ще подкрепи „Дунавски лебед“ на Раковски. То ще се грижи за младите българи, които ще учат в Белградската гимназия, ще препраща събраните в Русия помощи за черквите и манастирите в южнославянските страни. В докладната записка се съдържат и предложения, засягащи дейността на Московския комитет. Особено голямо внимание е отделено на необходимостта в Русия да се превеждат и издават колкото може повече книги и учебници за българите. Авторът на проекта набляга също така младите славяни да бъдат насочвани в Русия не само към университетите и духовните семинарии, но и към други учебни заведения, за да разполага един ден освободена България със специалисти в най-различни области.

Въз основа на съдържанието и особено на предназначението на документа би могло сякаш лесно да се направи извод, че той свидетелствува за славянофилските възгледи на Каравелов. Такива са заключенията например на акад. Михаил Димитров.[1]

Един по-подробен анализ на фактите ни довежда обаче до по-други резултати.

Преди всичко възниква въпросът кога е написана докладната записка, защо се е заловил Каравелов да я съставя и какво му е дало основание да вярва, че предложенията му могат да бъдат възприети.

От редица моменти в записката, например от новината за арестуването на Димитър Миладинов можем да заключим, че тя е писана в края на 1861 или началото на 1862 година. По същото време, както посочва акад. М. Димитров[2], в Русия е бил разпрос-

---

[1] Вж. Акад. М. Димитров, Л. Каравелов, биография, С. 1959 г.

[2] Акад. М. Димитров, Любен Каравелов, биография, С. 1959 г.
Вж. също: Акад. М. Димитров, За идеологията на Любен Каравелов и неговото място в революционното движение, Известия на института Ботев — Левски, кн. 2, 1956 г.

транен възгледът, че на България не може да се окаже пряка помощ, тъй като Европа би се възпротивила. Но Русия би могла да помогне косвено, чез Сърбия. Михаил Димитров привежда и цитат из славянофилския вестник „День“, в който се говори, че всички славянски племена, стенещи под турското иго, обръщат сега погледи към Сърбия, от нея чакат помощ и сигнал за въстание. Пак по същото време Московският славянофилски благотворителен комитет обсъжда въпроса за създаването на отделно дружество, което да се занимава с нуждите на южнославянските народи. Интересни данни за това намираме в материалите за работата на Московския комитет, публикувани от неговия дългогодишен секретар Нил Попов.[1] В своите бележки към документите Нил Попов сочи, че през първото петилетие от съществуването на комитета (1857 — 1862 г.) той се е занимавал почти изключително с южнославянските народи и то предимно с българите. Поради това сред живущите в Москва българи възниква мисълта, подкрепена и от някои руси, да бъде създадено отделно, Южнославянско дружество. Българите представят и докладна записка, в която излагат целите на дружеството. Записката е публикувана от Нил Попов. В нея задачите на Южнославянското дружество са формулирани така:

1. Да предоставя на желаещите българи, сърби, черногорци и др. възможността да получат висше образование в Русия.

2. Да издържа в духовните семинарии и в университетите колкото може повече младежи от поробените от Турция славянски племена и да ги снабдява с необходимите за ученето им пособия.

3. Да подкрепя съществуващите в Турция в градовете и селата български и други православни училища, да открива нови, а след време може би да започне да открива и училища, които по обем на преподаването да се равняват на руските средни учебни заведения и да ги снабдяв с книги и с пари.

Авторите на докладната записка, по всяка вероятност хора от кръга на К. Геров, Райко Жинзифов и други привърженици на славянофилите измежду живущите в Москва българи, явно са се стремели да се придържат отблизо към общите задачи на Славянофилския комитет. Интересно е да се съпоставят целите на Южнославянското дружество с тези на Московския благотворителен комитет, определени по следния начин:

1. Да предоставя на южните славяни парични средства в полза на черквите, училищата и други наистина полезни учреждения, като например Българската книжовна община в Цариград и народните читалища.

2. Да помага на черквите и училищата с книги и потреби, с всичко, което може да допринесе за опазването на православието.

3. Да помага на младите славяни, дошли в Москва да получат образование.

Задачите, набелязани в двете програми, почти напълно съвпадат. Бихме искали веднага да подчертаем, че и от двата документа личи каква голяма и първостепенна грижа е било за московските славянофили опазването на православието в поробените славянски страни. За тях православието е залог за бъдещото правилно развитие на славянските народи. В почти всички документи, публикувани от Нил Попов, когато става дума за активизиране на дейността на комитета, като най-тежък аргумент се изтъква, че в България и в другите поробени славянски страни непрекъснато се засилва католическата и протестантската пропаганда, а това е страшна заплаха за православието.

Докладната записка за създаването на Южнославянско дружество е била посрещната по принцип благосклонно от московските славянофили и Нил Попов я помества в книгата си като интересен и показателен документ за дейността на комитета. Осъще-

---

[1] Нил Попов, Из истории славянского благотворительного комитета в Москве. I, Первое пятилетие (1858-62). Составил секретарь комитета Нил Попов, М. 1871, Выпуск II, М. 1872 г.

ствяването на проекта обаче е било отклонено. Ръководителите на славянофилите са се мотивирали с това, че нямат право да се занимават изключително с южните славяни, да стесняват рамките на своята дейност. Московското общество, подчертават те, ще трябва занапред да отделя все повече внимание и на западните славяни, които са особено силно застрашени от пагубното европейско влияние.

Любен Каравелов е знаел за становището, че на България най-лесно може да се помогне посредством Сърбия. Той самият отрано свързва тясно собствените си планове за работа в полза на поробеното отечество с получилото вече свобода Сръбско княжество. Каравелов положително е бил осведомен и за това, че се разисква въпросът за създаване на Южнославянско дружество. Затова е решил да използува подходящия момент и да представи докладна записка, в която предлага да се създаде не Южнославянско дружество в Москва, а филиал на Московския комитет в Белград. Анализът на докладната записка на Каравелов и съпоставянето ѝ с тази, която е публикувал Нил Попов, показват, че предложеното от Каравелов се различава твърде много от дейността на московските славянофили — руси и българи. В рамките на една просветителска програма младият публицист е успял да набележи задачи, които внасят съществени промени в традиционната работа на славянофилите в помощ на българския народ.

В „Чем можно помочь болгарам“ Каравелов се противопоставя на изпращането в България и в други славянски страни на богослужебни книги, църковни потреби, пари за изграждане и под овяване на храмове. Защото с тези помощи вместо да се изпишат вежди, се вадят очи. Преди всичко голяма част от пожертвуванията не стигат до предназначението си. Освен това турците ограбват и опожаряват онези църкви и манастири, които получават подаръци от Русия. Силен аргумент на Каравелов е и това, че Турция и подкрепящите я европейски държави могат да използуват изпращането на подаръци, за да твърдят, че Русия оказва на българите политическа подкрепа.

В докладната записка се възразява и против изпращането на пари за заплати на учителите. Според Каравелов това само деморализира българите. Вместо да напрегнат сили и да съберат необходимите средства, което съвсем не е невъзможно за тях, те свикват да чакат помощ от Русия. И ако парите не пристигнат, училищата остават затворени.

Каравелов е и против предоставянето на българските студенти в Москва на допълнителни средства за книги и учебници. След като прави точна сметка на това какво може да си позволи един студент, ако разчита само на стипендията си, Каравелов заключава, че тя е достатъчна, при скромен начин на живот, и за купуването на книги. Отпускането на допълнителни средства според него само разглезва студентите.

Част от предложенията на младия българин засягат задачи, с които ще продължава да се занимава Московският комитет. Каравелов дава списък на книгите, с чието издаване комитетът трябва да се заеме час по-скоро. Подробният анализ на този списък навярно би дал интересни данни за възгледите на нашия възрожденец. Тук искаме само да отбележим, че веднага се хвърля в очи преобладаването на учебници по положителните науки — химия, физика, алгебра, геометрия и т. н. Следват граматики на руски, немски, френски и латински езици. В списъка влизат и съчинения на Ю. Венелин и на Хилфердинг, Манасиевата хроника, български песни, пословици и др.

Анализът на докладната записка на Каравелов показва, че той всъщност е възразявал против почти всички прояви на традиционната дейност на Московския славянофилски комитет. Младият българин е виждал, че работата на комитета е до голяма степен безплодна. В своята докладна записка той се стреми да предаде част от задачите, а заедно с това и голяма част от средствата на Московския комитет в ръцете на Белградското дружество, опитва се да насочи и московските славянофили към полезни мероприятия. Доколко е вярвал Каравелов, че московските славянофили могат да подобрят дейността си, е въпрос. Според нас, познавайки същността на славянофилската идеология, Каравелов е гледал твърде скептично на това. Българският публицист и политически

дец е бил принуден обаче да се съобразява с това, че средствата за подпомагане на нашия народ са в ръцете на славянофилите. Революционните демократи, към които го е влечело, са били бедняци като него. С присъщата си трезвост и практичност Каравелов се е мъчел да прави възможното при съществуващите обстоятелства. Фактът, че материалните средства са в ръцете на славянофилите, го е карал да бъде предпазлив в отношенията си с ръководителите на Московския комитет, да се сдържа, да бъде тактичен. Навярно това е и една от причините, поради които той не публикува своето „Обяснение“ с Ив. С. Аксаков. Същата трезва преценка на положението е накарала Каравелов да включи в „Чем можно помочь болгарам“ условието, че в Белградското дружество ще има постоянен представител на Московския комитет и че дружеството ще поддържа постоянна писмена връзка с Москва. Каравелов си е давал сметка, че славянофилите няма да му позволят да разполага с техните средства. Съвременната историческа наука като преценява дейността на славянофилите, отрича идейните позиции на идеолозите на това течение, но признава, че обективно работата на славянофилите за подпомагане на поробените славянски народи е дала и редица положителни резултати.[1] Каравелов също не възприема славянофилската доктрина, нещо повече, той следи отблизо и критикува в много отношения и практическата дейност на Московския благтвори телен комитет, но в същото време той се мъчи да внесе такива промени в работата на славянофилите, които да позволят да се извлече от нея максимална полза за угнетените славянски народи. Докато е в Москва Каравелов предпочита да не изразява откровената си преценка на редица страни от дейността на Славянофилския комитет. Той я изразява по-ясно в своите вестници „Свобода“ и „Независимост“. Каравелов пише например, че комитетът „. . . е принесъл и принася на българите повече вреда, нежели полза“.[2] На поробените е нужна реална помощ, сладките приказки не облекчават положението им. „Соловья баснями не кормят“ — напомня Каравелов старата поговорка. А „. . . ограбеният, погазеният и полуубиеният народ не е в състояние нито да помисли ни за „великите славянски идеи“, ни за Аксаковите „братства“, ни за Катковската „общославянска литература“.[3] В „Чем можно помочь болгарам“ Каравелов отделя много място, за да убеди Московския комитет, че той трябва да дава средства за образование само на онези българи, които дадат гаранции, че след като завършат ученето си ще се върнат в своето отечество. А в „Свобода“ и в „Независимост“ той на десетки места заявява, че помощите на комитета не принасят на България полза и за пет пари щом като онези, които се учат със средствата на славянофилите, остават после на работа в Русия. Българският революционер говори изобщо с подчертано пренебрежение за дейността на славянофилите. „Разбира се — казва той — че ако славнофяилите да не би биле така чудни, то тие би биле твърде смешни.“[4]

Ще се спрем сега по-подробно на програмата за дейност на проектираното Белградско дружество.

Преди всичко дружеството ще издава вестник. Още през 1862 г. Каравелов мисли сериозно върху нуждата от широк свободен български печат. Тук наред с примера на Раковски голямо въздействие е оказал несъмнено и А. И. Херцен. Не случайно, както отбелязва Л. В. Воробьов, и заглавието на докладната записка „Чем можно помочь болгарам“ веднага нап мня за заглавието на статията „Что нужно народу?“, поместена в брой 102 на „Колокол“ от 1 юни 1861 г. и разпространявана после широко в Русия като прокламация.[5]

---

[1] Вж. Проф. Хр. Христов Руската общественост и българското национално-освободително движение в навечерието на руско-турската война от 1877-78 г., Освобождението на България от турско иго, Сборник от статии, София, 1958 г.

[2] „Независимост“, год. III, 1873, бр. 39, стр. 312.

[3] „Независимост“, год. III, 1873, бр. 44, стр. 347.

[4] Пак там.

[5] Избранные произведения болгарских революционных демократов, М .1959 г.

Белградското общество ще се грижи и за младите българи, които ще получават гимназиалното си образование в Белград. Каравелов доказва на славянофилите, че тъй като в Сърбия животът е много по-евтин, отколкото в Русия, със същите средства, с които в Русия биха могли да се издържат двадесет момчета, в Сърбия ще могат да се издържат петдесет. Там и климатът е по-подходящ за българите. Най-способните ще бъдат изпращани после в Русия да получат висше образование.

Каравелов явно си е давал сметка, че въпреки всички негови аргументи, славянофилите ще продължат да изпращат помощи за черквите и манастирите, затова той поставя пред Белградското дружество и задачата да осигурява достигането на събраните в Русия помощи до тяхното предназначение. Това е една контролна функция, която Каравелов не случайно иска да осигури за Белградското общество.

Докладната записка на Каравелов набелязва една просветителска програма, която ще се осъществява със средствата, предоставени от Московското славянофилско общество. Значи ли това, че нейният автор е имал намерение да разгърне в Белград славянофилска дейност? Сръбският период от живота на Каравелов най-добре доказва противното. Но тук ни интересуват онези данни, които ни дава самата докладна записка.

„Чем можно помочь болгарам“ включва такива задачи, които не биха могли да срещнат възражения от страна на славянофилите. Но същевременно те не влизат в никакво противоречие и с просветителските задачи, които си поставят и революционните демократи — свободен печат, широко народно образование. Важното тук е какво конкретно съдържание ще се вложи при осъществяването на начертаната просветителска програма. Издаването на вестник, печатането на книги и учебници, грижи за народното образование — това са все неща, с които Каравелов не престава да се занимава до края на живота си. А конкретното съдържание на неговата дейност, знаем, е много далеч от славянофилството. Но и в Русия още принципите, които Каравелов следва при издаването на „Памятники народного быта болгар“, статията му против славянофилския отдел на вестник „День“, останалото в архива му „Обяснение“ с Ив. С. Аксаков показват, че Каравелов не е имал намерение да застава в Белград начело на едно покорно на славянофилите дружество. Както видяхме, Каравелов ревизира всъщност цялата практическа програма на московските славянофили и се стреми да намери благовидна форма, убедителен предлог, за да предаде средствата им в други ръце. За средствата, с които ще разполага бъдещето Белградско дружество, Каравелов е особено загрижен. В своята докладна записка той настоява да не се дават средства за черквите и манастирите, макар да знае добре, че славянофилите виждат в това една от основните задачи на своя комитет. Каравелов, въпреки че знае колко тежко е положението на младите българи в Москва, настоява да не им се дават допълнителни помощи за учебници. Когато говори за издателската дейност на Московския комитет, той настоява преводите да се правят безплатно от българските студенти, защото това е техен патриотичен дълг. Книгите трябва да излизат в евтини издания, за да се разпродават бързо. С получените пари ще се издават нови книги. По такъв начин комитетът всъщност няма да отделя от собствените си средства за книгоиздаване. Каравелов предлага дори част от спечелените от изданията пари да бъдат предоставяни пак на Белградското дружество. Повече от ясен е стремежът да се осигурят за това дружество колкото може повече средства. Всичко това поражда съмнението дали Каравелов наистина е имал намерение да използува всички средства, с които би разполагало дружеството, само за учениците в гимназията и за вестника. А като се има предвид, че помощите за черквите и манастирите е трябвало също да минават през Белград, съмнението се засилва още повече.

Каравелов не случайно иска седалището на новото дружество да бъде в Белград. Така то ще бъде много по-самостоятелно, ще бъде далеч от всевиждащото око на Московския комитет. Що се отнася до постоянния представител на комитета в Белград, Каравелов навярно се е надявал да намери начин да му попречи да се меси прека-

лено много в работите на дружество. Така че, ако предложението на Каравелов беше възприе о, той щеше да се озове начело на самостоятелно дружество с осигурена материална подкрепа и със собствен печатан орган. Едва ли е било случайно и настояването на Каравелов българските младежи да получават гимназиално образование в Белград. Това би поставило на негово разположение цял отряд млади патриоти, на които той би могъл да разчита в случай на нужда.

Докладната записка „Чем можно помочь болгарам“, особено като се вземат предвид поправките и допълненията на И. Г. Прижов, подсказва на читателя, че Белградското дружество няма да се ограничи с изпълнение на програмата, набелязана в документа. Но и в „чистия“ Каравелов текст има моменти, които вече говорят, че дейността, за която става дума в докладната записка, ще бъде само пръв етап в работата, че след или наред с просветителската дейност ще започне друга, за която не може да се говори открито.

На две места в записката Каравелов в скоби е нарекъл дружеството мнимо. Авторът на „Чем можно помочь болгарам“ пише: „На вырученные деньги или печатать другие (книги — Л. М.), или, жертвовать их Белиградскому обществу (разумеется мнимому) на поддерживании свою газету. . .“ И на друго място: „Церковные вещи и деньги лучше было би посылаться Белградскому обществу (разумеется мнимому), а общество их посылает туда, где они назначены. . .“

Когато Прижов редактира записката, той зачертава думите в скоби, предназначени от Каравелов явно не за очите на славянофилите, а само за неговия другар, когото той е посвещавал не само в научните, но и в политическите си замисли. В известен смисъл, по отношение на изпълнението на задачи на московските славянофили, дружеството е щяло да бъде мнимо, фиктивно. То навярно е трябвало да служи за параван, за маскираща фасада, зад която да се разгърне дейност от по-друг характер. Така че „Чем можно помочь болгарам“ би трябвало да се разглежда не като документ, свидетелстващ за славянофилски идейни позиции на Каравелов, а като нещо по-сложно, като умен дипломатически ход.

Какви са били скритите задачи на дружеството ни разкриват най-добре допълненията на Прижов. Но и в текста на Каравелов има едно място, което вече подсказва характера на тази бъдеща дейност. Каравелов пише, че новото дружество ще бъде подобно на организацията на Клапка и Кошут в Турин и на Херцен в Лондон. Такова дружество, според автора на записката, може да поведе южните славяни напред и да им разкрие прекрасно бъдеще. Но Клапка и Кошут стоят начело на освободителната борба на унгарския народ, а Херцен ръководи свободния руски печат и ратува за широки демократически свободи. Ще се спрем веднага на възникващия тук въпрос как е могъл Каравелов, иначе толкова предпазлив, да говори за тези дейци в докладна записка, предназначена за славянофилите. Но по това време (края на 1861 — началото 1862) Херцен възхвалява император Александър I за отмяната на крепостното право и отношението на официалните кръгове към личността на Херцен и към неговите издания е донякъде смекчено. По същото време даже един от ръководителите на славянофилите, Иван Сергеевич Аксаков, сътрудничи тайно в Херценовата „Полярная звезда“.[1] А проектът на Каравелов е трябвало да попадне по всяка вероятност най-напред в ръцете на Аксаков. Що се отнася до освободителната борба на унгарския народ, тя е отслабвала австрийското господство и над поробените от Австрия славянски народи, Белградското дружество, според замислите на Каравелов, също е трябвало да застане начело на освободителната борба на българския народ. Набелязаното в „Чем можно помочь болгарам“ представлява за младия българин програма минимум на дружеството, която ще бъде последвана от осъществяването и на една програма максимум. Съществуването на тези две програми и съдържанието на втората стават ясни, когато се

[1] Вж. Я. Эльсберг, Герцен, М. 1951, стр. 381.

анализират поправките и допълненията на И. Г. Прижов. Ще разгледаме най-напред някои по-малки поправки, които внасят все пак смислови промени в текста и не са само граматически или стилистични редакторски поправки.

1. Каравелов пише, че Белградското дружество ще издава вестник, а Прижов счита, че ще бъде по-целесъобразно да се издава списание и в цялата докладна записка заменя думата вестник с думата списание. Сравни например:

У Каравелов: Газета должна обнародовать все злоупотребления, как делаемые со стороны турок, так и греков-фанариотов. . . "

След поправките на Прижов: Журнал должен вести точный счет всем злоупотреблениям со стороны турок или греков-фанаритов. . ."

2. Пак Прижов добавя, че списанието ще излиза на български и на руски езици.

3. Когато става дума за това, че Белградското дружество ще помага на българското духовенство, Прижов, войнствуващият антиклерикал, автор на труд, озаглавен „Поп и монахът като първи врагове на културата", не може да се сдържи и добавя епитета „народен", който прозвучава тук като условие — Белградското дружество ще помага само на онази част от духовенството, която защищава интересите на народа.

4. Каравелов пише, че със средствата, с които в Русия се издържат двадесет момчета, в Сърбия ще могат да се издържат петдесет. Прижов поправя числото на сто.

Какъв характер имат по-важните добавки на Прижов?

1. Една от целите на Каравелов, както видяхме, беше да убеди колкото може по-аргументирано московските славянофили, че няма смисъл да се изпращат помощи за черквите и манастирите. Каравелов прави това много тактично, много предпазливо. Той е деликатен дори тогава, когато говори за тъй наречените „ханжи", т .е. за лицемерните набожни дарители. Макар и да говори за тях с известно презрение, Каравелов дори на тях признава благи намерения. И те помагат с желание да направят добро на българския народ.

Прижов зачертава изречението за добрите намерения на тези дарители и рязко ги напада. „Но положим — пише руският революционер — что золотые кресты, золотые ризы, церковно-славянские книги дойдут до назначенной цели, да того ли нужно для спасения болгарского народа? Уж не чудом ли каким спасут его от рабства и гонений требники московской печати 1861 года, да золотые сосуды работы Сазыкова? Хорошо там в Петербурге хажить барыням, а русским журналам молчать, как будто все идет как следует, но какого-то болгарам. . . Всмотримся".

На друго място, където Каравелов пише, че турците много бързо научават имената на българите, които учат в Русия, благадарение на шпионажа на гръцките монаси и търговци, Прижов добавя: „. . . а может быть также благодаря барыням ханжам, любящим поболтать с благочестивыми людьми о том о сем."

Тези саркастични нападки на Прижов са тясно свързани с неговите трудове за живота на руския народ. В много от тях революционният демократ разобличава раздаването на милостиня като средство за развращаване на народа. В работи като „Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве", 1860 г., „Нищие на святой Руси", 1862 г., „Нищенство", 1862 г. и други, Прижов напада набожните богаташи, които искат с раздаване на милостиня да спасят грешните си души. Техните петачета поддържат съществуването на цели тълпи просяци, подхранват просията като една от най-страшните язви на обществения живот в тогавашна Русия. И тук, когато става дума за проява на същата тази благотворителност — този път не спрямо руския, а спрямо българския народ, Прижов не може да се сдържи и гневът му избухва с нова сила.

2. Поправките и допълненията на Прижов говорят за това колко присърце взема той съдбата на българския народ. Каравелов, който го е въвел в прекрасния свят на българското народно творчество, навярно му е разказал много за тежката съдба на нашия народ. Руският революционер явно е бил добре запознат с положението в България.

В написването на докладната записка, озаглавена „С какво може да се помогне на българите“ той участвува не само като редактор, но и като човек, който има свое мнение по въпроса какво трябва да се прави, за да се освободи българският народ от вековното робство. Според Прижов за това е нужно преди всичко България да се включи в освободителната борба на славянските народи. И второ — трябва да се създаде организация, която да оглави националносвободителното движение. Прижов говори с болка за това, че в България такова движение още няма. Едно изречение, започнато от Каравелов: „Кроме того турецкое правительство и другие наши соседи, которые поопаснее турок, могут смотреть на эти всепомоществования как на политическое содействие. . .“ е продължено така от Прижов: „на начало движения и пустить новые ковы, тогда как на самом деле не было содействия ни на шиш и никто не бредил еще никаким движением“. В тези думи звучи и недоволството на представителя на прогресивната руска общественост от това, че вместо да оказват някаква реална помощ, славянофилите изпращат на българите кръстове и евангелия.

В края на записката Прижов отново говори, че е крайно време България да се включи в борбата на потиснатите народи за политическа свобода: „Завтра утром может быть Гарибальди явится в Венгрии. Ну чем же его встретят болгары? А Гарибалди ведь сама история! Но положим этого не случится, а общество все-таки необходимо. Среди всеобщего политического движения у поляков, босняков, сербов, чехов и других славянских племен, одни толко болгары предаются крепительному сну.“

3. Към тези добавки на Прижов, свързани с освободителната борба на българския народ, принадлежи още една. Към казаното от Каравелов за това кои книги трябва час по-скоро да бъдат издадени, Прижов прибавя: „Нужны, крайне нужны для болгар и как можно скорее: 1. История Болгарии — знакомство со своей историей, лучше всех прокламаций поведет к освобождению. Пусть кто-нибудь при содействии г. Гильфердинга, который, как известно, занимается историей болгар. [ского] народа, составит полный учебник истории. Необходимо нужно перевести Григоровича: „О Сербии и се отношении к соседним державам“, Казань, 1859 г. Это пока, как говорится, отвести душу у народа“. Сто години след появата на Паисиевата „История славяноболгарская“ един руски революционер говори отново за историята като вдъхновителка на българския народ в борбата му за освобождение.

4. Текстът на Каравелов ни даваше основание само да предполагаме, че Белградското дружество ще бъде създадено за осъществяването не само на просветителски, но и на националноосвободителни задачи. Допълненията на Прижов говорят недвусмислено за програма минимум и програма максимум на дружеството. Той пише: „Направление журнала п о к а (подчертано от мен — Л. М.) умерен е . . .“ и по-нататък: „Вот все, по крайней мере все главное, что п о к у д а (подчертано от мен — Л. М.) нужно для Болгарии“. И още едно място в края на записката: „Вот все, на что, по нашему крайнему разумению мы желали указать. Указывая на наши нужды, мы различали в них те, которые требуют немедленного удовлетворения и другие, которые должны удовлетворяться со временем.“

5. Макар и да е закъсняла, България положително скоро ще се включи в освободителното движение на славянските народи. Затова — подчертав Прижов — създаването на организация, която ще оглави това движение, е задача от първостепенна важност. Към онези нужди, които трябва да се удовлетворят най-бързо, той отнася създаването на Белградско дружество: „К первым мы относим устройство в Белграде общества болгарского движения. И (. . .) [1] прежде чем оставим перо, мы считаем долгом честного человека снова указать на удовлетворение этой необходимости.“ В тази грижа на Прижов час по-скоро да се създаде организация личи горчивият опит на руските революционни демократи, които са успели вече да се убедят, че революционното дви-

[1] Неразчетена дума.

жение е невъзможно без здрава организация, способна да обхване широки слоеве от народа. Прижов набляга така силно на изграждането на организация, защото иска да предотврати тежките последствия, които българите биха понесли, ако не изградят навреме такъв ръководен орган на своето освободително движение. „Одно только общество — пише Прижов — поставив честно свою цель, верно и просто войдя в дело, сможет поднять народ и сказать ему:

Браття, готуйтеся!
Готуйтеся, очищайтесь
Од плям и пороку:
Готуйтеся, скоро блисне
Звізда од Востоку!

Сказать это может только общество: голос одного человека потонет в пустыне. Пример — Россия, где таких голосов раздавалось не мало."

6. И накрая ще се спрем на едно от най-важните допълнения на Прижов, разкриващо неговото разбиране за характера на Белградското дружество. В своята докладна записка, предназначена за Московския благотворителен комитет, Каравелов пише, че Белградското дружество трябва да поддържа редовна преписка с Москва и да публикува в руските вестници и списания статии за тежкото положение на българския народ. Това място е коренно променено от Прижов. Той пише: „Общество должно (първите две думи са останали от изречението на Каравелов) войти в связь с Москвой, Киевом, Варшавой, Лондоном и таким образом сделать журнал органом общеславянского движения." Прижов явно има предвид свързване с революционните центрове в тези столици. В Лондон това е кръгът около Херцен, във Варшава революционното ядро, подготвящо въстанието от 1863 г. Киев и Москва в този контекст също означават революционните центрове в тези градове. Да се предполага, че се имат предвид славянофилски организации в тези градове, е несъстоятелно. Славянофилското дружество в Киев е създадено едва през 1868 г., а що се отнася до Москва, Прижов е зачертал тъкмо изречението на Каравелов, в което се говори за свързване с Московския комитет. Прижов е виждал Белградското дружество като организация, стояща начело на освободителната борба на българския народ и същевременно като организация, тясно свързана с най-прогресивните, с революционно-демократическите организации в другите славянски страни.

Докладната записка, озаглавена „Чем можно помочь болгарам" разкрива интересен момент от дейността на Любен Каравелов в Русия, хвърля светлина и върху неговите планове за действие в Сърбия. Документът е тясно свързан с въпроса за създаването на революционна организация, която да оглави освободителната борба на българския народ. „Чем можно помочь болгарам" е документ, който се свързва с предисторията на бъдещия Български революционен централен комитет в Букурещ.

При разглеждането на „Чем можно помочь болгарам" се поставя естествено въпросът за идейните позиции на Каравелов в началото на шестдесетте години, както и въпросът за въздействието на И. Г. Прижов върху Каравелов.

Съвместната работа на двамата публицисти върху докладната записка вече е разглеждана от съветския изследовател Л. В. Воробьов в негови статии и най-пълно в увода му към книгата „Избранные произведения болгарских революционных демократов" (Москва, 1956 г.). Според Воробьов програмата, начертана от Каравелов, говори за просветителските му възгледи, а най-радикалните мисли са изложени в допълненията на Прижов. От това Л. Воробоьв прави извода, че Прижов е въздействувал върху Каравелов, като е революционизирал възгледите му, а младият българин постепенно е застанал на позициите на руския революционен демократ. Според нас такава постановка на въпроса изисква редица уточнения. Наистина на всеки, който чете докладната записка, веднага прави впечатление умерения тон на Каравелов и подчертаната револю-

ционна насоченост на написаното от Прижов. Но ние нямаме право да третираме „Чем можно помочь болгарам“ като израз на истинските възгледи на Каравелов. Целта, която той си е поставял — създаване на отделно дружество, което ще получава средства от славянофилите, го е карала да се съобразява с техните позиции. И въпреки това между редовете на записката може да се прочете противопоставянето на Каравелов на практическата дейност на Московския благотворителен комитет. Да се правят въз основа на „Чем можно помочь болгарам“ преки изводи за идеологията на Каравелов значи да се не вземе предвид специфичната задача, която той е целял с този документ. Освен това, ако допуснем, че през 1862 г. Каравелов е бил едва на идейното равнище на предложената от него програма на Белградското дружество, би трябвало да измине продължително време, преди той да възприеме възгледите на своя другар. Според нас и самият Прижов, макар да се изразява по-свободно от Каравелов, също се е съобразявал с предназначението на записката, както и с това, че тя може би ще бъде публикувана. Отявлен противник на славянофилите, тук той явно се въздържа от обичайните си резки нападки против тяхната идеология, предупреден от Каравелов за онова, което се цели с „Чем можно помочь болгарам“. Фактът, че двамата другари не са дали в докладната записка открит израз на своите възгледи, не трябва да се забравя нито за миг, когато се поставя тук проблемът за въздействието на руския революционен демократ върху българския възрожденски деец. Това въздействие трябва да се разкрие въз основа на всички документи, които свидетелствуват за него, а такъв документ като „Чем можно помочь болгарам“ трябва да се включи, след като се направят необходимите уговорки за особените условия, при които е написан. Тук искаме да добавим още един аргумент в полза на това, че този документ изисква по-подробен и внимателен анализ. Текстовете на Прижов в „Чем можно помочь болгарам“ наистина имат определено революционно звучение. Но ако се спрем на тяхното съдържание, ще видим че много от тях се отнасят до това, че България трябва да се включи в националноосвободителното движение на славянските народи и че трябва да се създаде ръководна оганизация. Но нима можем да допуснем, че през 1862 г. Каравелов не е смятал това за крайно необходимо. Та нали той самият работи именно за осъществяването на тези цели. Други допълнения обаче дават основание да се предполага, че в редица отношения Прижов е оказвал въздействие върху Каравелов. Това са местата, в които руският революционер се спира на характера на бъдещото дружество. Това дружество той неизменно свързва с революционните центрове в Киев, Варшава, Лондон. Много е вероятно Прижов да е виждал по-ясно и определено характера на дружество като истинска революционно-демократическа организация и да се е стремял да въздействува на своя другар в това направление. Много е възможно също така Каравелов да не е успял по редица въпроси да се издигне до равнището на Прижов. Така че решаването на въпроса доколко Каравелов е бил последователен във възприемането на възгледите на революционната демокрация и по-специално въпросът за въздействието на Прижов върху него изисква конкретен анализ на всеки отделен случай.

И накрая ще се помъчим да дадем отговор на един твърде труден въпрос, който се поставя при разглеждането на „Чем можно помочь болгарам“. Много от добавките на И. Г. Прижов са от такъв характер, че звучат като нетактични в един документ, предназначен за славянофилите. Такива са например неговите нападки против дарителите, които правят пожертвувания за черквите и манастирите. Но тези случаи бихме могли да обясним с резкия, невъздържан нрав на Прижов, с присъщия му полемичен стил. Със същата причина, с неумението на Прижов да се сдържа, да преценява обстоятелствата, при които действува, можем да си обясним и това, че той на няколко места зачертава по-деликатни изрази на Каравелов и ги заменя с по-резки. Например това, че Прижов е зачертал изречението, в което Каравелов пише, че в Белградското дружество ще има постоянен представител на московските славянофили.

Каравелов явно много по-трезво е преценил, че Московският комитет не би позволил никому да се разпорежда безконтролно със средствата му. Но в докладната записка има и няколко места, които правят изобщо невъзможно представянето ѝ на славянофилите. Например казаното от Прижов за необходимостта Белградското дружество да се свърже с редица революционни центрове. Този факт бихме се опитали да обясним по същия начин, по който обяснихме наличието на епитета м и и м по отношение на Белградското дружество в текста на Каравелов. Може би Прижов е изразил по-свободно някои свои мисли, с които е искал да запознае своя другар, като е знаел, че той ще махне излишното, преди да предаде докладната записка в Московския славянофилски благотворителен комитет.

Въз основа на докладната записка, озаглавена „Чем можно помочь болгарам" се опитахме да осветлим един момент от дейността на Каравелов в Москва. Направихме и някои предположения, чието потвърждаване или отхвърляне изисква допълнителни проучвания. Много от въпросите, които записката поставя, ще могат да се решат след по-задълбочено и всестранно разработване на въпроса за сътрудничеството между Любен Каравелов и Иван Гаврилович Прижов. Все пак и изводите, до които можем да стигнем сега, дават някои допълнения към известното за живота и дейността на Каравелов в Русия, за неговото отношение към славянофилите и към революционните демократи.

СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА В „РЛФ"*

Васил Колевски

Съветският съюз е страната, където за първи път побеждава пролетарската революция. С успешното изграждане на социализма в него се осъществява заветната мечта на човечеството — построяването на безкласово общество. Пътеводна звезда, образец и пример — ето какво представлява страната на съветите за угнетените и експлоатирани маси от целия свят! На една от основните задачи, стоящи пред пролетарския и антифашистки печат от 30-те години — да се покаже истината за СССР, да се пропагандират неговите успехи — е подчинена и специалната задача на „РЛФ" — да информира своите читатели за културното развитие на СССР и по-специално за успехите на съветската литература. Вестникът организира първата по рода си у нас анкета за съветското кино, посвещава два специални броя на съветската книга.

Не си четиво ти за празна наслада,
ни вопъл отчаян, ни ревностен вик.
Ти зов за борба си, за бой до победа,
ти воля и ум си, и смелост, и щит.

* По-подробно за „РЛФ" вж „Из историята на работническия литературен фронт в България", Литературна мисъл, бр. 6, 1961.

В тия редове от стихотворението на Хр. Радевски „Съветската книга“ (бр. 173) е намерило израз отношението на българските прогресивни писатели към съветската книга, което си остава в сила и в наши дни.

Както в цялостния обществено-политически, икономически и културен живот, така и в областта на литературата СССР проправя път към новото. Ето защо сведенията за литературния живот в СССР, преводите от съветски автори, статиите за съветската литература и пр., печатани в „РЛФ“, по своята роля надхвърлят далеч рамките на една информация. Те целят да направят достояние на българския читател идейно-естетическото богатство на съветската литература и, което е особено важно, да стимулират развитието на българското социалистическо-реалистическо творчество. В редакционна уводна статия, посветена на XVII конгрес на ВКП(б) (бр. 158) открито се заявява, че основните линии на развитие както в революционното движение, така и в областта на литературата и изкуството в СССР, са валидни за цялото международно комунистическо движение.

Дейността на „РЛФ“ за пропагандиране опита на СССР и по-специално опита на съветската литература е толкоз по-значима и ценна, като се има предвид, че това става в период, когато култът към личността на Сталин още не е нанесъл своите поражения. От друга страна, въпреки наличието на левосектантско ръководство на БКП в страната, въпреки немалкото увлечения и грешки от такъв характер и в самата литература, в това число и в „РЛФ“, полагат се големи усилия за ленинизиране на идеологическия фронт в България. Още в първия брой на вестника, в статията на Т.Павлов „Ликвидаторството“ недвусмислено се изтъква, че по-нататъшното развитие на революционното движение в България е немислимо без творческото усвояване на марксизма-ленинизма, без трезвата оценка от тия позиции на миналите събития. В рецензията на Павлов (бр. 13) за излезлия на български капитален труд на Ленин „Материализъм и емпириокритицизъм“ се казва, че това е книга, „която трябва не да се чете, а да се заучава основно, книга, върху която ние градим и ще градим своите материалистически диалектически разбирания“. Опирайки се главно на този труд, Т. Павлов създава своята „Теория на отражението“, в която преодолява субективизма на Плеханов и на раповци, на левосектантите у нас.

В многобройни статии и информации на „РЛФ“ се цитира пряко или косвено, или служи за отправна точка статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“. С ясното разбиране, че в нея са изложени основните задачи на пролетарската литература, редакцията на „РЛФ“ я препечатва почти изцяло в брой 12, под заглавие „Литературата на работническата класа“. Като има предвид, че „Бюро преса“ при Дирекция на полицията най-ревностно следи да не се препечатват произведения на Ленин, да не се споменава дори името му в печата , редакцията помества статията без подпис, само с обозначението „превод от руски“.Тая анонимност дава възможност безсмъртните ленински принципи за партийността и партийното ръководство на литературата да бъдат свързани непосредствено с актуалните задачи на пролетарската литература в България. Редакцията на „РЛФ“ пропуща първите четири абзаца от статията, които имат непосредствено отношение към положението в Русия през 1905 г., и започва направо с основното — „Литературата трябва да бъде партийна“. И по-нататък в „РЛФ“ са пропуснати ония пасажи и отделни изрази, които имат непосредствено отношение към руската действителност от началото на века, както и определението за партията, за ролята на партийните конгреси, и пр., които цензурата не би допуснала в никакъв случай.

При крайно трудните условия, когато всяка книга, всеки съветски вестник се изземва от полицията,[1] редакцията на „РЛФ“ намира начини и средства да издири и

[1] По данни на Бюро преса при Дирекция на полицията само през 1929 г. са били спряни в пощата и конфискувани 43 „големи чувала“ книги (предимно съветска литература). По-подробно по този въпрос вж. „Съветската литература в България 1918 — 1944“.

публикува някои от последните оценки за приноса на Ленин в развитието на съветската култура. Такава е статията „Ленин за културната революция“ от В. Карпински (бр. 37). Известно е, че някои прогресивни дейци на литературата и изкуството и общественици в България през този период не успяват да се издигнат до марксистко-ленинското разбиране за същността, възможностите и ролята на културната революция и в немалко художествени и публицистични произведения утвърждават мисълта, че е необходимо преди всичко да се превъзпитават хората, да се повиши тяхната култура, да се облагородят те нравствено и чак тогава може да се мисли за коренно изменение и в обществото. Убедителен отговор на тези схващания е мисълта на Ленин, цитирана в статията на Карпински: „Ако за изграждането на социализма е необходимо известно културно равнище (макар че никой не би могъл да каже какво е това определено културно равнище), защо да не се започне най-напред с революционното завладяване на предпоставките за това определено равнище, и сетне вече, на базата на здравата работническо-селска власт и на съветския режим да се пристъпи към обхващането на други народи.“ Тази мисъл на Ленин е програмна за писателите от „РЛФ“. Та нали цялата тяхна дейност е насочена именно към това — да се ускори победата на пролетарската революция, която единствена е в състояние да създаде истински предпоставки за културен разцвет сред широките народни маси. Опитът на Съветския съюз прекрасно доказва това. Спекулирайки със суровите закони на класовата борба, наложени от самата буржоазия, реакционните идеолози, а понякога и някои демократично настроени писатели представят комунистите едва ли не като хора призвани и способни само да разрушават. На тези възгледи „РЛФ“ противопоставя теорията на най-великия революционер. В статията на Карпински се цитират подробно мислите на Ленин, за съзидателната роля на социалистическата революция, като главна и най-важна нейна задача, за чието изпълнение партията, работническата класа трябва да привлекат усилията на целия трудов народ.

В редакционната статия „В. И. Ленин — критик“ се излагат възгледите на Ленин специално по литературните проблеми. Редакцията отбелязва, че „в обширното литературно наследство, оставено от Ленин на въпросите на литературата и изкуството са посветени малко страници. . . Обаче и тия редки проявления имаха всякога най-сериозно ръководящо значение“ (бр. 55). Правейки достояние на читателите тия възгледи на Ленин, редакцията следователно излага основните „ръководещи“ принципи, към които тя се стреми да се придържа в своята дейност. В статията се сочи, че редакцията вече е запознала читателите с някои от тези принципи: „Такава е, преди всичко, статията „Партийна организация и партийна литература“. В статията на „РЛФ“ се разкрива конкретно-историческата правдива оценка на Ленин за Толстой — изтъкването на силните и слаби страни в неговото творчество. Доста подробно се проследява отношението на Ленин към Горки. За илюстрация на Лениновото отношение към псевдоноваторството се цитира неговата мисъл от беседата му с К. Цеткин. Но вестникът бърза да предупреди: „Ленин не един път е въставал против крайностите на младото, още непребродило революционната епоха изкуство, но би било грешка да се вижда в лицето на най-големия революционер своего рода „пазител на литературните традиции“ и „канонизатор на класиците“, както това понякога се прави .

На уводно място в брой 156 е поместена и статията на А. Луначарски „Ученията на Ленин за културата“. Луначарски изтъква преди всичко, че в основните си черти ученията на Ленин за културата е продължение и развитие на възгледите на Маркс и Енгелс. Луначарски излага подробно възгледите на Ленин за същността на пролетарската култура, неговата остра критика на опитите на Пролеткулт за изграждане по изкуствен път на тази култура. Много мисли на Ленин за литературата и изкуството и др. се цитират било отделно, било в подкрепа на авторови мисли в различни статии. Целта на всичко това, както вече се изтъкна, е да се подпомогне ленинизирането на идеологическия и по-специално на литературния фронт у нас. Вестникът в непосредствената си работа не винаги успява в тази насока. Но все пак за преодоляване някои

основни грешки от левосектантски характер, за сплотяване на прогресивните писатели в името на общата антифашистка борба огромна роля изиграват именно идеите на Ленин. Самото запознаване на читателите с неговите възгледи, с отношението му към проблемите на литературата и изкуството създава основа за преодоляване на грешките и слабостите, за успешното провеждане по-късно на димитровския курс. Редакцията на „РЛФ“ и нейните сътрудници са си давали ясна сметка за трудността на тоя процес. „Извършването на това огромно дело — пише Г. Бакалов — не може да бъде извършено в една или няколко статии, от едно или няколко лица, а трябва да се ангажират всички работници на литературния фронт в продължителна творческа и упорита работа“ (бр. 74).

Времето, през което излиза „РЛФ“, е период на утвърждаване метода на социалистическия реализъм в съветската литература. В многобройните дискусии и особено в творческата практика на писателите разбиранията за партийността и народността на литературата, за нейното място и роля в класовата борба все повече се очистват от субективизма. Побеждават ленинските принципи. Партийността става основен принцип на новата литература. Всички тези проблеми стоят за разрешение и пред пролетарските писатели в България. Разбира се, тук картината е по-сложна. Вместо изграждащото се идейнополитическо единство на съветския народ, което е предпоставка за победата на социалистическия реализъм в цялата съветска литература, в България бушува остра класова борба. Но осъзнаването принципите на новия метод, неговото усвояване ще ускори творческото развитие на пролетарските и прогресивни писатели у нас, ще спомогне за създаването на такива произведения, които ще възпитават народа в комунистически дух. Ето защо, полагайки големи усилия за откриване закономерностите на литературното развитие, на идейната и естетическа същност на новия метод, писателите от „РЛФ“ най-внимателно следят и се учат от всеки нов успех на съветската литературна мисъл в тази област. Трябва обаче да се отбележи, че в огъня на класовата борба у нас някои от дискусиите, от препоръките на РАПП се оказват абстрактни и не намират отзвук в „РЛФ“. Много по-голямо внимание редакцията отделя на ония теоретични и критични трудове, на ония художествени произведения, в които социалистическият реализъм се изявява на практика, намира своето истинско определение. Наред с многото статии от и за Ленин, централно място в „РЛФ“ по тези въпроси заемат изказванията на Луначарски, Горки, Маяковски, Тихонов и др. Особено голям интерес предизвиква постановлението на ЦК на ВКП(б) от 1932 г. и подготовката на Първия конгрес на съветските писатели. Постановлението е препечатано почти изцяло в бр. 90 на „РЛФ“. В съпроводителните бележки се разяснява, че то е „един висш демократичен опит на болшевишката партия“ и цели „да даде възможност на безпартийните съветски писатели да се приобщят по-близо до делото на пролетариата, да вземат участие в социалистическото строителство“. Като имаме предвид, че тъкмо в този период в България е създаден единният Съюз на трудовоборческите писатели, че усилията на здравите партийни и безпартийни прогресивни творци са насочени към изграждане на единен фронт срещу фашизма, можем да си представим каква благотворна роля изиграва тоя документ за нашето литературно развитие и по-специално за успешната борба против левосектантството!

Тълкувайки превратно тоя пункт в постановлението, в който се говори за разпущането на РАПП и другите литературни обединения, буржоазната преса надава вик, че се ликвидира пролетарската литература въобще, че тя не може да съществува. Ето защо „РЛФ“ излиза с голяма статия „СССР. Новият курс на писателските организации“ (бр. 97), в която се проследява историческата закономерност и необходимост от създаването на единен писателски съюз и как съветските писатели са посрещнали тоя документ. Статията е написана главно по материали на вестниците „Правда“, „Комсомольская правда“ и „Литературная газета“. За това как е било посрещнато постановлението от писателите, авторът цитира изказвания на А. Безименски и на Л. Леонов. Безименски

подчертава, че новата писателска организация не означава в никакъв случай някакво идейно отстъпление („НЕП“ в литературата, както твърди Бадев у нас). Напротив, тъкмо тя ще спомогне за идейното сплотяване на творците. И в това отношение огромна роля има да играят писателите-комунисти. „Те са длъжни да създадат тая болшевишка творческа атмосфера, която би помогнала на всички писатели да осъществят поръченията на партията.“ Колко близки в това отношение са и задачите на писателите-комунисти в Съюза на трудовоборческите писатели у нас! Редакцията на „РЛФ“ препечатва и статията на талантливия съветски поет Н. Тихонов „Изкуството и социализмът“. Тази статия се явява като потвърждение на мисълта, залегнала в постановлението на ЦК на КПСС, че единният съюз на съветските писатели ще сплоти всички творци върху платформата на съветската власт. Статията има пряко отношение към идеологическите борби, към литературния живот и в нашата страна. „Ако има писатели — пише Тихонов — които смятат, че изкуството е несъвместимо със социализма, то тези писатели са прави само в едно. Старото, упадъчното, индивидуално-анархистично изкуство е действително несъвместимо със социализма“ (бр. 109). Статията на Тихонов е ценна и с дълбоко искрената изповед на поета. Усвояването на новия мироглед и метод е жизнена необходимост за всеки прогресивен писател. Но това е сложен и труден процес, който изисква огромни усилия от страна на твореца, особено ако той идва в редовете на пролетарската литература с непреодолени чужди идейни и художествени наслоения.

Редакцията на „РЛФ“ прави всичко възможно за запознаване на своите читатели с най-добрите произведения на съветските писатели. Като най-голям творец редакцията изтъква М. Горки. Негови произведения, информации за неговия живот и творчество се срещат в повече от 20 броя на вестника. „Горки е безусловно най-големия представител на пролетарското изкуство, който направи много за него и още повече може да направи.“ Тези думи на Ленин, цитирани в статията „Ленин — критик“ (бр. 55), са служили като ръководно начало в отношението на „РЛФ“ към творчеството на Горки. В специалния 145 брой на „РЛФ“, посветен на съветската литература, на първа страница е отпечатан портретът на писателя с надпис: „Максим Горки, родоначалник на пролетарската белетристика в СССР“. За пролетарските и прогресивни писатели в България Горки е не само най-крупният съветски писател. За тях той е най-видният представител на прогресивната литература въобще. Ето защо редакцията констатира със съжаление, че Нобеловата награда за 1929 г. не е била дадена на него. „Кой е М. Горки? Излишно е да се казва това — всеки работник го знае. Неговите романи и разкази са не само на масата, но и в сърцето на всеки, върху чийто гръб тежи мизерията и експлоатацията.“ И тези думи не са голословна декларация, те отговарят на действителното място, което Горки заема в сърцата на трудещите се. В немалко дописки, отзиви на читатели и пр. се вижда колко дълбоко е проникнало творчеството на писателя сред българския народ. Така например в бр. 114 в рубриката „Контролът на масите“ е напечатана статия на „работник“ под заглавие „Какъв трябва да бъде пролетарския писател?“ В нея се изтъква авангардната роля, която трябва да играе тоя писател, и като пример в това отношение се сочи Горки. Борбата за ленинизъм дава възможност на някои автори, които в миналото са споделяли погрешни оценки за Горки, да се освободят от тях. За това говори статията на Г. Бакалов в бр. 89. От художествените произведения на Горки в „РЛФ“ са напечатани главно очерци за строителството в СССР. В атмосферата на безогледната клеветническа кампания срещу СССР тези очерци прозвучават като глас на истината. Безпределно честен и предан на работническата класа, Горки отдавна е спечелил доверието на трудещите се. Ето защо всяка негова дума за тоя чуден свят, който се изгражда в СССР, е била истинско откровение. За разгръщането на богатите творчески възможности на трудещите се в условията на социализма Горки говори в своята реч на московската партийна конференция, препечатана в 162 брой на „РЛФ“. „Нашата

култура, пише той, я строят удивително даровити и дръзки хора: бивши ратаи, ратайкини, работници, работнички, сега вече майстори на своята работа“.

В два поредни броя (40 и 42) с известни съкращения е препечатана статията на Горки за успехите на съветската литература, публикувана в сп. „Наши достижения“. На многобройните скептици и клеветници, които се съмняват във възможността новото съветско общество да създаде своя литаратура, Горки противопоставя самите факти. Тази литература вече съществува! „У нас — пише той — има вече немалко отлично талантливи литератори. Ние имаме право да ги наричаме основоположници на новата съветска литература.“ Тази литература е ново слово в световната художествена мисъл, както е ново и обществото, в което се създава. Нейният новаторски характер произтича от новите жизнени явления, които отразява, от новия тип творец. Горки полага огромни грижи за професионалната подготовка на младите съветски писатели. Редакцията на „РЛФ“ препечатва в бр. 173 забележителната беседа на писателя с младите творци, в която той разглежда трите основни елемента на литературата — езика, темата и сюжета. И тук Горки подчертава необходимостта от отразяване на новото в живота с метода на социалистическия реализъм. Беседата заема централно място в серията статии и беседи, печатани в „РЛФ“ по въпросите на художественото майсторство на новата литература и оказва огромно влияние върху младите и не само младите литератори у нас. Същото важи и за статията на Горки „Как се учих да пиша“, напечатана в съкратен вид в последния брой на вестника. Редакцията на „РЛФ“ информира читателите за новите произведения на Горки, за преведените негови книги на български, съобщава за всяка по-значителна проява от неговата обществена и литературна дейност. Голям отзвук намира честването 40-годишната литературна дейност на писателя. В София и провинцията се организират събрания с доклади и художествени програми. На „Горкиевото утро“ в София изнасят доклади Л. Стоянов, С. Гановски, О. Василев, а в художествената програма са били изпълнени „Песен за буревестника“, „Песен за сокола“ и сцена от „Майка“. „Утрото мина при извънредно повишен ентусиазъм — съобщава „РЛФ“. — Салонът не можа да побере стеклата се публика. Едно утро, каквото само борци като Максим Горки могат да предизвикат и само пролетарската и борческата общественост може да устрои“ (бр. 105). За честването на Горки в Плевен се съобщава в една дописка на „група класосъзнателни работници“. Препечатвайки материалите за честването на Горки, редакцията на „РЛФ“ демонстрира: Ето какви писатели има пролетариатът, ето как той цени и тачи изкуството и творците! За това колко близък и скъп е бил Горки на нашия трудов читател говорят не само публикуваните материали, а и многото писма, изпращани от писатели, работници, юноши. За тях той е не само велик творец, но и роден брат, възпял в творчеството си техните мечти, стремежи, идеали. Това е изразено и в писмото на „РЛФ“, с което се кани писателя да се изкаже в дискусията за фашистката идеология, завършващо с думите: „Приемете, скъпи другарю, нашия братски поздрав.“ [1] В информацията на А. Тодоров за посрещането на М. Горки през 1931 г. в Москва се казва: „Ние също присъединяваме нашите пролетарски приветствия към приветствията на съветските работници и писатели, и извикваме, вече на български: — Да живее нашият Горки! Да здравее пламенният вожд на Работническия литературен фронт.“

След М. Горки, най-много материали в „РЛФ“ са посветени на В. Маяковски. Разбира се, оценката за него не е така еднородна и абсолютна. И това е лесно обяснимо. Около името на поета в СССР и в чужбина се водят горещи спорове. За буржоазните литератори то е синоним на болшевишка агитация. За троцкистите и естетстзуващите литератори, творчеството на Маяковски не притежава художествена стойност. В открита борба с поета са и немалко писатели от РАПП. И въпреки това произведенията на Мая-

[1] В. Велчев, „Максим Горки в България“, Език и литература, бр. 3, 1958, стр. 220.

ковски завладяват все повече и повече читателите, предизвикват истинска революция на поетичния фронт. И това става преди известната оценка за Маяковски като най-добър и най-талантлив поет на съветската епоха. Тази оценка, направена през епохата на култа към личността на Сталин, наложи върху творчеството на поета известен „хрестоматиен блясък“. Въз основа на това някои се опитват днес да твърдят, че Маяковски незаслужено се издига на такъв висок пиедестал. Но тези твърдения замират, заглушени от мощния глас на поета, който с всеки изминат ден звучи по-съвременно и покоряващо. А що се отнася до миналото, фактите показват, че въпреки многобройните атаки срещу поезията на Маяковски, тя е заела такова място в сърцата на борците за социализъм, че никой не е в състояние да я измести от там. А тези атаки са били системни и организирани. Тук не става дума за мнението на ония критици и читатели, които по чисто естетически предпочитания не са харесвали стиховете на Маяковски. Става дума за упоритата борба против принципите на социалистическо-реалистическата поезия, чийто най-ярък представител е бил той.

В такъв един момент идва известието за трагичната гибел на поета. От биографичните бележки и статията на В. Ведов (Хр. Радевски), публикувани в бр. 16 от 30. IV. 1930 г., се вижда, че някои от най-значителните произведения на поета, като поемите „Ленин“ и „Хубаво“, не са били известни на редакцията, че в своите оценки до голяма степен тя се придържа към мнението на теоретиците от РАПП. Творчеството на Маяковски не се оценява по неговите обективни качества, а в зависимост от възгледа за футуризма и „спътниците“, към които е причислен и Маяковски. Но ако тази оценка е била споделяна изцяло от „РЛФ“, то за Маяковски не би трябвало да се пише повече от едно кратко съобщение. Редакцията обаче посвещава цялата втора страница от този брой на Маяковски. В превод на Ризор, твърде буквален, но не поетичен, тук са публикувани „Ляв марш“, „Потресващи факти“ и откъс от „150 000 000“. И трите произведения възпяват пролетарската революция, нейните герои. Самата статия на Ведов на края по същество отхвърля погрешните раповски оценки и утвърждава величието на Маяковски: „Въпреки всичките му недостатъци обаче, като революционен поет Маяковски има огромно значение за пролетарската поезия.“ Докато раповци зачисляват поета в „спътниците“ и твърдят, че той не е дорасъл до пролетарската литература, Ведов утвърждава нещо съвсем противоположно — той заявява, че Маяковски влияе, учи най-проявените тогава пролетарски поети: „Влиянието на Маяковски се чувствува твърде много в младите пролетарски поети, особено в Безименски, Жаров и др.“ Тези оценки на Ведов са много по-близки до истинското партийно отношение към творчеството на Маяковски. В редакционната статия на „Правда“ „Поет на революцията“, публикувана на другия ден след смъртта на поета, се казва:„ От първите дни на Октомври, разбивайки вълните на саботажа, той се обяви за привърженик на съветската власт и отдаде всецяло своя талант в служба на революцията, нагърбвайки се с най-необходимата, „черна работа“. . . Той принадлежеше към малцината наброяващи се у нас единици поети, които винаги вървяха в крак с революцията и съзнаваха нейните гигантски мащаби.“ [1] Забележителни са заключителните думи на статията: „Творчеството на Маяковски имаше огромно значение за нас — неговите съвременници. Велико — още точно неопределено — е неговото влияние върху нашите пролетарски поети и върху цялата световна пролетарска литература.“ Близки до тази оценка са мислите, изложени в редакционната статия на издавано от М. Горки списание: „Безсмислена, жестока и трагична смърт отне от пролетарската революция най-крупния поет, най-активния строител на пролетарското изкуство, неуморимия борец на революционния социалистически фронт В. Маяковски. . . От творчеството на Маяковски ще се учат не едно поколение пролетарски писатели от всички краища.“ Но противниците на Маяковски,

---

[1] Правда, 15 IV. 1930 г.
[2] Литературная учёба, № 2, 1230, стр. 4.

дори и след смъртта на поета, не могат да се помирят с това признание на неговото дело. Скоро, на 19 май 1930 г., в „Правда“ се появява статия от ръководители на РАПП, в която се упреква литературният печат, че надценява Маяковски и отново се повтарят твърденията, че поетът не се преустроил докрай, не дорасъл до пролетарската поезия и пр. За съжаление този брой прониква в България и статията се препечатва в сп. „Наковалня“. И се получава парадоксалното положение, когато Бадев с омраза говори за Маяковски като за първокласен болшевишки поет,[1] а партийните литературни издания повтарят погрешни груповски оценки! Всички материали обаче, които по-късно се явяват за Маяковски в „РЛФ“, говорят за това, че истинското отношение на редакцията към поета е положително, че тя високо цени неговото творчество и го сочи за пример на българските поети. При това трябва да се има предвид, че кампанията срещу Маяковски не стихва през целия период на излизането на „РЛФ“. Може да се предположи, че писателите от редакцията са се запознали вече със зрялото творчество на Маяковски и съдят за поета главно по него, а не по чужди оценки. В статията „Пътища на съветската поезия“ Радевски дава оценка, в която няма и помен от погрешните троцкистки и раповски положения. За творчеството на Маяковски се съди не от литературните течения, а от съпоставянето на литературата с живота. Това дава възможност Маяковски да бъде освободен от ограничаващите рамки на групировките, в които е влизал. Рецензията на Д. К. (А. Тодоров) „Една нова книга на Маяковски“ (бр. 33) излиза само няколко месеца след смъртта на поета. Оценката, която се дава в нея за сатирите на Маяковски „Без доклад се не влиза“, е положителна. Критиката на поета се сочи като пример за самокритиката в СССР. В рецензията се подчертава вярата на Маяковски, че отрицателните явления, които той бичува, ще бъдат преодолени.

Особено показателно за истинското отношение към Маяковски е препечатването на статията „В лабораторията на стиха“ в поредицата беседи на наши и съветски автори за художественото майсторство. Въз основа на своята практика Маяковски разкрива същността, психологията на творческия процес. Не откъсване от действителността, а смело навлизане в битките на живота, заставане с цялото си сърце на страната на борещия се народ — ето кое е главната предпоставка за израстването на твореца. „Трябва заедно с класата да водиш борба на всички фронтове. Трябва да се разбие на парчета приказката за аполитичното изкуство“ (бр. 129). Смелото новаторство, непрекъснатия професионален труд, „битова поетична обстановка“, това според Маяковски са условия, без които също е немислимо създаване на голямо изкуство. Певец на революцията, откривател на нови пътища в поезията — такъв е образът на Маяковски и в съзнанието на прогресивните читатели. В статията на Д. Гешев „Стилът на Смирненски и стилът на пролетарската литература“, излязла във връзка с дискусията за стила на пролетарската литература, се казва: „Маяковски възпя руската пролетарска революция в поемата си „150 000 000“. Но не формата прослави поета и го направи пролетарски, а съдържанието на поемата“ (бр. 26). Наблягайки особено много на това, че новаторството предполага творческо усвоение, а не нихилистично отношение към литературното наследство, Гешев сочи за пример творчеството на Маяковски редом с произведенията на най-великите наши поети Ботев и Смирненски. За положителното отношение на редакцията на „РЛФ“ към певеца на Октомври свидетелстват и многото информации, статии на съветски писатели и пр., в които под различна форма се подчертава ролята и значението на неговото творчество.

И така дилемата „за“ или „против“ Маяковски, намерила отражение и в „РЛФ“, се решава в полза на поета. Иначе не може и да бъде! Неговата поезия, неговите възгледи са в унисон с възгледите на писателите от „РЛФ“, подкрепят активно тяхната борба, подпомагат техните творчески търсения.

---

[1] Вж. Зора, бр. 328, 20. I.V. 1930.

Когато буржоазната критика издевателствува, че няма и не може да има пролетарска литература, редакторите на „РЛФ“, с увереност отговарят — лъжете се, господа, такава литература вече съществува! Тя е ядрото на съветската литература, която печели признание и буди възхищение пред читателите от цял свят. Някои от превежданите в „РЛФ“ писатели, дори доста нашумели на времето, не оставят трайни дири в литературата, други преждевременно загиват през периода на култа към личността. Но общо взето вестникът успява да запознае читателите с едни от най-изтъкнаите творци на пролетарската литература в СССР. Техните произведения се печатат под специална рубрика. От поезията най-много са преводите от „комсомолските поети“. Настъпателният боен дух, бликащата младост в творбите на тези поети напълно са хармонирали с чувствата и настроенията на младите пролетарски поети в „РЛФ“. След смразяващия терор от 1923—25 г. първият полъх, предвестник на пролетта, вече се чувствува. Разпукват се ледовете. . . Колко актуално звучи в тая атмосфера стихотворението на А. Жаров „Ледоход“ (бр. 2). То сякаш е написано специално за нашата страна. Слънцето — пратеник на ЦК на пролетта идва да освободи земята от ледовете на зимата! Алегоричната образност, която е била прицел на остра критика в СССР, за условията у нас се превръща в едно от най-положителните качества на творбата. Зад образите на зимата, пролетта и слънцето читателите са долавяли истинските явления. Тези образи дават възможност да се възпее революционният подем на масите, като се заобиколи цензурата. Скоро по страниците на „РЛФ“ се появяват стихотворения, които по своята образност и емоционалност са доста близки до „Ледоход“ на Жаров. Такива са например „Зимен терор“ от Н. Ланков, „Зимата над къщите пилей. . .“ от Радевски и др. (бр. 5) . Би било неправилно да се мисли, че тези стихове са някакво подражание. Те са извикани на живот от конкретните условия в нашата страна, изразяват непосредствено мислите и преживяванията на пролетарските поети. Но безспорно е също така, че в търсенето на изразни средства, на поетична форма, в която да се излеят тия преживявания, произведенията на съветските поети, и по-специално на Жаров, са оказали несъмнено влияние, подпомогнали са нашите творци в техните търсения. Все така актуално и близко до нашата действителност е и стихотворението на Жаров „Тъмница“ (бр. 5), напечатано на първа страница редом с рисунката на А. Жендов, в която се показва как сянката на 9 юни тегне над родината. В свободния превод на Радевски стихотворението отразява атмосферата в нашата страна, надеждата, че скоро ще рухнат тъмниците, в които се измъчват най-добрите народни синове. На първа страница в бр. 112 е отпечатан откъс от най-значителното произведение на Жаров — „Хармоника“, пак в превод на Радевски. Въобще трябва да се отбележи, че най-много и най-сполучливи преводи от съветската поезия през този период прави Радевски. По-късно той събира и издава тия преводи в първата по рода си у нас Антология на съветската поезия. От Радевски обикновено са и кратките бележки, с които се представят съветските поети. За Жаров се казва, че той принадлежи към онова поколение съветски поети, което се закалява в годините на гражданската война. Групата, в която влиза той, води борба за нови методи в поетическото творчество, издига лозунга за „реалистичния показ на личността“. Възторгът от успехите на съветската пролетарска поезия обаче не засенчва пред редакцията на „РЛФ“ слабостите на тая поезия, на отделните нейни представители. Твърде характерни в това отношение са бележките за Безименски. В тях се изтъква, че той е „една от най-крупните фигури на пролетарската поезия в СССР днес“, но наред с това се сочат и някои от съществените слабости на поета. „В творчеството на Безименски има небрежно отношение към словесния материал, разхвърленост на образите, многословие и композиционна небрежност“ (бр. 106).

„Родоначалник на пролетарската поезия в СССР“ — това е определението на „РЛФ“ за Д. Бедни. От произведенията на поета обаче е публикувано само едно — „Манифест на барон Врангеля от 1918 г.“ (бр. 146) в превод на Радевски. В бр. 159 е препечатана статията „Демян Бедни за дълга на революционния писател“, където са

дадени неговите разбирания за поетичното майсторство. Истинските художествени произведения се създават от творци, надарени с талант, полагащи огромни усилия в своята работа. „Но и най-високото майсторство — подчертава Бедни — може да бъде празно у онзи писател, който не постави безрезервно, честно и смирено своето изкуство в служба на онова велико дело, което се нарича пролетарска борба.“ Това тясно свързване на художественото майсторство с необходимостта от активно участие в революционното движение е в пълно съзвучие с разбирането на писателите от „РЛФ“ по тези въпроси, иде да подкрепи тия разбирания. Особено популярно през 30-те години става стихотворението на М. Светлов „Гренада“. То буди у читателите-антифашисти дълбоки асоциации от борбата на българския народ през септември 1923 г.

Напуснах дома си,
в бой хвърлих се с плам
на бедните исках
земя да раздам.

От стихотворението лъха една особена романтика — тъга по незнайния боец, отдал живота си за победа на революцията, готовност да се отстоява делото на пролетариата във всички страни.

Обръщайки най-голямо внимание на пролетарските поети, редакторите на „РЛФ“ проявяват верен усет към достиженията на цялата съветска поезия. Нещо повече, в това отношение те проявяват дори по-голяма широта на възгледите и обективност, отколкото в оценката на родната литература. Само така можем да си обясним признанието и високата оценка, която се дава на творчеството на Ал. Блок. По случай десетгодишнината от неговата смърт „РЛФ“ (бр. 63) отпечатва портрета на поета, кратък очерк за него и бележитото стихотворение „Скитите“ в превод на Радевски. В биографията на поета се подчертава, че той е бил „един от вождовете на литературната школа на символизма“. Редакцията на „РЛФ“ никога не е приемала това направление, не е преставала да води борба с него. Но това становище на редакцията не ѝ попречва да нарече Ал. Блок „един от най-големите руски поети“. Значението на поета, неговата слава и величие се обясняват с „опита да се преодолеят символическите влияния“ още в периода преди революцията, със съчувствието на Блок към работническото движение и особено с това, че поетът възторжено посреща и възпява Октомврийската революция. В специалната рубрика „Съветска поезия“ пред читателите на „РЛФ“ е представен и Вл. Лугавской (бр. 103). И тук оценката се прави не въз основа на литературната групировка, в която участвува поетът, а по създадените от него творби. С отделни стихотворения или статии за творчеството им в „РЛФ“ са представени Н. Асеев, А. Сурков, В. Инбер, Е. Багрицки, С. Кирсанов, В. Казин, И. Уткин, Д. Алтаузен и др.

Редакцията на „РЛФ“ успява да запознае читателите си и с произведенията на едни от най-добрите съветски белетристи. Така още в бр. 2 на първа страница е публикувана глава от романа „Цимент“ на Ф. Гладков. Избрана е финалната картина от романа — откриването на завода, в която най-ярко се проявява радостта на строителите от постигнатата победа. Романът бива преведен на български, но иззет от полицията. В бр. 21 и 23 на „РЛФ“ е напечатан протест и настоятелно искане романът да бъде освободен. В бр. 65 е публикувана статията на Гладков „За културата на „хуманистите“, в която писателят воюва против тия, които в името на хуманизма подкрепят реакционните сили в живота. Истинският хуманизъм на XX век — това е пролетарският хуманизъм, който лежи в основата на съветската литература.

Откъс от повестта „Седмица“ на Ю. Либедински е напечатан също така на уводно място в бр. 7. Както романът на Гладков, така и повестта на Либедински се отличават с новаторския си характер. В тях за първи път конкретно и реалистично са отразени картини от тежките години след революцията и патосът на новия социалистически труд. С това те са привлекли и вниманието на редакцията на „РЛФ“. Реалистичното отразя-

ване на живота се изтъква и във високата оценка за творчеството на Ал. Фадеев, писателя-партизанин, взел активно участие в изграждането на пролетарската литература. „Сега Фадеев е известен преди всичко като автор на повестта „Разгром“ (бр. 105). Редакцията отбелязва, че в това си произведение Фадеев преодолява абстрактно-романтичния метод, преобладаващ в литературата. Писателите от „РЛФ“, които сами търсят пътища към новото изкуство, изясняват си принципите на новия художествен метод, дискутират по тях, с радост отбелязват голямата творческа победа на Фадеев: „С такъв художествен метод — метода на „психологическия реализъм“, на Фадеев се удава да покаже истински живите хора на революцията“. Истинското наименование на метода още не е намерено. Но и в практиката и в теорията пролетарските писатели и преди всичко съветските писатели се стремят към неговото овладяване и осъзнаване. Това за сетен път показва закономерността на появата и развитието на социалистическия реализъм и безсмислието и клеветническия характер на похода срещу него на буржоазните идеолози и ревизионистите. В същия брой на „РЛФ“ е напечатан и откъс от „Разгром“. Редакцията не се е побояла да публикува един от най-острите моменти в книгата — отравянето на Фролов. Може би немалко буржоазни интелигенти са изпадали и изпадат в ужас от тоя акт. Но писателят, колкото повече обича своите герои, толкова по-правдив и честен е в тяхното описание. Партизанинът Фролов, който е в тежко състояние, трябва да изпие отрова, за да не задържа отряда, да не попадне жив и в ръцете на врага. Тук по-силно от където и да било е показан пролетарският хуманизъм на съветската литература. И ако тоя хуманизъм плаши болезнените интелигенти от рода на Мечик, то той е истинска закалка за характерите на пролетарските борци. Колко български партизани, ятаци, преследвани нелегални през периода на въоръжената борба срещу фашизма свършват своя живот като Фролов!

За 70-годишнината от рождението и 45-годишната литературна дейност на А. Серафимович „РЛФ“ препечатва статията-очерк за творчеството на писателя от А. Ефремин. В началото на статията се цитира откъс от писмото на Ленин до Серафимович: „Вашите произведения. . . ми внушиха дълбока симпатия към Вас и много ми се иска да Ви кажа как е нужна на работниците и на всички нас Вашата работа“. Като разглежда „Железният поток“, авторът на статията критикува опростителското разбиране на партийността в литературата. В статията на Ефремин също се чувствува онова творческо търсене същността на новия художествен метод, което довежда до определението му — социалистически реализъм. „Серафимович — пише авторът — принадлежи към плеядата начинатели на пролетарския реализъм“ (бр. 123).

В двата броя на „РЛФ“, посветени на съветската литература, се дават откъси от „Разораната целина“ на Шолохов. Интересът към това крупно произведение на съветската литература се определя както от злободневността на темата, така и от известността на автора. За нашумелия, добил световна известност роман на Шолохов, „Тихият Дон“, „РЛФ“ съобщава, че се издава на немски език във Виена. Под интригуващото заглавие „РеЛеФ при съветския писател Федин“ в бр. 125 е отпечатано интервю на Вера Иванова (Л. Драмалиева) с писателя. Срещата става при едно пътуване на Федин на Запад да се лекува. Това дава повод на авторката да покаже какви са грижите за писателите в СССР. Федин разказва за сложния и труден процес на приобщаване на интелигенцията към съветската власт, за мястото и ролята на РАПП в литературния живот и пр. Особено ценни в интервюто са мислите за различните задачи, които стоят пред писателите в капиталистическия свят и в СССР. Въпреки че съдържанието на разговора до голяма степен се определя от задаваните въпроси, все пак това интервю е една интересна проява на „РЛФ“, една възможност неговите читатели да узнаят истината за СССР и съветската литература направо от виден съветски писател.

Поради особеността на драмата, съветските писатели-драматурзи са представени сравнително по-малко. Но и в тази област читателите са били запознати с едни от най-интересните явления в съветската литература. При това редакцията на „РЛФ“ и тук

до голяма степен е успяла да се издигне над споречите групировки и да оцени приноса и на Вс. Вишневски, който отстоява епичния романтичен метод на обобщение и на В. Киршон — един от ръководителите на РАПП. И тук се обръща внимание на оживените дискусии за творческия метод. В рубриката „Из съветската драматургия“ в бр. 109 на „РЛФ“ е представен и А. Афиногенов. Краткият очерк, в който се изтъква, че той е не само активен творец-драматург, но има и научни трудове върху театъра, се споменава книгата му „Творческият метод в театъра“. В броя е публикувана и седма картина от драмата „Страх“. В същия брой на вестника е публикувана и статията на А. Афиногенов „Развоят на съветската драматургия“, в която в исторически аспект се проследява пътят на съветската драматургия. Освен тези материали редакцията на „РЛФ“ дава много информации, очерци и пр. за театралния живот в СССР, който приковава вниманието на театралните дейци от целия свят.

От проблемните статии за литературата и литературния живот в СССР, препечатани в „РЛФ“, особено ценна е статията на Н. Крупская „За детската литература“ (бр. 165). В първата по-голяма част на статията всъщност се разглеждат някои принципиални въпроси като особеностите на белетристиката и поезията, как да се разбира художествеността, отношението между мироглед и метод, възпитателната роля на литературата и др. Авторката подчертава особено ярко мисълта, че истинските художествени произведения се създават само тогава, когато писателят познава добре живота, когато участвува активно за неговото революционно преобразуване. Крупская отбелязва, че писателят трябва да отразява и негативното и положителното в живота, но новият тип писател трябва да води, да възпитава читателя главно с примера на положителното в живота. Всички тия основни изисквания към писателите важат и за творците на детската литература. Трудността и тук се състои преди всичко в това, че възпитателното въздействие на детската литература се постига не по пътя на дидактиката, а по чудодейните пътища на въздействие на литературата. „Към нищо децата не се отнасят така отрицателно, както към нравствените разкази, където живота се изопачава в интереса на морала“. Достиженията на съветската литература от началото на 30-те години са разкрити в речта на П. Юдин (бр. 173) пред XVII конгрес на КПСС. Главното в литературния процес през този период е утвърждаването на метода на социалистическия реализъм. Юдин подробно се спира на новаторския характер на съветската литература.

Прави впечатление, че съветската литературна критика и теория са сравнително по-малко отразени в „РЛФ“, отколкото художествената литература. Това може да се обясни отчасти с абстрактния характер на някои от споровете между критиците, взаимното отричане, черногледството, проявявано понякога от тях по отношение успехите на писателите — т. е. неща, които в особените условия, при които излиза „РЛФ“, биха попречили за пропагандирането на съветската литература. Изключение прави отношението към А. Луначарски. Той се цитира често в информации, статии и други материали. По случай неговата смърт вестникът излиза със специален брой.

За да могат да следват по-непосредствено литературния живот в СССР и развитието на пролетарската литература в другите страни, писателите от „РЛФ“ се обръщат с апел (бр. 24) на няколко езика да бъдат изпращани за рецензиране във вестника всички новоизлезли книги. Разбира се, огромната част от литературата, изпращана от СССР, не достига до редакцията. Но пролетарските писатели в България правят всичко възможно, въпреки неимоверно тежките условия, да следят литературния живот в СССР, да пропагандират произведенията на съветските писатели, да се учат от първата в света свободна социалистическа литература. За този жив интерес към съветската книга говорят многобройните отзиви, статии, рецензии, бележки и пр., напечатани в „РЛФ“, за много от които вече стана дума. На първо място това са кратките очерци от рубриките за съветската поезия, белетристика и драма. Повечето от оценките в тези очерци са взети от съветски източници, но в тях е отразено и отношението на автора, отноше-

нието на редакцията. По-голямата част от тези очерци са написани от Хр. Радевски. Своето цялостно разбиране за развитието на съветската поезия той излага в статията „Пътищата на съветската поезия“ (бр. 106). Сложните и противоречиви явления на литературното развитие се представят от Радевски като елементи на един закономерен процес — процес на зараждане, развитие и победа на пролетарската, социалистическата литература в СССР. Това, разбира се, е един сложен процес, в който има най-различни проявления от идейно-естетическо естество. Всеки писател носи със себе си цял един духовен свят. От тази гледна точка се разглеждат различните групировки и техни представители. В една или друга степен те отразяват идейно-естетическата еволюция на литературата през всичките перипетии на нейното развитие — от декадентството, идеализма и мистиката до марксистко-ленинския мироглед и метода на социалистическия реализъм. Развитието на съветското общество в крайна сметка определя и замирането на отделните литературни групировки, необходимостта от обединяване на всички творци. Това единство вече се набелязва в лицето на младите писатели, които живеят и творят в условията на съветската власт.

Голям интерес сред читателите на „РЛФ“ предизвиква интервюто с М. Марчевски, напечатано на първа страница в два последователни броя — 161 и 162. То започва със съобщението, че Марчевски се е завърнал от Съветския съюз, където е прекарал осем години. Ето човекът, който ще разкрие истината за съветската страна, за съветската литература! На въпроса какво е състоянието на съветската литература, той отговаря: „Литературата в СССР е в пълния си разцвет“. Като пример на големи идейно-художествени завоевания Марчевски сочи „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ от Шолохов, „Бруски“ от Панфьоров, „Цимент“ от Гладков, „Разгром“ от Фадеев и др. Големите завоевания на съветската литература са резултат от успешното строителство на социализма в СССР, от грижите за просвещаването на народа, за разцвета на всички творчески дарования. Марчевски подробно и убедително разяснява същността на партийното ръководство на литературата в СССР, историческата необходимост от това ръководство и неговото благотворно въздействие. „Не трябва да се забравя, отбелязва той, че начело на това ръководство стои и Максим Горки.“ Грижите на съветската власт за развитието на литературата намират израз и в осигуряване на необходимите материални условия. Как приказно са звучали думите, че в СССР се заплаща достойно трудът и на най-видния и на начеващия, никому неизвестен писател!

За успехите на жените-писателки в СССР в бр. 67 доста подробно разказва Луиза (Л. Драмалиева), която също е имала възможност да посети Съветския съюз. Революцията, социалистическото строителство — ето основната тема и за М. Шагинян и О. Форш, произхождащи от висшите интелектуални кръгове на миналото общество, и за Л. Сейфулина и А. Караваева, дошли от дълбоките народни низини. В кратката, но обобщаваща статия „Романът в Съветския съюз“ (бр. 105), подписана с инициалите Г. С., са представени най-добрите съветски романисти. По всяка вероятност авторът на статията е някой от видните наши пролетарски писатели, който е познавал добре съветската белетристика. Новите социалистически темпове на развитие на съветската култура се разглеждат в статията на А. Тодоров в бр . 88 и бр. 92 . Авторът привежда конкретни данни за театъра, киното, цирка, художествената самодейност и пр., които убедително показват, че изкуството в СССР принадлежи на народа, че то играе важна роля за комунистическото възпитание на трудещите се.

Първото по-системно проучване за проникването на съветската литература у нас се съдържа в статията на Г. Бакалов „Съветската книга в България“ (бр. 173). След като сочи кои произведения са преведени, авторът се стреми преди всичко да покаже голямото национално престъпление, което вършат управляващите кръгове, като лишават българския читател от съветската книга.

По такъв начин, въпреки големите трудности, писателите от „РЛФ“ успяват да запознаят своите читатели с най-характерните явления в съветската литература, с

нейните тенденции на развитие, да събудят интерес към тази литература. В изпълнението на тази благородна задача самите те, съзнателно и несъзнателно възприемат опита на съветските писатели, ускоряват своето творческо развитие.

Но въпреки възторженото отношение към съветската литература, писателите от „РЛФ“ си дават ясна сметка за нейното многообразие, за появата дори на произведения, в които няма нищо съветско, които могат да объркат и смутят читателите. Редакцията на „РЛФ“ смята за необходимо да разясни защо и как се появяват в СССР такива произведения, още повече, че за тях се шуми в буржоазния печат, не остава назад в това отношение и жълтата преса в България. Такъв е случаят с Б. Пилняк, който публикува на Запад неприето от съветските издания произведение. Скоро след това у нас се превежда неговият роман „Волга се влива в Каспийско море“, който също е остро критикуван в съветския печат. По този повод Ризор пише специална статия (бр. 111). Според него появата на подобни произведения в СССР е случайно явление. Огромните успехи в изграждането на новия живот ще накарат техните автори да застанат на правилни позиции. Характерна в това отношение е оценката на творчеството на И. Еренбург. През периода на НЕПа той е смятан от някои критици за изразител на възраждащите се буржоазни тенденции. С книгите „Ден втори“ и „На един дъх“ обаче той става изразител на патоса на социалистическото строителство и един от най-популярните и превеждани писатели. И когато срещу Еренбург се завежда процес от краля на обущата Бата, „РЛФ“ без всякакви уговорки излиза в защита на писателя. В статията на А. Тодоров, написана по тоя повод, се разказва как е минал процесът, каква е присъдата, дават се подробни факти за жестоката експлоатация и произвол, на които са подложени работниците от заводите на Бата. В края на статията, след като съобщава адреса на Еренбург в Париж, А. Тодоров призовава: „Желателно е с писма големият съветски писател да бъде ободрен и подкрепен, между другото и от българските работници, за неуморната му служба в защита на съветската култура и борба против кървавата експлоатация в капиталистическите страни“ (бр. 73). Художникът П. Георгиев по-късно разказва на Тодоров, че на една среща в Париж в квартирата на Паскин (известен български художник, работил във Франция) Еренбург е казал, че получил няколко писма от България, като в момента показал писмо на обущарски работник от Варна. Така на дело в ония тежки дни намира израз братската дружба и солидарност между българските и съветските писатели!

Редакцията на „РЛФ“ с голямо внимание следи отношението на съветската културна общественост към България, към българската литература. С радост и гордост редакцията съобщава (бр. 90) за избирането на Г. Бакалов за член-кореспондент на Академията на науките в СССР. Техният близък другар и сътрудник, който в България е споделял тяхната съдба — гонен и преследван от полицията, лишаван от елементарни условия за научна работа, — същият този пролетарски деец написва и публикува десетки научни изследвания (в статията се дава библиография на трудовете на Бакалов) и е избран за член-кореспондент на първата пролетарска академия на науките по доклад на Н. С. Державин и А. В. Луначарски! Този факт говори сам по себе си достатъчно за това каква култура се изгражда в СССР, какви условия за работа се създават на учените. В СССР се издават произведенията на българските писатели-емигранти, прокудени от родината за тяхната вярност към народа. В СССР се издават книги, които са забранени в България само за това, че отразяват правдата за живота и борбите на народа, неговия устрем към зората на комунизма. В 35, 59 и други броеве на „РЛФ“ се съобщава за публикуването на класическата стихосбирка на българската пролетарска поезия „Да бъде ден“ от Смирненски, за превеждането и публикуването на „Септември“ от Гео Милев, за излезли книги на Кр. Кюлявков, М. Марчевски, Г. Бакалов и др. За сборника разкази „Бунт“ от Марчевски в „РЛФ“ е публикувана по-късно рецензия от Ив. Руж (бр. 116). Особено важни за пролетарските писатели у нас са оценките, които се срещат в съветския печат за тяхното творчество, за техния боеви орган „РЛФ“

В една информация за списание „Литература мировой революции“ се отбелязва, че този „рупор на световната революционна литература“ „поздравлява излизането на „РЛФ“. По-нататък доста подробно се излага съдържанието на статията за българската пролетарска литература, поместена в бр. 1 на списанието. Редакцията на „РЛФ“ обаче не възприема безкритично оценките, съдържащи се в статията. „Очевидно тя е писана от другар, който е следил отдалеч развоя на нашата пролетарска литература“. Въпреки доста обтегнатите отношения между „РЛФ“ и „Наковалня“ по това време, с пролетарска прямота и доблест „РЛФ“ заявява, че оценяването на Полянов като спътник е погрешно.

Към пропагандирането на културната революция в СССР трябва да се отнесат и голямото количество съобщения, информации, културна хроника, обявления за излезли книги на съветски автори у нас и пр.

Големите усилия на писателите от „РЛФ“ за пропагандиране на съветската литература са били достойно оценени от нашата прогресивна общественост, а също така и в Съветския съюз. В информативната статия за работническия литературен печат в България, напечатана в сп. „Литература мировой революции“ № 1, 1931 г., се казва: „Не малка заслуга на „РЛФ“ е и това, че той запознава българските работници с достиженията на пролетарската литература в чужбина, с културните достижения на Съветския съюз — задача извънредно важна във връзка с това, че фашисткото правителство прави всичко, за да откъсне България от влиянието на международното революционно движение и главно от влиянието на великата пролетарска страна“.

В епохалния класов двубой между труда и капитала, когато очите на цялото отрудено човечество са обърнати с надежда към първата социалистическа страна, „РЛФ“ изпълнява достойно своя дълг. Той не само приветствува великото съзидателно дело на съветския народ, но мобилизира силите на трудещите се в България и в защита на тая чудна страна, за подготовка на социалистическата революция и у нас. От страниците на „РЛФ“ за първи път прозвучават и се утвърждават много от прославилите се произведения на съветските писатели, произведения, които ведно с творчеството на българските революционни писатели закаляват характерите на хиляди и хиляди борци, посветили живота си на великото дело на комунизма!

ПЪТ КЪМ НЕПОЗНАТОТО

Цветан Боров

Повестта на Елин Пелин „Нечиста сила“ е едно от тия литературни произведения, които могат чрез своите варианти и редакции да ни въведат в тайните на писателското майсторство, в развитието на един творец, да ни покажат законите, които той — осъзнато или не — непрестанно следва. Интервалът от време между първия вариант на повестта „Нечиста сила“ (кн. 1, 2 и 3—4 на сп. „Слънчоглед“ от 1909 г.) и окончателния вид на първата глава от тая повест, който намираме отпечатан след смъртта на писателя в сп. „Септември“, кн. 4 от декември 1949 г. и за който знаем, че е написан не по-рано от 1947 г., а може би и през 1949 г., този интервал от 40 години е много по-голям, отколкото между всеки две редакции на друго произведение на Елин Пелин. Следователно тук разликите ще бъдат много по-отчетливи, по-контрастни и представата за тия две състояния — много по-ясна. Пред нас са две литературни произведения, които имат общ замисъл, тема, действуващи лица, фабула, но са различни по осъществяване. Остава да изясним как едни и същи събития и случки се превръщат от блед и неизразителен разказ в едни от най-съвършените страници на българската проза, за да си обясним една от загадките на художественото творчество, за да видим кое създава силата на литературното изкуство.

Може да се отбележи предварително, че Елин Пелин проявява към това произведение интерес, необикновен за него по своята трайност. През тези 40 години той се обръща неоднократно към своята повест (сигурни сме за 1912, 1914, 1915, 1938, годините на втората война, 1945, 1946, 1949 — имаме свидетелства за това в негови писма и изказвания). Това е единствен случай в творческата биография на Елин Пелин, когато той така настойчиво се завръща към вече завършен разказ. Очевидно зърното на замисъла, посяно дълбоко в душата му, иска отново да кълни — защото то не е дало плод в преждевременно избуялата повест. Процесът на преработка не означава за него само очистване на някои недомислия и оглаждане на стила — Елин Пелин е творел наново; другояче той не е умеел да постъпва. Това ни обяснява защо най-общият извод от сравнението ще бъде, че той никога и никъде не се е ръководел от теоретични принципи или установени правила, а единствено от своя жив художествен усет.

Двете посмъртно публикувани в сп. „Септември“ глави представляват освен това последните творчески прояви на писателя и дори само заради това заслужават по-внимателно проучване. Така че сравнението между двата текста неизбежно ще представлява и анализ на изразните средства, с които си е послужил Елин Пелин в това начало на недописан роман, макар и само от онния места в текста, които имат свое съответствие в първата редакция.

Ако отделим най-напред някои от онния промени, които са в посока обща за него с други майстори, та да остане отсятото присъщото единствено нему, ще видим, че те са обединени от стремежа към по-голяма точност в изказвнето, към по-пълно овладя-

ване на изразните средства — нещо, което може да се намери навярно у всеки първокласен писател. Безстрастни наглед зрителни възприятия предават отношението на писателя към описваното:

Цеко изнесе две чаши вино, сложи ги на малка масичка	Цеко бързо изнесе отвътре масичка, после още по-бързо донесе върху табличка две големи чаши вино[1]

Сега той умее да изкаже само с интонацията на изречението онова, за което преди са му били необходими отделни думи:

От неговите движения се виждаше колко много бърза на работата си	Той сложи матерката на земята, хвана кобилицата, изтегли вода, пи жадно от кофата, наля си матерката и тръгна

По-близо до присъща на Елин Пелин черта ще ни доведат може би ония случаи, когато виждаме как от разказа отпадат много изкуствени похвати, които могат да създат впечатление, че той следва някаква литературна традиция, вместо непосредствените си възприятия. Затова именно (макар на пръв поглед това да изглежда нелогично) Елин Пелин последователно изгонва всички чужди на общоговоримия литературен език думи — било то диалектни, било книжни:

и бишна назад аления тепелик на главата си	килна капата си към врата

Понякога тая последователност може да ни озадачи:

Далече в полето изсвири железницата Да пием — рече кметът	Далече изсвири влак Да пием! — каза кметът

Изчезнал е даже простонародният, присъщ на неписаната реч стил на мислене, когато изказваш предварително това, което в действителност е по-късно (т. н. хистерология):

което изчезна така бързо и наля кръвта им с такава топла и сладка мъзга там гаснеха и пламваха	което наля кръвта им с такава сладка мъзга и така бързо изчезна в тях пламваха и угасваха

Очевидно всички тия думи и изрази са били призвани, създавайки някаква изкуствена екзотичност, да привържат вниманието на читателя, да го увлекат със собствената си стойност. Отстранявайки ги, Елин Пелин не се отдалечава от жизнения материал, от правдата — той я търси вече в прояви по-характерни, отколкото диалектното произношение и с това премахва пречките за доближаването ѝ.

Също тъй систематично писателят отсява книжните, несвойствени на говоримия език обрати или думи.

и в далечината на което на големи черди погледнаха по направление на нейния поглед	в далечината, дето се ширеха окосените вече ливади, по които разпръснати на малки чарди обърнаха глави по нейния поглед

Опростени са и много от сравненията, това характерно по-рано за Елин Пелин средство. Връзката често отпада и те се превръщат в обикновени образи. Ефектното сравнение престава да бъде главен източник на художествена стойност — то отстъпва мястото си на точното наблюдение и познание на действителността. Със същата цел, може би, често подчинителните съюзи са заместени със съчинителни. Отпада външното изразяване на отношения като причинност, подчиненост, следствие.

---

[1] Примерите никъде не са изчерпателни. Търсени са само най-характерните

В същата посока са и ония промени, при които Елин Пелин е отстранил всички думи, чието предназначение е да придадат някаква въображаема литературна красота на описваната действителност:

По златните стърнища
с хубаво лице, опалено от
слънцето
с хубаво моминско русо лице.
Очите му, влажни и сини, гледаха
младо и свежо като две росни горски
теменуги

По жълтите стърнища

с едра глава, с широко лице, опалено
от слънцето и добре избръснато
с гъвко тяло, с походка на сръндак

Всичко казано дотук може да се обедини в едно — Елин Пелин е изгубил вяра в самостоятелната, откъсната от смисъла сила на думите, в способността им да създават красота. Красивото, поетичното, достойното за внимание се съдържа в действителността, а не й се придава отвън, от една надарена личност. То е обективно качество, а не възможност, открита пред твореца-субект (ако възприемем предварително това разграничение). Толкова повече предмет на неговото изкуство сега не е непременно красивото или изключителното: точната картина, късчето живот в единството на неговата замисъл и видимост — това е единственият достоен предмет и единствено съдържание на творчеството му. Сега той се отнася с повече уважение към обективния живот, изпълнил целия му кръгозор.

Това положение може да ни послужи като ключ, с който ще разтворим обяснението на друг вид промени, едни от най-разпространените в тази преработка — преминаването на понятията от по-общо към по-конкретно. Логично следствие на тоя интерес към реалния, към конкретния живот е това, че той силно нахлува в повестта. Можем да разделим тези случаи на две големи групи. В първата родовото преминава във видово понятие:

кипеше упорна и мълчалива работа
със саксии цветя пред него
И всички говореха откъслечни думи

мълчаливо и с упорен труд се събираше
житото
пред него поличка, а над нея саксии
с латинка и босилек
Всички. . . запитваха откъслечно

Втората група от случаи на конкретизация са тези, които сочат нововидени подробности, нови признаци или качества:

една бяла женска ръка

малко пъргаво момченце

гола до лакът, бяла, закръглена женска
ръка
прислужникът, малко пъргаво момче с
вехти потурки, босо, с остригана до кожа
глава

Общото понятие и общият проблем престават да го занимават, понеже те са абстракция на човешкия разум. Неговият писателски дух е привлечен от единичното явление, от единичния факт дори, а не от отвлеченото разрешение на поставения въпрос. Този път към истината е може би по-труден и е несъмнено по-дълъг, но той води до по-неоспорими ценности. Елин Пелин сякаш харесва повече оня поток, който се разлива извън бреговете си, изоставил сигурното корито, който дори може би не стига до морето — но затова пък напоява земята наоколо си и продължава своя път стократно обогатен с познания. Елин Пелин не бърза да получи готова формула - разрешение на вълнуващите го проблеми; той предпочита да мине по криволичещия път, който го води през целия живот край него.

Подкрепят това твърдение много стилистични и дори чисто граматични (дали съществува в действителност тая разлика?) особености на втората редакция. На преден план излиза самото действие, а не неговото значение, възприятието, а не обяснението му:

Двамата млади селяни видоха	Нещо закова двамата на масата
отведнъж това хубаво женско лице	Цековица слезе и застана пред вратата
Цековица слезе при тях да ги послуша	на кръчмата

Второ подобно доказателство е непременното конкретизиране на съществителното с определение (черта, присъща не само на зрелия, но и на младия писател). Той много рядко оставя в изречението съществително, без да го определи от една или друга страна, без да го индивидуализира:

зашаваха като две страстни животни	зашаваха по главата й като някакви млади страстни животни
конник	едър селянин, възседнал на пъргаво младо конче

В тези примери определенията са прибавени; ако трябва да се посочат всички съществителни с определения, значи да се препише цялата повест. На места тая склонност на Елин Пелин да определя всеки предмет от много страни може да ни подразни, но той не умее да постъпва иначе, т. е. да забрави, че рисува единично явление, характеризирано с определени качества.

Следвайки с перото погледа си, той рисува всеки предмет поотделно. Стига се до там, че множественото число на съществителните и прилагателните се заменя с единствено:

уморени песни на жътварки	уморена песен на жътварка
обръщаше лицето си към всички	се обръщаше ту към тоя, ту към оня

За същото говори най-сетне и постоянното уточняване на мястото, дето се е извършило действието. Елин Пелин е неуморим изобретател, когато открива нови подробности в полето на развиващите се събития, сякаш очите му срещат не белите листа, а топографската карта, която той превъзходно разчита.

Широкото О-ско шосе	Широкото шосе, което излизаше из града и се простираше през полето успоредно с планината
Е, кмете, ще седнеш	Заповядай, кмете, тука под върбата на сянка
намерих го заспал в ливадите	Намерих го заспал в ливадите горе при моста

Напрегнатото внимание към всички отделни моменти на действието по необходимост засенчва друга една възможна особеност на разказа — съзнателното подчертаване на едни елементи от описанието (като се има предвид ролята, която те трябва да изиграят) за сметка на други, поставянето на акценти. Във втората редакция Елин Пелин по брьогеловски не слага остри ударения, но и не отминава нищо мимоходом. В рисувания от него живот няма привилегировани — всички същества са равни пред твореца и еднакво достойни за внимание. Сякаш писателят ни казва: не можем предварително да знаем де ще открием търсеното богатство, крайната цел (дори тя да съществува) не определя пътя, по който трябва да минем. Защото той понякога го открива там, дето преди е прекосил набързо без никакво любопитство. Ето в какво се превръща един съвсем второстепенен първоначално момент още на първата страница на повестта (макар тук да може да се открие някакво самоопиване):

Някъде-някъде се подемаха уморени песни на жътварки и глъхнеха в маранята без смях и без отпявка	Беше тихо като в черква. Само от време на време някъде се подемаше уморена песен на жътварка, извиваше се благодарствено и заглъхваше в маранята без смях и без отпявка. Настъпваше дълго и напрегнато затишие, през което сякаш се чуваше как падат жертвено отжънатите ръкойки. Под бездънното небе, сред което

	гореше палящето слънце, се извършваше светото тайнство на жътвата. Творецът, благославящ от висинето, с пръст на уста даваше знак за мълчание. И цялото поле, рекичките, които го пояха, дърветата, които го красяха, пръснатите по него селца слушаха в смирено безмълвие великото богослужение.

В новия текст не може да се намери това, което означават обикновено като обстановка, като подчинен фон. Сега обстановката има същата стойност, както и действията, както и разговорите; и тя е цел, със значение не по-малко от останалите. Всяка реплика на неговите герои, всяко авторско описание вече носи не само необходимия смисъл, но представлява ценност само по себе си, с аромата на частицата реален живот. Конкретните задачи, които — съдейки по собствените му изказвания — си е поставял Елин Пелин, са като че ли по-далеч от своето разрешение тук, в новия вариант на повестта. Напиращият, пълнокръвен живот е закрил от неговия поглед на художник проблемите, смятани на времето за толкова значителни, и те са се отдръпнали на заден план.

Тук може вече — по-смело — да се каже, че се докосваме до една присъща тъкмо на Елин Пелин черта, до нещо, което го отделя, без да го изолира, от много други творци. Защото, грабнат така от потока на живота около себе си, увлечен и покорен от него, писателят не може да се задоволи с едно статично описание и с разказа за своите собствени възприятия. Заобикалящите го предмети и явления не са вече безжизнени петна в картината — всяко от тях трябва да с задвижи сам, всяко заживява самостоятелно.

Кое е това вълшебно заклинание, което действува като докосването на оня принц, събудил от многогодишен сън спящата красавица и нейните придворни? Този път то е облечено с граматични термини.

Първото — което не бива много да ни изненадва — е засилването на глаголното действие. А то се постига, като се увеличи броят на глаголите или отглаголните форми:

дворът между шосето и ханчето беше чист и постлан с жълт пясък	широкото място пред ханчето за спиране на коли и добитък беше изчистено, подравнено и постлано с жълт пясък
шумяха и се смееха	Те говореха, викаха, млящеха, размахваха ръце, разливаха чашите, смееха се високо

Спрегнати глаголни форми заменят отглаголните съществителни:

при всяко навеждане над чорапа гърдите ѝ	Като се навеждаше, тежките ѝ гърди

Метафоричният глагол измества съобщителен:

Кобилицата на близкия излак беше нова	Над иззиданото с дялан камък устие се кланяше като млада булка нова кобилица
гледаха спокойно две сини като маниста очи	светеха като венчални свещи сините ѝ очи

То се чувствува особено силно, когато метафоричният глагол се явява на място, където не е имало никакъв друг:

с бяла завеса на прозореца	На прозорчето светеше от чистота бяла дантелена завеска със синя панделка
с лачени офицерски ботуши	високите му ботуши едвам побираха едрите му железни крака

По-интересни и по-изненадващи по своето въздействие са две други граматични промени. И двете действуват извънредно силно, не оставяйки място за съмнение, и не

само ни дават материал, за да разкрием мирогледа на Елин Пелин, но и ни подсещат за вложените в българския език и граматика мисли.

Елин Пелин употребява колкото може повече преходни глаголи на мястото на непреходни, на възвратни; и когато преди не е имало друг глагол. А ако глаголът е бил преходен, прибавя допълнение, за да подчертае преходността. И ефектът е неизменен.

мина в душата му като тънка топла струя	жарна слабостта на кмета
се притискаха гъвкаво и се подаваха по малко вън от ризата	напираха и разтваряха малко белите нагръдки на ризата
сенките на върбите бяха се продължили над шосето	сенките на върбите прехвърлиха шосето и полазиха по стърнищата

Как да си обясним тоя резултат? Навярно с взаимодействието, в което влизат отделните елементи на действителността. Очевидно преходността подчертава конкретния извършител чрез по-голямата реалност на извършеното, създадена от наличния обект. Иначе тези елементи се изброяват или съпоставят, или противопоставят, но всичко това го прави нескриващият се автор. Сега създателят им изчезва, а те като че ли сами дърпат едни на други конците си. Може би някой е дал началния тласък, но ние не сме му били свидетели; откакто знаем земята, тя все се върти. Естествената обусловеност и последователност, в която се намират съставящите света явления, скрива от нас възприемането на живота от творческата личност. Видимото отношение „автор — действителност“ е заменено с отношение „действителност — действителност“.

Не по-слаба по въздействие, но по-трудна за точно категоризиране е и друга граматична промяна. Оказва се, че същите мисли и съобщения са изказани сега в изречения с много повече подлози. Т. е., действието се върши сега не само от неколцината герои, но и от много други, незабележими преди предмети.

На дървената пейка седеше. . . бае Цеко, дребен човек със сламени мустаци, със сиви очета, изгубени под полицата на веждите му. . .	На дъсчената пейка. . . седеше. . . бай Цеко. Малките му сини очета, скрити под полицата на веждите му, гледаха мързеливо и безстрастно
Далече в полето изсвири железницата и пусна бели клъбца дим	Далече изсвири влак. Диря от бели димни кълба се проточи
И грамадните ѝ гърди, бели като мляко, които стремително пълнеха кенарените тънки нагръдки, се надигнаха и шавнаха като два живи прегърнати лебеда. По стълбичката вътре се чу как тя се изкачи бавно, бавно	Белите ѝ нагръдки едвам задържаха силата на едрите ѝ гърди, които с напор разтваряха закопчавката под дантелката, като че искаха да изскочат По стълбичката вътре се чуха стъпки, които се качваха тичешком

Ние познаваме живия по това, че той действува. Ако няма никакво действие, не се върши нищо — намираме се в царството на мъртвците. И ето че предмети, които са били за нас мъртва природа, оживяват, видени през очите на Елин Пелин. Живи са и „очетата“ и „белите димни кълба“, и „белите нагръдки“, и някаква „стъпки“ дори. Ние откриваме, че това, което преди ни се е струвало неподвижно застинало, сега, видяно сякаш под микроскоп, се движи неуморно, по свой път и към своя цел. И всичко това — вследствие на размножените субекти!

В съгласие с това изискване се променя ритъмът на повестта. Като обогатява и разнообразява интонациите си, като начупва и забавя тоя ритъм, Елин Пелин прави разказа си по-обстоятелствен, тона — по-епичен. Най-лесно се постига това чрез обособените части.

по шосето минаха няколко коли със сено.	по шосето минаха коли, натоварени с прясно сено
Всеки усещаше непотребната близост на другите	Всеки, вдълбочен в себе си, чувствуваше непотребна близостта на другите

За да избегне задъхаността, забързаността в разказа си, Елин Пелин прибягва до всякакви прибавки или съкращения, до свързване или разкъсване между отделните части на мисълта.

Младен полякът. Двадесетгодишен момък	Младен полякът — млад, хубав, двадесет годишен момък
с онова ритмично движение на прегръдка посегна да поправи косите си отзад	После вдигна ръце да поправи косите и пребрадката си. При това ритмично движение, което напомняше прегръдка

Сега писателят не бърза да стигне до някаква важна за него точка — всяка стъпка еднакво привлича вниманието му. Изпълнил Шилеровия идеал за епичния поет, той е постигнал ритъм, при който спокойно може да проследи всяка извивка на действието. Мелодиката се е променила, защото е нов ритъмът, с който Елин Пелин възприема живота. Така можем да си обясним психическите (ако не биологическите) причини за много от извършените промени. Понижената емоционалност идва навярно не само от естетически изисквания, но и направо от възрастта на автора. Именно тя може да ни обясни подобни случаи:

и не се погледнаха, както обикновено правят мъжете, когато видят заедно нещо съблазнително от една жена, а погледнаха настрани	Те спряха, но не се погледнаха
и неприветливите му малки прозорци	и мътните му прозорци

Интересно е да се установи дали посочените досега тенденции са били осъзнавани от Елин Пелин. Без дори да се допитваме до спомените на неговите съвременници които са единодушни по тоя въпрос, отговорът ще бъде определено отрицателен. Доказателство за това е, че изброените посоки на развитие се забелязват не само в авторската реч, но и в репликите на героите му. И техните мисли са изразени по-конкретно и по-живо, те също чувствуват необходимост да мотивират постъпките си и те изгонват диалектното от устата си. Очевидно тоя процес се е извършвал у писателя несъзнателно. Затова в неговото творчество талантът не върви винаги ръка за ръка с безупречността.

И тъй, ние установяваме нараснало уважение на Елин Пелин към действителността извън него, по-голямо внимание към съставящите я елементи. Естествено е да потърсим дали съществува антитезата, да се запитаме дали неговата приемаща и предаваща личност изчезва напълно от разказа му, дали тя изцяло се скрива зад напиращите, зад увлекателните късове живот?

Като разгледаме от тая страна текстовите промени, ще видим, че личността на разказвача нито за миг не напуска страниците на произведението, нито дори привидно. Каквото и да се описва, ние осезателно чувствуваме присъствието, дори повече — призмата, пречупена през която стига до нас всяка съставка на действителността. Елин Пелин не напуска своята определена позиция: той не се превръща във всезнаещ творец, но и не става чисто сетивен апарат за възприемане на околния живот. Особено очебийно е това в прибавените оценки на различни действия, изразени в обстоятелствени пояснения за начин или в определения.

изскочи	ненадейно изскочи
кметът седна на пейката	кметът седна тежко на пейката
извика	каза с удоволствие
маранята, в която се мержелееха жътвари, пръснати навсякъде като птици	По нивите бяха се пръснали работници като едри странни птици

И много други подобни, някои цитирни вече в друга връзка.

Очевидно действията навсякъде са гледани през очите на един добър, опитен стопанин, на човек с немалък път зад себе си — той разбира коя работа е свършена набързо и коя грижливо, той може да определи на око възрастта на събеседника си, да премери в ума си тежестта на тялото и бързината на движението. Това отношение е предадено сега по-дискретно, затова пък чертите на личността му са по-дълбоко изрязани.

В какво се е променила позицията му през изтеклите 40 години? — Най-вярно ще бъде може би да определим промяната като понижение на заинтересоваността на автора от изхода на събитията, описвани от него. Увлечен от примамливите блясъци на живота пред себе си, грабнат от необходимостта да го види по-навътре, да го разбере по-вярно, той оставя на заден план разрешението на тези проблеми, които го интересуваха първоначално. Сега той се грижи преди всичко да хвърли обилна светлина върху заливащия ни от всички страни поток; изводите остават за нас — стига да искаме да ги търсим. Да усеща и разбира живота задълбочено е сега за него по-важно, отколкото да стига до отговори на човешките проблеми. Може да се каже, че човешката любов и омраза — към хората — са намалели у него; но пораснал е интересът му към всяка частица живот.

Какво остава за синтезата? — Уважението към околния свят не може все пак да победи собствената му личност, да го обезличи. Напротив, като е уточнил мястото й, той може да се отнася по-свободно със заобикалящия го живот. Познатата от много изказвания на Елин Пелин негова способност да деформира жизнения материал в името на едно по-високо стоящо правдоподобие се проявява и тук. Има нещо, което стои над фактоложката достоверност. Светът, който виждаме с очите си, не е единствен и не е последен. Той е по-скоро проекция на друг един свят, чиито закони и норми ние не знаем. Когато животът престане да бъде за нас средство, подчинено на определени идеи, а се превърне в единствена и постоянна цел, към която се стреми нашата определена, своеобразна личност, тогава ние сме направили първата крачка към познанието на тези закони.

КРИТИКЪТ — ТВОРЧЕСКА СЪВЕСТ

Всеки непредубеден читател не може да не забележи, че в новата си книга литературно-критически статии „Писатели и време“ Пенчо Данчев подхваща твърде интересна беседа за значителните постижения и мъчителни нови търсения, за неизбежните трудности, експериментаторски увлечения и пречки в развитието на съвременната ни поезия. Той не скрива основателния си възторг от обстоятелството, че в нашата съвременна литература съществуват различни и много добри поети, отразяващи нашироко живота, неговите стълкновения, остри конфликти и бързи промени. Споделя собствените си разсъждения, породени от творческото своеобразие на един такъв изтъкнат майстор в лириката, като Никола Фурнаджиев. Анализира най-значителното в творчеството на поетите Веселин Ханчев, Валери Петров, Радой Ралин и Пеньо Пенев. Радва се на неудържимите пориви и на възбуденото откривателство у „младите“ — Любомир Левчев, Владимир Башев, Христо Фотев и Дамян Дамянов. Със загриженост и обич напътствува „най-младите“ — Стефан Цанев, Иван Динков, Никола Инджов, Иван Тренев, Атанас Мочуров, Константин Павлов, Александър Миланов, Христо Кацаров, Кръстьо Станишев, Минко Цоневски, Слав Хр. Караславов. . .

В книгата са поместени като изключение и два кратки очерка за представителите на младата ни съвременна белетристика — Йордан Радичков и Тодор Монов.

Трябва да се отбележи, че специфичните белези на току-що изброените писатели до голяма степен са определили и границите на литературно-критическите и естетически обобщения, анализи и синтези в книгата. Ала тези „граници“ съвсем не са стеснили амплитудата на сериозния разговор, нито са попречили на автора да направи своите наблюдения и изводи. Напротив. Той се е почувствувал напълно свободен и дори задължен да вземе отношение, макар и някъде мимоходом, по редицата важни въпроси, които интересуват както поетите, така и читателите от различните поколения. Данчев засяга например проблемите за националните традиции в литературата и творческото им усвояване от съвременните писатели. Проявява интерес към новаторските дръзновения у младите и най-млади поети. Поставя въпроса за същността на интелектуалната поезия. Възхищава се от „малкото чудо“ на лириката, позволяваща да се кондензира на съвсем малък терен драматизмът на човешката душа. Разглежда характера на превъплъщаващия се лирически герой и съответното гражданско поведение на съвременните поети. Набляга особено на нуждата от съвременен поглед и крепка връзка на писателите със сегашната действителност. Изтъква важната и безусловна необходимост от оригинален поетически глас, като предпазва младите поети от лошокачествени увлечения по чужди образци, от вредната склонност към поетическа имитация на несвойствен тям художествен стил, интонация и пр. и пр. Това са все важни и привлекателни проблеми, по които трябва да се водят непрекъснато дискусии, но да се вземе отношение по всички тях е трудно и дори невъзможно в рамките на една рецензия. Към казаното до тук трябва да се добави, че засегнатите въпроси не се разглеждат самостоятелно, в чисто теоретичен аспект, а са органически втъкани в конкретния естетически анализ на творбите от споменатите поети и белетристи.

Най-общото, което може да се изтъкне за цялата книга, е, че в нея е включено едно изобилие от различни и най-актуални проблеми, по които се дискутира най-темпераментно. Изказват се собствени съображения. Отстояват се съвременни позиции. С нови сили и средства се воюва срещу ретроградността и сковаващите догматически постулати. Бори се срещу безкрилото и безцветно описателство, срещу битовизма и анахроничното влачене след романтичната сянка на спомена. С една дума авторът проявява стремеж към творческо решение на възникналите въпроси. Търси свой из-

каз и е сторонник на ново, разкрепостено мислене, и може би, тъкмо този начин на отношение най-добре характеризира антидогматическия патос на книгата.

Пенчо Данчев е един от съвременните критици, които откровено, загрижено и с гражданска смелост се стремят да отстояват свое разбиране, своя истина за художествените ценности. Истина, продиктувана от най-добри чувства към щастливата съдба на родната ни литература. Такава истина не ще пощади и самия автор, който видимо не счита, че ще загуби своя престиж, ако изтъкне и собствените си увлечения и заблуди в миналото в една или друга област. Характерно в тази насока е например отношението на Пенчо Данчев към поетическия натюрел на Никола Фурнаджиев. Сегашният критически очерк за Фурнаджиев като поет е един сериозен документ за ясна, бих казал, показна самокритичност у литературния критик. Тази констатация добива много по-голяма стойност, когато внимателно се сравнят сегашния портрет на поета с първата публикация на критика за Фурнаджиев, отпечатана преди десетина години. Между тях наистина съществува поразителна разлика. Предишната работа е изпълнена с цитати, написана на шаблонен език, без емоционална раздвиженост и топлота. Сегашният портрет е пълна противоположност на първата публикация. Двете работи са сякаш писани от двама души, съвсем различни по стил, похватност и творчески усет. Сега Данчев има коренно различно отношение към поета и неговата лирика. Като изтъква, че Никола Фурнаджиев е търпял влиянието на някои от модерните „изми“ на миналото и главно на имажинизма, Данчев подчертава: „Но това надали е съществено от тогавашната му поезия.“ И веднага след това добавя: „В една статия, писана по времето, когато върху критиката и върху литературата силно тегнеха предубежденията на догматизма, и аз твърдях (к. а.), че това е съществено.“ И основателно се подчертава по-нататък, че причудливите контрасти, алогичните словесни съчетания, метафоричните фойерверки не са резултат на усилията да се направи „необичайна“ поезия, а непосреден израз на горещите чувства на поета, усетил вътрешна необходимост да даде простор на стаявания емоционален заряд. Да литне с крилата на птица. Да се разтовари и освободи психически. И тъкмо затова обикновените езикови средства в лириката на Фурнаджиев са се оказали безсилни, недостатъчни. Критикът обаче не се спира до тук. Той дири истинската същност на самата поезия. Търси и открива нейните извори. Изследва обекта, който я поражда. И трябва да се признае, че цялата творческа еволюция на Фурнаджиев се изяснява до голяма степен последователно, макар и много синтетично. Съпреживени и претворени са почти всички крути завои в развитието на поета. Видяна е и е почувствувана в движението цялата неповторима негова индивидуалност. И все пак поетическите съзерцания на лирика не са показани от критика в точните исторически рамки на една строго определена културна среда и са останали извън сферата на конкретната обществено-политическа обстановка. Или по-точно казано — отсъствуват до голяма степен границите на историчността при конкретния анализ на Фурнаджиевата поезия. Не се очертават достатъчно ясно невидимите друми, които са подмамили, увлекли и обусловили развитието на поета, като са го тласкали към една или друга пристрастеност. Но каквито и бележки да се направят за портрета на този оригинален поет, той е неоспоримо доказателство за творчески подход при разглеждането на лириката изобщо. Сега Данчев се е освободил от всякакво цитатничество, от различните социологични тълкувания, сектантски увлечения и пр. Не се чувствуват и следи от предишното доктринерство и догматическа скованост, присъщи почти на всички статии, писани преди десетина години от наши съвременни критици. В настоящия портрет на Фурнаджиев е очертана преди всичко творческата физиономия на поета, неговата лирическа самобитност. Усеща се дълбокият му драматизъм и социален патос. Увлича ни страстната му емоционална изповед. И като се има предвид цялата сложност на епохата и горещото й романтическо дихание, можем да си обясним буйния и необуздан темперамент на поета. „Съдбовната привързаност“ на Фурнаджиев към народа се вижда от критика в нов аспект — като извор на всички „терзания и угризения“ и на отделните перипетии на трагизма, породен от по-сетнешната откъснатост и „социална изолация“. Особена стойност има правилно очертаната линия, бележеща емоционалната еволюция на поета. Тук Данчев е навлязъл в своята стихия. Постигнатото е наистина ярко, силно. То ни навежда към интересен и откровен размисъл за съдбата на съвременната ни литературна критика. Към този въпрос ще се върнем наново.

Когато разглежда „младия“ Фурнаджиев, Данчев не анализира „фактите“ както обикновено оперират с тях литературните историци и изследователи. Не прави мъртва дисекция на живата поезия, а вниква в нея по своему. Той „живее“ живота на самия лирик. Превърнал се е, бих казал, на негов „двойник“. И все пак кри-

тикът не позволява да бъде изцяло завладян от поета. Държи се на известна дистанция, сякаш се е ръководил от препоръката на Боян Пенев, който споделя в дневника си мисълта, че литераторът не трябва да се остави да бъде покоряван изцяло от творчеството на писателя. И колко е радостно, че Данчев *преоткрива* лирическата същност на Фурнаджиевата поезия. Вижда поета сякаш с нови очи. Взира се в неговия ярък и контрастен колорит, като следи романтично условните детайли. Но той предпазва и от увлечения. Колко уместно е например неговото предупреждение: „Тежко и горко на оня, който пристъпва към неговия колорит с изисквания за реалистично правдоподобие. Но този, който не е лишен от щастието да бъде грабнат и увлечен от вихъра на преживяванията, той ще приеме и дръзката условност, с която са осъществени те. Стихотворения като „Пролетен вятър“ и „Дъжд“ не са нито само някаква първична биологична стихия, нито самоцелна игра на звуци и багри. Това е преди всичко здрав, очистителен екстаз на жизнерадостта.“

А когато сумира обобщенията си за „зрелия“ Фурнаджиев, критикът набелязва така сполучливо отделните моменти, че изпъкват най-ярките черти от поетическия му натюрел. Особено ценни са наблюденията за вътрешния диалог на поета, за нравствените му пориви, за характерния фурнаджиевски пейзаж, носещ почти винаги тревожните алегории и символи на една развълнувана съвременна душевност.

Макар и да не засяга и да не изчерпва всички нюанси и детайли в своите „впечатления от поезията на Никола Фурнаджиев“, както сам Данчев се изразява, той изгражда един сполучлив и верен портрет на поета. Точен и приемлив. С много разбиране и такт, с обич и с *тънък критически нерв*.

С каквато обич разглежда лириката на Фурнаджиев, със същата топлота и аналитичност Данчев вниква в „пресътворения свят“ на Веселин Ханчев или в „зрелостта“ на Валери Петров, в „човечната поезия“ на Радой Ралин или в драматичната борба на „поета-строител“ Пеньо Пенев, в „нравствения подвиг“ на Дамян Дамянов или в космическите дръзновения на Любомир Левчев, поета, за „когото се спори“, и пр. и пр.

С радост трябва да се изтъкне, че литературният критик успешно зафиксира *най-особеното и най-характерното* в натюрела на отделните поети. Той ги познава отблизо, следил е всяко тяхно творческо проявление, чувствува добре тяхното артистично своеобразие и го разграничава точно и уверено. Може би това не се отнася в достатъчна степен при изграждането на портретната характеристика на Валери Петров. Струва ми се, че съвсем целесъобразно щеше да бъде, ако по-определено се изтъкнеше, че понякога, дори и в по-значителните, не става дума за най-хубавите си работи, Валери Петров допуска неговата поезия да се превърне донякъде в маниерна игра. За този поет биха могли да се кажат повече неща, да се характеризира с повече светлосенки неговия някак по-хладен и умозрителен натюрел.

Изглежда в състояние на по-голям душевен подем са писани от Пенчо Данчев малките по обем, ала сполучени портретни характеристики за Веселин Ханчев и особено за Радой Ралин. В тях се долавя вътрешният полет на чувството, което е тласкало критика да бъде предълно точен и сбит, прям и искрен. С много интимно съзвучие и разбиране е очертан образът на интересния лирик Радой Ралин. Изобщо в тези кратки портрети проличават възможностите и талантъ на Данчев като литературен критик. Възможности, които досега не са се откроявали с такава яснота и категоричност. Тук проличава преди всичко верният подход и тънкото умение на критика да разграничава точните поетически физиономии на лириците. Нещо, което не може да се каже за статията, посветена на Пеньо Пенев. Вярната по същество концепция за поета е съпроводена с общи констатации, оказали се недостатъчни, за да изпъкне по-релефно образът на рано загиналия поет. А той бе наистина колоритна фигура, ярка, темпераментна. Помня го този недоволник от живота, тази луда глава! Помня го весел и навъсен. Срещал съм го светъл от радост, а понякога — гладен, зъл и хаплив. Ала винаги вдъхновен и силен. И неведнъж съм съзирал неспокойния огън в тревожните му очи. И затова, струва ми се, всеки негов стих представлява съкровена изповед. Всеки негов стих е така изстрадан, че прилича на капки от младата му кръв, която сякаш пари от белите листа на завещаните ни книги. . . В края на своята статия за Пеньо Пенев литературният критик прави една много навременна, но горчива констатация: „Ранната му смърт е сигнал само за едно — по-внимателно да се види мястото му в литературата. Защото по един неписан лош закон ние лишаваме живите от такава внимателност.“ Една такава констатация не е най-добрата атестация за съвременните критици, които имат лошия навик да поставят младите таланти във всеобемащото понятие „и други“, без да имат куража да наредят в една поредица имената на истинските творци, независимо от тяхната възраст. И ако изобщо е нужно да се отправя някакъв укор към хората, проявили неоснователно

пренебрежение към този или онзи млад творец, то името на нашия критик не би могло да бъде поставено във фалангата на бездушните.

Положителна страна в метода е тази негова особеност, че той много рядко се захваща да пише „чиста“ рецензия, засягаща само отделно произведение. Обикновено нещо за него е да синтезира своите „впечатления“, да ги прегрупира и да ги обобщава в по-разгърната статия, разкриваща образа на отделния писател. Чрез такъв подход той постепенно се доближава до точната портретна характеристика. И всеки портрет той се старае да отсени и разграничи с характерни детайли и нюанси, с различни паралели („Нощ“ на П. К. Яворов и цикъла „Жив съм“ на Веселин Ханчев), да направи съпоставки („Сърцето бие за хората“ от Йордан Радичков и „Смърт няма“ на Тодор Монов) и редица сравнения, все с единствената цел — да разкрие неповторимостта и индивидуалната физиономия на отделната творческа личност. Художествената специфика на всеки поет се характеризира от индивидуалната природа и от значителността на поетическите открития. От тях се съди за истинския талант и за естетическото верую на поета или белетриста. И, струва ми се, че друг по-точен подход за оценка на художествените произведения едва ли има. Всяко друго изходно начало при анализирането на художественото творчество би било непълно или едностранчиво, тъй като обикновено отвежда до вулгарния социологизъм, до принизеност в интерпретацията, до абсурди или излишни абсолютизации. В повечето подобни случаи художествената творба се изпразва от въздействието на поетическото съдържание. Тя се разглежда от други страни, но не и като произведение на изкуството. Та нали до неотдавна, както се знае, съществуваше схващане, според което се считаше за съвсем резонно да се твърди, че главно от тематическата особеност на отделното произведение може да се съди до голяма степен за неговата художествена пълноценност.

Натюрелът на Пенчо Данчев като литературен критик би бил неточно определен, ако не се отбележи, че в неговия метод съществуват и отделни недъзи и празнини. Някъде те едва ще се почувствуват, а другаде ще са дали вече своето отражение при анализа на отделните произведения. Понякога Данчев постига известен резултат при анализа, като се позовава на добре скроения словесен жест, като се опира на ефектната фраза. И не може да се отрече, че в дадени моменти словесният ефект може да внесе специфични нюанси, посредством които да се наблегне на особените подробности, на характерните белези в облика на един творец. Вярно е, че тези неща у Данчев се правят с мярка. Ала въпреки това, все пак е рисковано да се разчита на словесните фойерверки. Често пъти зад ослепителния им блясък ще останат скрити и за очите на критика естетическото съдържание на произведението, неговият поетически подтекст или цялото подводно течение на художественото внушение. Ще остане по такъв начин скрито, незасегнато и заключено голяма част от вътрешното богатство на художественото произведение, неговата сила и красота.

Другаде в стила на критика ще излязат на повърхността повече или по-малко публицистични моменти, чрез които до известна степен се подменя естетическият анализ.

Критикът само би спечелил, ако още повече се вглъбява в поетическия свят на отделните художници. Само по-добър резултат би имал той, ако още по-дълбоко навлиза в този творчески свят и ни го разкрива по-всестранно. Критическият маниер на Данчев сега се характеризира преди всичко с една ярка импресивност, артистична раздвиженост и синтетичност на обобщенията. Сочат се преди всичко най-типичните черти и белези в творческия рисунък, изобразителна система и личен почерк на художника, без да се изясняват всякога конкретно и последователно етапите на цялостното му естетическо богатство и своеобразие. Тази страна безспорно оставя известна неудовлетвореност у читателя. Разбира се, току-що направената констатация не се отнася до най-хубавите работи на взискателния критик.

Когато разглежда развълнуваната и пълноценна „Лирика“ на Веселин Ханчев, между другото Пенчо Данчев споделя съвсем накратко своите мисли по въпроса за характера и същността на интелектуалната поезия. Той поставя този термин съвсем неоснователно в кавички. Всъщност ето неговите аргументи: „Тази поезия някои наричат „интелектуална“. Термини! Ние сигурно имаме толкова основание да я наричаме така, колкото в деветнадесетия век са имали основание да наричат великата, хуманната, кипящата от страст литература на критическия реализъм „натурална школа“. Какво пък, нека наричаме такава поезия интелектуална, щом под това име се разбира страстната и умна поезия на нашето време. Но напразно тук предявяват изключителни претенции някои производители на поетическа сухоежбина, които настъпват кресливо, въоръжени до зъби с целия терминологически арсенал на атомната и водородна техника, или пък ония, които смятат, че са модерни,

съвременни и интелектуални, защото са автори на римувани или неримувани, умозрителни, сухи и безстрастни коментари на собствените си разсъждения и съсбражения, доставящи толкова удоволствие, колкото и сухият пясък, попаднал между зъбите ни. За мен във всеки случай едно е безспорно — интелектуалната поезия е по силите само на дълбоко емоционално мислещи поети. Но не е ли вярно, че на тези поети принадлежат жанровете и теченията и на всяка друга поезия, стига тя да е истинска поезия?“ Ясно е, че у Данчев съществува резервираност по отношение развитието и бъдещето на интелектуалната поезия, докато тя има утвърдени представители в нашата, пък и в чуждестранните литератури. Разбира се, далеч съм от мисълта, че ще трябва да се прокламира интелектуализма като най-съвършен и единствен еталон за поетическа пълноценност на съвременната поезия. Струва ми се безполезно да виним поетите, че са се насочвали към една или друга тема от богатството на живота. Това е тяхно неотменимо право и никой не може да им го отнеме. Поетите имат пълната свобода да подхождат по своему към живота и да ни го показват в своето изкуство пресътворен и обогатен. Едва ли е нужно да се натрапват нови щампи на поетите, защото безспорна е истината, че с кални ботуши в душата им досега никой не е влязъл. Но нека не се отклоняваме. Нека не се залавяме найнапред за етикета, който ще поставим на тази по същество нова поезия, макар че и това, как ще я назовем не е без значение. Това не е въпрос до „термини“, както се изразява Данчев, а по-скоро до съдържанието на това понятие, което съвсем не е аморфно и безлично.

Неотменим белег на интелектуалната поезия е, че тя има за централен обект новата социалистическа душевност на нашия съвременник. Вярно е, че и в миналото, пък и сега съществува страстна и умна поезия. Но вярно и безспорно е и друго: тази умна и страстна поезия не носи белезите на тази поезия, която наричаме интелектуална. До нас долитат днес например ярките гласове на многострунния поетически ансамбъл на добрите и нови съветски поети, които творят жива и не по-малко умна и страстна поезия, в която интимните и граждански чувства се сплитат в един велик дълг (Евтушенко, Рождественски, Вознесенски...). Поезията им се различава от поезията на класиците. Различава се и от лириката на познатите ни по-стари съветски поети. Родила се е от нуждите на живота по-друга поезия, с нова интонация, с нов поетически стил, с нов ритъм. . . Поезия, облъхана от голямата тревога на деня, в който живеем, от динамиката на нашето съвремие. В нея мисловното начало прераства в чувство и образи, а всяко чувство и всеки емоционален образ се просмуква от дълбок размисъл, от завладяваща интелектуалност. Затова имаме основание да я наричаме интелектуална без резервираност или колебания.

Разбира се, че в поезията изобщо може да се говори за различни степени на интелектуалност, без от това художественото въздействие на произведението да отслабва или да се подсилва. Тук се касае поскоро до възможностите на тази лирика да долови новото у съвременния прогресивен човек и да го покаже по-цялостно и по нов, оригинален начин. Интелектуалното начало на тази актуална лирика предполага и съвършено съвременен поглед към живота и към целия свят. И затова не бива да се сърдим на поетите, че ламтят по новите съвременни открития и че гледат на света със страстните очи на космонавтите и любят или мразят с гнева и гордостта на Човека, разширил изведнъж своя обхват на мисъл и действие. За тях светът от „птичи полет“ е станал отдавна бледен и наивен. Те са ненаситни за нови поетически открития. Очите им са зажаднели за космическа панорама. Сърцата — за нови изживявания. Затова всеки един от тях би примрял от романтичната гордост да излети от контейнера на пробните ракети на нашето утре. Затова поетическата рекогносцировка е равна на подвиг. . .

Задушевният размисъл, придружен с богат и действен подтекст, способствува по-пълно да се разкрие вътрешният драматизъм, психология, етична тревога и дългът на съвременния човек пред цялото човечество.

Традиционализмът в лириката в случая едва ли би попречил, но не би и допринесъл кой знае колко за реализацията и утвърждаването с по-други средства на едно ново светоусещане. Ако натегне традиционното в поезията, то ще ни свлече към познатите емоции и мисли, имащи своя атмосфера и афинитет, по-различни и несвойствени на нашето текущо съвремие“. Безспорно съвременното модерно светоусещане не е лишено и не бива да се лишава от националните импулси. Всяко увлечение да се очистят преживяванията от тембъра на националния емоционален регистър ще доведе до национално обезличаване, до космополитизъм. Такава пристрастеност е безполезна, тъй като и чисто човешките преживявания имат свой национален колорит, своя специфична особеност. Изобщо националните импулси никак не биха попречили за пълноценното и цялостно усещане на живота.

Съществото в новата интелектуална поезия би следвало да се търси и в искре-

ния, търсещ патос, протичащ като някакъв ток в психиката на новия човек. Такъв патос тласка поета към нови открития, към дълбоки изповеди, съкровени откровения и големи артистични превъплъщения, съдържащи най-значителните истини за живота и човешкото битие. Обладан от силата на тези истини, творецът ще воюва срещу примитивизма и елементарните представи за живота и никога не ще се увлече от измамния блясък на „слънцата от станиол“, а ще догонва винаги истинската и пълноценна красота на живота и на художествената правда в своята поетическа галактика.

В съвременната поезия наистина съществува интелектуалност и интелектуалност. Дотук мислите ни кръжат около оная душевност, присъща само на социалистическия човек. Говорим за интелектуалността у хората, които изменят света в полза на народите и в името на тяхното бъдеще — комунизма. На Запад днес твърде много се спекулира с интелектуализма на така наречената „модерна душа“. Превъзнася се нейната феноменална чувствителност и болезнена изтънченост. У нас апологети на такава модерна душевност не ще се намерят. Едва ли ще се намери човек, който да се нагърби да брани интелектуалното капитулантство и душевна безпътица, да величае интелектуалната деградация и лудостта. И ако днес все пак се намират такива люде, живеещи на Запад, които пъплят по нервите на хората и по косвен път дават ход на безокия демон на разрушението и смъртта, то съвсем определено трябва да се каже, че техните мисли и емоции едва ли достигат сърцата на трудовите хора. Защото тези мисли и чувства са лишени от истинско художествено внушение и привлекателност. Те остават ледено студени и интересуват само техните създатели, откъснали се от истинските нужди на народите. Поезията на тези люде е до такава степен свръхинтелектуална, че е невъзможно да се разбере и от снобите. Тя е лишена по начало от всякаква емоционалност и поетическа свежест. Та нима може да се очаква някаква нежност или топлота от сложно шифрованите абстракции, пълнещи всеки куплет? Нима могат да се дешифрират думите-сигли, да се разчетат „поетическите“ ребуси, вплели като лайтмотив маразма и атомната гибел? Неразгадаеми остават и безкрайните набори от думи в неримуваните стихове, двусмислените остроумия и съждения, неясните асоциации, алогични сентенции и всички други чудатости, насищащи безизразната „поезия“ на „модерния“ Запад. От тази поезия едва ли би могло да се изгради някакъв образ на така наречената „модерна психика“. Подземните гласове на разстроената „модерна душа“ остават чужди, съвсем чужди за оптимистичната същност на трудовите хора на Запад и на социалистическата душевност изобщо. Не че на нея не са присъщи дълбоки преживявания, но каквито и да са те, нямат нищо общо с патологичните кълчения на „модерните хора“ и си остават характерни само за човека-съзидател на един нов свят, света на комунизма. . .

Що се касае до безличните поети и до всички „креслювци“, за които говори Данчев и които присвояват единствено за себе си правото да се наричат интелектуални поети или изобщо до всички епигони и производители на каквато и да е „поетическа сухоежбина“, носеща режещия вкус на схрускан пясък, то спокойно може да се каже, че тях никой не би ги взел под закрила, защото те никога не са били в строя на творците, създаващи сериозна поезия. Тяхната оголена и разсъдъчна продукция не привлича вниманието. Те едва ли съзнават неудобството на домораслия провинциализъм в лириката на някои от тях и едва ли се раздират от човешките драми на истинските интелектуални пости, готови с главите си да строшат ледовете на творческите предубеждения и ограничения. Тук думата е за интелектуалността на поети от типа на Веселин Ханчев например. Интелектуалният характер на неговата лирика не е привлякъл вниманието на нашия критик. Той подминава и с това ликвидира този въпрос, без да анализира по-подробно това плодотворно начало в лириката на този талантлив поет.

Все във връзка със спецификата на Веселин Ханчевата поезия ще ми се да направя и една допълнителна реплика. В най-общи линии оценката на Данчев за поета е вярна и детайлирана. Но трудно може да се възприеме и обоснове оценката му, че „Не, не мога да спя. . .“ от „Стихове в паласките“ е „далечен и достоен предвестник на най-хубавото“, на това, от което сега се възхищаваме всички в „Лирика“. За някакви далечни нотки наистина може да се говори, нали все пак отделните творби са писани от един поет. Но работата е в това, че най-хубавото в „Лирика“ е създадено в съвсем друга плоскост, със съвсем друг поглед към действителността. В по-ранните си стихотворения Ханчев е повече външен и описателен, преследващ до голяма степен значителната и силна лирическа поанта, докато сега създава монолитна композиция на едно цялостно изживяване, разкриващо издълбоко богатата човешка душевност на съвременника ни. Той създава цялостна философия за смисъла на човешкото съществувание. И положителните завоевания са налице — категорични и неоспорими. В случая важното и същественото е, че сти-

ховете от „Лирика“ са рожба на едно съвременно поетическо виждане и усещане на света, че новото в тях откриваме и в интонацията, и в ритъма, и в художественния рисунък. На тази безспорна истина никой не би могъл да възрази, защото стиховете от цялата стихосбирка и особено от цикъла „Жив съм“ са пропити с красотата на слънчеви чувства, които ни напомнят светостта на синовната изповед, великодушната майчина прошка или съкровената клетва за вярност на войника. Такива стихове са истинските показатели, насочващи към създаването на голямата поезия, на трайните естетически ценности в съвременното ни изкуство.

Ще бъдем несправедливи, ако не признаем, че Пенчо Данчев участвува активно в творческия живот на съвременните писатели и по-специално в живота на поетите, независимо от тяхната възраст. За разлика от болшинството съвременни критици (в това число не може да се включи критик като Борис Делчев, който проявява особен интерес към първите стихосбирки на младите поети) Данчев проявява особени чувства на симпатии към младите и най-младите стихотворци. Той изучава неспокойните им търсения, лутания и техните поетически открития и достижения. Измерва пулса на тревожната им младост. Най-добро доказателство за това е неговата голяма и аналитична статия от няколко глави, озаглавена „Бележки за поезията на младите“. В нея проличава колко отблизо следи по-значителното в съвременната ни млада лирика, как живее с поривите на енергичните поети, знае влеченията им и техните грешки. И затова в своите анализи и препоръки той е така внимателен. Не ще им натрапва рецепти и предписания, ала не ще се поколебае да постави и точния предупредителен сигнал, когато забележи, че увлеченият в търсения поет губи здрава почва под краката си, а жизненият материал започва да бледнее в анемичните му стихове. А когато връзката със съвременността отслабне и в светоусещането на младия художник са настъпили обезпокоителни нотки, критикът ще напъти със загриженост и строгост. Данчев е сдържан и тактичен с младите. Там, където е нужно, той ще постави ударението върху отделния недъг в стиховете на младия творец, ще се аргументира и с подчертана категоричност ще сподели своите основания. Нека си припомним с каква убедителност и тревога се разкриват отделни слабости в стиховете, да кажем, на Владимир Башев, Стефан Цанев, К. Павлов, Иван Динков, Никола Инджов и на други млади поети. И това критикът върши с единственото намерение да подпомогне младите и да подчертае колко е наложителна борбата за „монолитен, органически свой, самостоятелен и активен лирически герой“, за да се създава голяма поезия, за да се твори оригинално съвременно творчество.

Изобщо най-хубавите статии в сборника на Пенчо Данчев, независимо кой проблем засягат, са обвеяни от искрен и благороден бунт срещу бездушната и стандартна нормативност в изкуството, срещу фалша и рутината в творческата практика, срещу инерцията и мъртвата традиция. Тъкмо този патос е подклаждал огъня за нова интерпретация на литературните факти, за ж и в о и а р т и с т и ч н о м и с л е н е. Това опериране с фактите и тази непосредствена реакция са дали своето благодатно отражение. Критикът разгръща своите мисли и чувства страстно и темпераментно. Пише с верен усет и с много обич. Ето как топло и как чистосърдечно се отнася той към Радой Ралин и към неговите любовни чувства, отправени към далечната Аура: „Как ще го забравиш тоя сричащ няколко заучени италиански думи любовник! Усмихваме се, а сърцето ни прелива от топло съчувствие към него. Топлото съчувствие тук не е гола декларация. То се усеща в анализа, в интерпретацията, в цялото критическо изложение. А когато Данчев е разбрал отблизо острата душевна болка на Дамян Дамянов, отправил зов „Другари мои с кървави чела, за свободата мога ли да пея?“ — критикът веднага се откликва: „Да, можеш да пееш, поете! Нещо повече, ти не можеш да не пееш за свободата, защото си закърмен с копнеж по нея, защото си бил свидетел на битките за нея в бунтовния си град.“ И т. н. Другарската подкрепа, човешката вяра в поета ще сгреят неговата изтерзана душа. Тази б л и з о с т се проявява не само към творците, но и към читателя, когото въвежда в лабораторията си. Колко близо го държи до себе си може да се съди от много конкретни анализи. Ето само един пример. Когато Данчев говори за втората стихосбирка на Любомир Левчев („Завинаги“) и като утвърждава оригиналния му и интересен поетически глас, подхваща твърде интимно следната беседа: „Да започнем отначало. Четем програмното стихотворение „Звездите са мои“. Нашият слух е така непривикнал към тези дързости. Какво настоятелно увешаване, че звездите били негови! Неволно ни се иска да усмирим неудържимия поетически космонавт. По-скромно, млади човече! Не може ли по-тихо? В нашата поезия не е много обичайно това разпалено гръмогласие и буйно ръкомахане! Но някакво вътрешно чувство ни възпира да отсечем — позьор, имитатор на чужди интонации!“ и т. н. и т. н. От този пасаж, колкото разговор с читателя, толкова и авторов монолог, може да се съди колко

прецизен и взискателен е критикът, колко не е прибързан той в своите оценки и в каква степен е искрен към поетите. На него може да се вярва, защото изхожда от самото творчество, което е единствен показател за развитието или застоя на художника.

Стана дума вече, че добрият критик обикновено съумява да вникне в идейно-емоционалния свят на писателя и да съпреживява всеки негов образ на съответната художествена висота; да диша свободно в творческата му атмосфера. И при правдиво тълкуване на художествените произведения да създаде верен литературно-критически образ на писателя. Изглежда, че само в такива моменти може да се говори, че критиците пресътворяват образи или по-точно изграждат по своему образите (портретите) на писателите. И тъкмо за такива критици с основание може да се твърди, че те не са безстрастни констататори, обикновени ценители и посредници между художник и публика, а нещо повече. Те се превръщат в истинска творческа съвест. Съвест, отмерваща по свой усет всички нюанси от образа на писателя, всички негови ъгловатости и специфични творчески домогвания, тревоги и съмнения. И когато проникновеният критик е открил кондензираната сила на художественото внушение, когато се е вмесил в живота на твореца, той неминуемо го насочва, възпира или преориентирва. И тази съвест, колкото и субективна да изглежда на пръв поглед за самия творец, упражнява своето въздействие. Тя може да изглежда субективна, но щом е продиктувана от интересите на живота и на народа, тя никога не може да се превърне в субективистично своеволие. Тя трябва да бъде винаги спокойна съвест, чиста, мъдра и зряла, безкомпромисна и ясна... Само тогава прецизната и строга литературна критика ще бъде наистина водеща, ще дава тон в развитието на литературата и активно ще се намесва в литературния процес. Единствено така тя ще подпомага както творците, така и читателите. Само така ще внушава изискан вкус към естетически трайното, към пълноценната високоидейна и високохудожествена литература. Истинската литературна критика изисква цялостните усилия на литератора. Тя не е занимание за повърхностни и несериозни люде. Не е изобщо любителско занимание, защото съчетава в себе си както сериозното проучване, така и образното литературно-критическо писане. Тя може да бъде колкото абстрактно-логицистична, толкова и есеистично-образна или импресивна. И от таланта и умението на критика да борави с това оръжие зависи дали ще може да стреля в целта и да служи на своя народ. Само така доскоро неоснователно поруганата литературна критика може и трябва да заеме своето място в съвременната ни литература.

Може направо да се каже, че с подхванатия разговор в „Писатели и време“ Пенчо Данчев оказва активна помощ на съвременните писатели. Той върши полезна творческа работа. Ако речем да сравним по-раншните книги на Данчев с „Писатели и време“, то не може да не констатираме сериозното развитие, осъществено от критика. Предвижил се е далеч напред, извървял е значителен творчески път. Път — труден, ала верен. По него се върви неспокойно, с много препятствия и огорчения, но все пак гордо и достойно. Такъв творчески друм най-подхожда за истински критик-марксист, търсещ и подхвърлящ всичко на преоценка. Новата му книга е доказателство за това творческо безспокойство. Тя е документ и за нещо друго — за неговата зрялост. Сега той с умение профилира творческите образи на поетите и с тази си способност очертава и собствения си образ на талантлив литературен критик. Тези портрети създават физиономията на един интересен и темпераментен съвременен критик.

Христо Йорданов

НЕСЪСТОЯТЕЛЕН ТРУД ЗА БЪЛГАРСКАТА КОМЕДИЯ

По въпросите на комичното е натрупана доста теоретическа литература. Но комедията като литературен жанр и по-специално развитието и съвременното състояние на българската комедия не са изследвани обстойно. Дори статиите, посветени на различните прояви на българската комедия, се броят на пръсти. Ето защо инициативата на Иван Богданов да проучи пътищата, по които се е развивал този жанр у нас, е похвална. Той е поискал да бъде пионер в една сложна и неразработена област. И като пръв именно неговият труд предизвиква интерес както сред литераторите, така и сред театралните дейци.

Но независимо от особените трудности при подобен пръв опит, Богданов не е разрешил успешно задачата си. Той на-

истина е събрал богати сведения, натрупал е много биографични справки за известни и неизвестни автори, а също така и голям библиографски материал за българската комедия. Далеч сме от мисълта да подценяваме къртовския му труд в библиографско отношение. Бедата обаче е там, че авторът не си е поставил преди всичко библиографски задачи, не е схванал поскромно предназначението на своята книга. Вместо да състави една стройна, подробна и анотирана библиография за българската комедия, от каквато се чувствува остра необходимост, той се е заел да пише нещо като история на българската комедия Задачата се е оказала непосилна за Иван Богданов. Въпреки че той слага на книгата си задължаващото подзаглавие „Развой и съвременно състояние“ на комедията и уверено я препоръчва пред „литератори, театроведи, учители, студенти, ученици и културни дейци“, неговият труд не изпълнява голямото си предназначение. Той е твърде аморфен по жанровия си характер, представлява смесица от библиографски справочник, отекчителен преразказ на съдържания, банални теоретизации и прибързани обобщения. И всичко това е събрано в няколко глави, озаглавени доста превзето: „Пионери“, „Основоположници“, „Строители“, „Съвременници“ (като че ли съвременниците не са строители, ако въобще се възприеме тази несполучлива терминология).

В уводната част, наречена „Същност на комедията“, Богданов поднася на читателя елементарни и общоизвестни определения за спецификата на този жанр, за разновидностите му, за строежа и изразните му средства. Вместо синтетично и задълбочено изложение на естетическите проблеми, той предъвква едни и същи мисли, повтаря се: „Освен психофизиологична, смехът има и с о ц и а л н а страна“, „. . . комедията не само показва смешното, но като разкрива с о ц и а л н и т е му корени, взема отношение към него“, „Комичният образ е правдив, когато е с о ц и а л н о обусловен“, „Той се намира винаги в зависимост от с о ц и а л н и т е условия“. . . Такива общи постановки и положения преобладават в тази глава. На тях по принцип не може да се възрази. Те обаче се отнасят както за комедията, така и за всеки друг литературен жанр, изобщо за всяко произведение на изкуството, доколкото то отразява обективните закономерности на действителността. Най-сериозната слабост в тези разсъждения на Богданов е именно това, че те важат за всички драматургични видове. Специфичното в комедията като драматическа творба се е изплъзнало на автора. Особено неубедителен става Богданов, когато се опитва да навлезе в по-дълбоки сфери, например да обясни връзката между трагично и комично. Тогава той не позволява на трагедийния герой да страда нравствено (нравственото страдание било присъщо само на комедийния герой), готов е да изхвърли от всички класически и съвременни комедии боя и физическото страдание (което пък било присъщо на трагичния герой). На редица места Богданов е склонен да утвърждава някои щампи, срещу които се бори съвременната ни комедиография. Така например той съветва настойчиво комедийните автори да използуват особеностите в облеклото и телосложението, та дори и физическите недостатъци, като глухота, заекване, гръмогласие и пр. Той дори поднася шаблонни рецепти: „В образа на клюкарката може силно да бъде подчертана устата“.

Очевидно авторът не показва достатъчно компетентност в специалната област, която проучва. Към този недостатък се прибавя друг — неговата отчужденост от животрептящите въпроси на днешния театрален живот. Може би съвременният читател най-трудно ще прости това на автора, който се е заел да пише книга и за днешното състояние на българската комедия. По-дълбоките причини, които до неотдавна се отразяваха отрицателно и спъваха развитието на комедията, изобщо не са загатнати. Богданов пише като човек, който стои над вълненията и тревогите на театралното ни всекидневие, той не се вглежда по-проницателно в неговите факти, не се опитва да го разбере и да почувствува болка от неговите неблагополучия.

След всичко казано няма защо да се изненадваме, че разделите за съветската и съвременната българска комедия са най-слаби. Богданов има добро намерение да утвърди новия характер на социалистическата драматургия. Той обаче е чужд на нейните специфични проблеми, на основните исторически обусловени етапи в нейното развитие, на главните причини, които определят стадиите на застой или на подем в нея. Когато характеризира съветската комедия, той се задоволява да повтаря едни и същи банализирани, вестникарски фрази: „За да насити произведението си с актуално обществено съдържание, комедийният автор трябва не само да познава действителността, но и да я вижда в перспектива. А това налага отлично да познава законите на обществ[е]ното развитие, да се отличава с напредничав дух и прогресивен светоглед“. „За да влияе, комедията трябва наистина да буди

[1] Подч. м. — Е. К.

смях; но ако нейният хумор не е наситен с общественото съдържание, той ще ни весели, без да ни вълнува и превъзпитава. Прочие, най-съществен компонент на комедията е нейното обществено съдържание.“ „Значителните комедии поразяват преди всичко с правдиво изобразяване на житейските прояви. Големият комедиограф е винаги отличен познавач на живота, на човешкия характер, тънък наблюдател на действителността.“ „В съветската комедия критиката е утвърждаваща. Затова именно съветската комедия е дълбоко възпитателна.“ „Затова тя се превърна в мощен инструмент на културно-общественото развитие.“

Никой не може да възрази срещу мислите за възпитателната роля и утвърждаващия характер на съветската комедия. Но това, което ни казва Богданов, е азбука на литературата, която ще срещнем и във всяко ученическо съчинение по литература. Той е трябвало да отиде по-нататък, да надникне в своеобразието на комедията, създадена на основата на социалистическите обществени отношения. Апломбът, с който изрича най-елементарни истини, не съответствува на съдържанието на неговите мисли, което е оскъдно и баналио. Нещо повече, незапознат добре с новите изисквания в съветската литературна и театрална критика, с борбата за творческа широта и разнообразие след XX конгрес на КПСС, Богданов неволно узаконява някои преодолени догми. Отношението към М. Зошченко например днес не е такова, каквото беше преди едно десетилетие. Иван Богданов обаче по инерция напада писателя, задето се е осмелил „да окарикатурява положителни герои“. Оттук той тегли по-генерално заключение: „Ето защо осмиването на положителни герои не само няма да предизвика смях, но може да доведе до негодуване.“ Днес обаче авторите на съветски комедии не са склонни да се съобразяват с подобни предписания. Някои човешки и обществени слабости на герои, по начало положителни, са също предмет на социалистическата комедия. Но Богданов упорито поддържа овехтелите тези, не признава, че положителните герои могат да имат и отрицателни черти. „Докато смехът — пише той — породен от постъпките на отрицателния герой има характер на присмех, постъпките на положителния герой пораждат смях, в който звучи одобрение.“ А нима не е възможно положителният герой да изпадне в положение, в което ще се окаже смешен, без с това да престане да бъде положителен герой? И нима всяка негова комична проява непременно, по рецепта, трябва да предизвиква само одобрение?

Доста място Богданов е отделил на развитието на комедията ни след Девети септември. Негова заслуга е, че се е постарал да направи цялостен литературен обзор на проявите в тази област. Но тъй като и тук той — въпреки обещанието си да остане повече в рамките на обзора — непрекъснато се изкушава и дава литературни оценки, получават се твърде странни неща. Безцеремонно Богданов изравнява литературните величини, с една мярка определя заслугите и на значителни автори, и на обикновени илюстратори в драматургията. Той не проявява сериозен художествен критерий и се задоволява да разглежда главно илюстративната страна на произведенията. Методът, по който търси постижения и слабости в съвременната комедия, се отличава с канонични предубеждения и догматика. Така например главната причина за слабостите на „Борсанови“ от Крум Кюлявков той не вижда в схематизма, а открива „по-дълбок“ източник: „Кюлявков се поддава на омразата си към врага и с това проявява слабост като комедиограф.“ „Неговото изобличение преминава в убийствен сарказъм“. Но ако вярваме на Богданов, гневът на автора, който пречи да се роди комедия, поне трябваше да помогне да се създаде остро сатирично произведение. И нима е изключено да има комедия със саркастични и гневни нотки? Според Богданов е изключено, тъй като той издига китайски стени между драматургичните жанрове, не разбира сложните им взаимни преходи и преливания. Съвсем снизходителен към други средни пиеси, Богданов е много строг към сатиричната комедия на Димитър Димов „Жени с минало“. Нищо лошо в това, но защо не е намерил място да каже нещо повече поне за афористичния език на Димов, който осигурява успеха на произведението?

Много баласт е натрупан в книгата и при изследване на българската комедия след Първата световна война. Тук наред със Ст. Л. Костов, на когото правилно е отделено специално внимание, наред с Йордан Йовков се разглеждат подробно и други автори, като Ст. Савов, Н. Икономов, Г. Дръндаров, Вл. Полянов, Асен Ненов Бдинец, та дори С. С. Злъчкин и Борис Руменов (Борю Зевзека). В този богат и многообразен календар, съставен от Богданов, на постиженията естествено е отделено повече място, но на мнозина случайни автори все пак се придава преувеличено значение. Например Тачо Танев и Васил Пасков са обявени смело за „талантливи писатели“. Голям брой посредствени произведения, които би следвало да се дадат само като безцветен фон, са преразказани, цитирани и оценени

високо от Богданов. С истинска сериозност той изследва една специална област в комедиографията ни от онова време: комедията с ловна тематика. Преразказан е „интересният“ сюжет на два едноактни фарса и е отбелязано, че ловната тема в една комедия „умело е съчетана с любовна интрига“. Пак в същата ловна област „имат проявление Иван Карановски, който свързва с лова една лишена от подълбок замисъл интрига, Иван Кирилов, който използува епизоди от ловния живот“ и пр.

В една библиография на българската комедия всички тези автори и заглавия могат да намерят своето място. Но в едно изследване, което претендира да има поне научно-популярен характер, липсата на художествен критерий е недопустима. За свое оправдание Богданов си е измислил специален метод на историко-литературно изследване, който се състои главно в разбори на произведения и автори, „обречени на забрава“. Той неведнъж влиза в спор с тъй наречените от него „литературиверховисти“, т.е. с почти всички литературни работници у нас, които едва ли не на вятъра си губят силите и времето да се занимават изключително с художествените ценности, с онова, „което се е популяризирало достатъчно“. По този начин те „изневеряват на основното задължение — да изследват продукцията и да вземат отношение спрямо нея от гледище на характерните за литературната история критерии, а не само от естетско гледище“. Според Богданов истинският литературен историк трябва да изравнява художествените стойности, да не търси определящите черти на епохата в най-значителните художествени явления. Богданов естествено има право на своя позиция, но измамна е неговата илюзия, че може да отмени трайните и исторически изработени критерии за естетическа оценка. Не само литературната критика, но и литературната история е длъжна да отдели ценното, художественото, значителното в литературния процес от случайното, естетически безпомощното и временното. Това се учи още в прогимназията. Опитите на Иван Богданов за „нова методология“ са развенчани както от развитието на самата литература, така и от научните постижения на литературната история.

В страниците, посветени на комедията след Първата световна война, Иван Богданов говори за две линии в нейното развитие: пролетарско-революционна и реакционна. Той се чувствува задължен да причисли комедийните произведения изцяло или към едната, или към другата линия. От това, разбира се, произлизат доста неудобни положения, тъй като пролетарско-революционни комедии почти няма и тази линия стои празна. Затова пък другата трябва да се радва на голямо изобилие, тъй като Богданов е склонен да отнесе едва ли не всичко към нея, само и само да угоди на догматичното си гледище. „Ако погледнем на българската буржоазия като на тъмна маса, ентусиазирана от неизтощимия си егоизъм, готова да ръкопляска на всяко произведение, което гъделичка нейния фалшив патриотизъм, и да се шегува със злополучията на собствените си синове и дъщери, тогава трябва да отнесем към това направление по-голямата част от произведенията на българската комедиография, написани между края на Първата световна война и 9 септември.“ Така и Ст. Л. Костов неволно трябва да се примири с мястото си в реакционната линия и да се чувствува съвсем неловко, притиснат от всички страни от автори като Борю Зевзека и нему подобни.

Липсата на правилна методология, на сериозна ерудиция, на широка театрална и литературна култура спъва Иван Богданов и е до голяма степен причина както за слабите му художествени анализи, така и за несъстоятелните му изводи. Общото впечатление от книгата още повече се разваля от сухия и шаблонен език. Единствените колоритни и „оригинални“ езикови средства, с които си служи Богданов, са думи като „психизъм“ (вместо психологизъм), „разсмиваческа литература“, „забавителна комедия“ (сякаш е от забавям) и пр. Останалото е еднообразно, вестникарско и тривиално.

Библиографските сведения, които се съдържат в книгата, могат да бъдат само частично оправдание за нейното излизане в този вид. Обстоятелството, че „Българската комедия“ се появява по витрините не като библиографски справочник, а като историко-литературно и теоретическо съчинение, налага да предявим към нея по-сериозни изисквания. Дори при най-голяма снизходителност читателят не може да прецени книгата на Богданов другояче, освен като едно литературно недоразумение.

Елка Константинова

КНИЖОВНОТО НАСЛЕДСТВО НА НЕШО БОНЧЕВ[1]

Взаимообусловеността и взаимовръзката между идейно-естетическите и литературно-художествени ценности на различните епохи налагат необходимостта всестранно да бъдат изучени и творчески използувани завоеванията на предходните поколения. Да се види при какви условия са се появили едни или други постижения на националната творческа мисъл, от какви потребности са били извикани, какво въздействие са оказали за разширяване кръгозора, за насочване по правилен път търсенията на ума, вълненията на сърцето на тогавашните хора, несъмнено се явява първостепенна задача на нашата съвременност. Това се явява толкова по-необходимо за онези завоевания, появили се в преходни епохи, когато са се трасирали пътищата към нов живот, когато духовните сили на народа са били особено напрегнати, за да се извоюва и утвърди правото за свободно национално съществуване и развитие. Такава епоха несъмнено представлява и Българското възраждане. В онова време на политическо робство и духовен мрак, когато българската националност е била поставена на големи изпитания, малобройната ни интелигенция е трябвало да напряга до сетен предел интелектуалните си и нравствени сили, за да даде вярна насока на пробуждащата се творческа енергия на българина, да заложи здрави основи на формиращата се народностна литература и култура. Да се издири и събере книжовното наследство на тези първи пионери на културната ни нива, всестранно да се изучи и осветли, та да може то наистина да стане опора за по-нататъшното развитие на научно-теоретическата литературно-художествена мисъл, несъмнено представлява едно от задълженията на днешното марксистко-ленинско литературознание. Мисълта на Белински — за да се разбере настоящето и предугади бъдещето, трябва да се изучи миналото, мисъл, припомняна настойчиво от мнозина хора на творческите дирения, не трябва да се забравя и от днешните поколения.

Не може да се отрече, че в условията на народнодемократическа България бяха предприети редица инициативи в това отношение. Но направеното очевидно не задоволява потребностите, не отговаря на обективните възможности за използуване на наследството във всичките му области, особено що се касае до наследството от епохата на Възраждането. С някои изключения ние все още нямаме пълни или по-цялостни издания на онова, което са ни оставили възрожденските книжовници, писатели, поети, издания, подготвени според изискванията на съвременната археографска наука. Затова и починът да бъде издадено книжовното наследство на Нешо Бончев, един от онези български възрожденци, които оставиха дълбоки бразди в историко-литературния процес, не може да не бъде приветствуван и оценен по достойнство. Хубаво е, че с подготовката на това издание се е заел такъв добър познавач на възрожденската литература, какъвто е Петър Динеков, проявяващ отдавна специални интереси към творчеството на Н. Бончев.

Излязлото през миналата 1962 година томче, онадсловено „Нешо Бончев, литературна критика и публицистика", представя възрожденския книжовник за пръв път по-цялостно, включва повече работи, излезли от неговото перо, дава ни възможност да узнаем повече неща за писателя, да почувствуваме по-непосредствено неговата богата творческа индивидуалност. В сравнение с първото издание, направено през 1942 г. от съгражданина на Бончев Недьо Горинов, тук, в новото издание, са изпуснати фолклорните материали, събрани и публикувани от възрожденския деец, а са включени 28 писма от богатата му кореспонденция и статията му за книгата на Ф. Каниц „Придунавска България". Трябва да се съжалява, че и сегашното ново издание не изчерпва литературното наследство на Н. Бончев, не включва всичко, което ни е оставил като архивен материал или разпръснато из периодичния печат. Сам Динеков отбелязва: „Поместените материали не изчерпват литературното наследство на Нешо Бончев. Преди всичко все още не са издирени всички негови печатани творби, особено в руския печат, за сътрудничеството му в който има категорични сведения (напр. през 1876г. в „Русские ведомости" и „Одесский вестник"). Тук не се включват и преводите на „Разбойници" и „Тарас Булба" и някои негови незавършени статии, повествователни творби, преводи и т. н., които се намират в архива му" (стр. 235—236). Не се съобщават причините за невключването на споменатите материали. Но от каквото естество и да бъдат съображенията едва ли биха оправдали една такава непълнота. Изданието несъмнено би изпълнило много по-добре и цялостно своето предназначение, ако в него човек би намерил всичко излязло от перото на Нешо Бончев. И без това книжовното му наследство е ограничено по обем и понякога ние трябва да съдим за

[1] Нешо Бончев, литературна критика и публицистика, под редакцията на Петър Динеков, изд. Български писател, 1962.

известни неща само въз основа на отделни частични загатвания, на единични лаконични сведения. Затова с толкова поголям интерес читателят, пък и изследвачът на онази епоха, би посрещнал всяка нова статия, по-дребни откъси, писма, бележки и др., оставени от възрожденеца-патриот. Ако за писатели с по-богато и разностранно дело изпускането на някои откъси, статии и т. н. не се оказва от значение за общата характеристика на твореца, то при нашия случай това се чувствува особено остро. Колкото някои материали и откъслечни бележки да ни се виждат незначителни на пръв поглед, включени в общото, те несъмнено биха уплътнили нашата представа за едни или други страни от дейността на писателя. Би било оправдано в такова едно издание, което очевидно не е предназначено само за обикновения читател, да бъдат дадени поне някои откъси от преводите, за да се види как преди цяло столетие българските възрожденци са чувствували, възприемали и тълкували такива шедьоври от световната литература, като „Разбойници“ на Шилер или „Тарас Булба“ на Гогол. Очевидно съвсем не случайно школуваният литератор се е спрял на тези именно творби. И ако вече самият подбор ни подсказва за някои страни от идейно-естетическия свят на преводача, то колко повече може да се научи и почувствува в тази насока, ако читателят види непосредствено средствата, формите, похватите, чрез които е предадено на български съдържанието на класическите произведения, как са схванати патосът, героиката на художественото повествование, какво звучене им е дадено и т. н.

Целесъобразността на подобни изисквания за по-пълно представяне наследството на възрожденския писател се потвърждава и от онези извънредно ценни данни, които откриваме в публикуваните писма. Какъв неоценим материал за характеристиката на Бончевата личност, за патриотично-нравствените му терзания, за целия му душевен мир! Топлота и сърдечност, непритворна любов и нежност лъхат от писмата до майка му и сестра му! Със затрогваща грижовност и разбиране съветва сестра си какво и как да чете, от где да започне, та да извлича от четенето реална полза. „Чети първо тия, дето ги по-разбираш, па после други. Малко чети, но хубаво да проумяваш, що четеш. То ще после лесно да ти бъде“ (стр. 192). От богатата преписка на Бончев с неизменния му приятел и другар Марин Дринов, публикувана от Динеков още през 1937 г. (СпБАН, кн. 56), тук е дадена само една част. Но колко красноречиво говорят тя за интересите на двамата книжовници-патриоти, за склонности и стремежи, за психологическо състояние на Бончевата личност — раздирана от вътрешни терзания, не намерила опора във възвишените си пориви, сили да осъществи интимните си граждански и творчески блянове, сломена без време от неумолима болест. На упреците на приятеля си, че се е изоставил и не работи на книжовното поприще, Бончев отговаря, че условията, при които живеел, го потискали, приспивали силите му. Околната индиферентност тласкала и него към пасивност, патриотичният му дух сякаш отпадал. Колко показателна е изповедта в писмото му от 23. I. 1870 г., когато ще трябва да търсим обяснение защо широко школуваният книжовник дълго време стои настрана от литературния живот. Още две години по-рано Бончев споделя тревогите си от обзелото го бездействие и угнетение следствие на убийствените жизнени условия. „Пишеш ми, че сме паднале и заборавиле своята цел. Не сме паднале, ами щем да паднем, защото сме отвсъде убити и угнетени. Добро е, кога человек има възможност да употреби своите сили за общото добро, но ако не може, то що да прави“ (писмо от 12. II. 1868). Все от писмата до Дринов ние узнаваме за литературните занимания на критика, за отношението му към някои български писатели, за схващанията му по редица обществени и книжовни въпроси. С каква компетентност прави критическите си бележки за Дриновото съчинение „Поглед върху произхождането на българский народ и началото на българската история“ (1869), с каква прецизност анализира езика му. „Тука в Москва аз пръв ти прочетох книгата. Погледът ти е верен и разумен и ти щеш след време да си изработиш самобитен поглед на българските дела. Тоя самобитен поглед и сега прогледва в твойто дело. Види ся, че ти критически приимаш чуждите мнения“ (писмо от 30. V. 1869). При вестта за Априлското въстание съзнанието, че неговите съграждани са развели знамето на свободата, а той е принуден да бездействува, го измъчва още повече. „И взыгра радостию душа моя. Защо ме снайде сега болест — мислих си много пъти. Народът с радост взима оружието. Всеки припка да помага, а ние лежим. И посрамиха се най-паче мудрите, които първи трябваше да излязат во сретение жениху.“ (писмо от 19. V. 1876). Колко непълни биха били нашите знания за Нешо Бонзев, ако не разполагахме с тия писма-изповеди, колко ограничено бихме съдили за кръга на неговите интереси, за неговите национално-патриотични терзания! Затова и благодарността ни към редактора на изданието е толкова по-голяма, че с включването на тези извънредно ценни

материали ни е дал възможност да се сродим по-непосредствено и цялостно с Бончевата личност.

Мнозина от възрожденските дейци извикват нашето възхищение колкото с патриотично-книжовната си дейност, не по-малко и с поведението си като високонравствени личности. Образът на такива хора се откроява в не по-малка степен и от документи, които не са били предназначени за печат — писма, дневници, спомени, откъслечни бележки и т. н. Това налага с още по-голяма категоричност да бъдат издирени, проучени и издадени подобни ръкописни материали, за да се разкрият в цялата пълнота, релефност и величие фигурите на онези, които заложиха основите на националната ни книжнина, литература, критика, публицистика. Оправдано би било обнародваните по различни поводи и в различни изадния подобни материали да бъдат събрани и издадени заедно, което извънредно ще улесни и читатели и изследвачи в усилията им да опознаят по-всестранно и цялостно делото на големите творчески личности.

В разглежданото издание, както и в онова на Н. Горинов, е включена критическата статия за книгата на Васил Чолаков „Български народен сборник“, която статия излиза без подпис на страниците на „Периодическо списание“ 1872, кн. 5-6. Сам Динеков отбелязва, че има „основание да се съмняваме в Бончовото авторство на тая статия“ и е склонен да приеме В. Д. Стоянов — деловодителя на Книжовното дружество, за неин автор. Макар статията сама по себе си да е твърде интересна и показателна за автора ѝ, за неговите схващания по редица въпроси на народното творчество, както и за литературно-естетическите му позиции, нейното включване, макар и като „приложение“ към книжовното наследство на Нешо Бончев ни се струва неоправдано. Въпреки че у някои все още съществуват съмнения за авторството на статията, съмненията най-вече са дали е на В. Друмев или на В. Д. Стоянов. Всичко обаче говори, че тя не е излязла от перото на Н. Бончев. Очевидно автор на въпросната статия е В. Друмев. И от начина, по който е анализиран Чолаковият сборник с народни песни, и по композицията на самата статия, по тона и езика на изложението, по характера и формата на съжденията и преценките — всичко ни отвежда към Друмев. Освен това имаме и изричното признание на автора на „Нещастна фамилия“, че неподписаните статии в критическия отдел на „Периодическо списание“ са негови (вж. Сборник Климент Търновски — Васил Друмев, за 25-годишнината от смъртта му, 1927, стр. 3). Ако съпоставим тази статия с други критически работи на Друмев, веднага изпъква тяхната близост и по същността на поставените проблеми, и по формата на изложението.

Втората част от статията „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“, където се говори за живота и творчеството на Гогол, в изданието е дадена отделно, като самостоятелно обособена статия, макар тя да се явява естествено продължение на първата част — завършваща с думите: „Но защото името на Гоголя пръв път се явява в нашата книжнина и не е познато на читающите българе, нека ни бъде позволено да кажем за него няколко думи във втората половина на статията ни“ (стр. 157). Поместването на рецензията за книгата на Ф. Каниц „Придунавска България“, обнародвана за пръв път от Динеков в СпБАН, 1942, кн. 63, ни дава възможност да узнаем за други страни от интересите и школовката на Нешо Бончев. Тя свидетелствува за широките му познания и по въпросите на общата история, за схващанията му относно ролята на Русия в решаване „съдбата на Европейския изток“, за будното му патриотично чувство, готов да реагира всякога щом се изкориства правдата за неговия народ. Запознал се с книгата на унгарския учен чрез руския ѝ превод, Бончев се изказва твърде критически за автора, комуто недостигало „нито наблюдателност, нито сериозност, нито уседчивост за такъв труд“, представил в невярна светлина „нравите и обичаите на българите“, изопачил истината за българските земи. Нашият патриот не може да се примири с възторженото отношение на автора на книгата към турското правителство, към небезизвестния Мидхад паша — славословен често от Ф. Каниц в историко-географското му описание. Тази статия е показателна и за схващанията на Бончев по отношение етнографията и фолклора като източници и аргументи за социално-битовата характеристика на народа.

Останалите статии, с изключение обширната рецензия за сп. „Читалище“, извънредно ценна с изказаните в нея литературно-критически съждения, засягат главно учебно-педагогически и общокултурни въпроси. Всички са писани между 1870—1873 година. Затова и интересът ни към онова, което Бончев пише по-късно, по време на Априлското въстание и Освобождението, колкото и да е малко и фрагментарно, е особено голям. Въпреки и изнурен от туберкулозата, вестта за събитията в родината сякаш раздвижват последните сили и от талантливото перо излизат последните му писа-

ния в защита на българския народ, за да бъде скоро без време и завинаги прекършено. В едно от последните писма до приятеля си Дринов, писано няколко дена след обявяването на Освободителната руско-турска война, прикованият на легло патриот изповядва: „Събитията пак възприяха свойт високи тон. Вам ви нищо, но на болните тия работи силно действуват. Косите ни настръхнаха. Голямо бреме взима Русия на раменатa си. Ще ли го донесе до мястото, до предела? Неволно ми доходят на ум думите на Хомякова: „О, недостойная призванья! Ты призвана". Надежда и страх ни смути душите. Но да благослови господ шествието ѝ! На тя господи уповахомъ, да не постыдиши ны. Много си добре сторил, че си се обещал да идеш, кога потрябва. Ако и да не бяха те поканили, трябваше да дириш средство д а с и т а м, понеже шат хора знающи да се поискат. Но то не ще скоро да бъде, тя се лесно не взима оная земя; не ли видиш с каква ярост и отчаяние се ополчиха нечистивите на бран? Да будет воля господня!" (писмо от 25. IV. 1877). Неизмерима е мъката, дълбоки са терзанията, които изпитва чувствителното патриотично сърце пред мисълта, че е обречен на бездействие, когато започва да се осъществява онова, към което така искрено се е стремял.

При обнародване на произведения и архивни материали от епохата на Възраждането винаги изпъква въпросът за езика и правописа, на който следва те да бъдат издадени. И в случая с Нешо Бончев редакторът е имал да се справя с немалко трудности в това отношение. В съгласие със съвременната историографска практика Динеков се е старал да нормализира правописа, като запази своеобразието на езика на автора, особеностите на тогавашната реч. Поради твърде голямата непоследователност при употребата на езикови форми и фонетични знаци, не винаги може да се разграничи къде се касае за езикова особеност, къде за правописен белег. Когато за пръв път във в. „Македония" (1870) бива обнародвана Бончевата статия „Разсъждения", редакторът на вестника П. Р. Славейков, в специална статия пише: „Читателите ни виждат в тази статия еще една нова система на правописание, за което ний не казваме, че е крива или съвсем безосновна, но възползувами се от случая да кажем, че е време вече да ся премисли и у нас за въвеждането на едно общо правописание, защото работата взе да става много разбъркана. Нашите учени трябва за сега поне да се откажат от онези изхитрувани и своеволни системи на правописание, които могат да пристигнат до безбройни начини. . ." Затова ние още по-добре разбираме основателността на признанието, което Динеков споделя: „Не бе възможно да се внесе пълна последователност в езика и правописа на Бончев, където са отразени не само схващанията на самия Бончев, но и разбиранията на редакторите на вестниците и списанията, където той е печатал своите статии. За да се постигне единство, би трябвало да се извършат предварителни езикови проучвания, каквито за сега не са направени" (стр. 236). Ето още едно потвърждение на необходимостта от потясно сътрудничество между езиковеди и литературоведи при издаване на съчинения от по-отдалечени времена. В епохата на Възраждането литературният език е в процес на формиране, езиковите и правописни спорове се водят с рядка непримиримост, а това несъмнено затруднява да се въведе пълно единство в езиково и правописно отношение при издаване на произведения от онова време. Все пак необходимите проучвания и съвместни усилия биха помогнали да бъдат установени поне някои ръководни принципи.

Изданието, подготвено от П. Динеков, е снабдено с подробни обяснителни и библиографски бележки, както и с един историко-литературен очерк за живота и делото на Нешо Бончев. Извършената от редактора научно-изследователска работа несъмнено улеснява широкия кръг читатели, а от друга страна, дава възможност изданието да бъде използувано и от специалиста, от изследвача на възрожденската литература. И тук е проявен усет за мярка, дадени са в сбита форма най-необходимите биографски сведения за лица, библиографски данни за съчинения, исторически справки за събития и т. н, срещани в отделните статии и материали. Някъде бележките вземат характер на коментар, другаде съдържат оценъчни елементи за едно или друго съждение, изказано от писателя.

Правилно е постъпил редакторът, като е придружил изданието с един по-цялостен очерк за Нешо Бончев. Това се е налагало и поради обстоятелството, че първото издание на Н. Горинов започва с встъпителна статия от Б. Йоцов, където възрожденският критик е даден в невярна светлина, в буржоазно-идеалистичен дух са разгледани неговите литературно-естетически възгледи, представен е като застъпник на теорията за „чистото изкуство". От позициите на съвременната марксическа литературна наука Динеков очертава гражданския и литературен образ на Бончев, проследява неговото формиране като човек и писател, обобщено характеризира книжовната му дейност. Цялостното оформяне на Бончев

авторът поставя на фона на тогавашната наша и руска действителност — където той прекарва близо двадесет години. Започналият културно-просветен подем у нас по средата на века, разкрепостяването на националната духовна енергия, намерила израз в множество книжовни прояви, засилилото се общуване с руската прогресивна общественост и реалистична литература са онези реални фактори, които оказват неотразимо въздействие и върху формирането на бъдещия книжовник и просветен деец. Като използува материали от различно естество — спомени от съвременници на Бончев, негови писма и статии, Динеков ни разкрива черти от характера и психиката на тази благородна и противоречива личност, проявила отрано качества на рядка надареност и остра прозорливост, без да успее по-късно да оползотвори цялостно и изчерпателно природното си дарование, всестранната си школовка. Когато човек чете писмата на Н. Бончев, чувствува трагизма на този темпераментен патриот, който на моменти иска да лети с крилата на орел, а не може да преодолее нерешителността на духа, инертността на обстановката, гнета от физическите страдания, убиващи всеки порив, потискащи сили и воля. Една твърде своеобразна психика, твърде противоречиви изживявания и чувства, сякаш живее под кошмара на една болезненост, загдето не му достигат сили и смелост да реализира най-съкровените си въжделения. Дълго време надареният книжовник не може да надмогне пасивността и да оползотвори натрупаните знания и опит. Едва през 1870 г., не можейки повече да устои на терзанията на будната си патриотично-хуманистична съвест, на настойчивите напомняния и подканяния от страна на приятеля си М. Дринов за дълг пред отечеството, Бончев се залавя за перото и само за няколко години успява да се утвърди като книжовник със своя физиономия, със свой поглед по въпросите на националната просвета и литература, да се изяви като темпераментен полемист и ерудиран литератор. Написаните за кратко време статии раз-движват духовете, повдигат спорове, недоволства и одобрения. Но зла орисия преследва надарения писател, у когото отприщената енергия тепърва ще трябва да даде обилни плодове. Спохожда го неумолима болест, която отново го обрича на творческо бездействие — сега вече придружено с неимоверно по-големи страдания и душевни терзания. И несъмнено това своеобразие в житейската му съдба, в цялата му душевност се отразява върху поведението и активността на гражданина и писателя — неща, които се оказват от особено значение при характеристиката на личността и делото на Н. Бончев.

И в училищно-педагогическите, и в литературно-критическите си статии, въпреки някои либерално-просветителски схващания и илюзии, Н. Бончев проявява верни разбирания по общата насока на книжовния живот от онова време, изказва правдиви догадки за обусловеността на духовните интереси от обществено-икономическите условия, за същността на домогванията на западния капитализъм спрямо българските земи и т. н. Облъхан и от идеите на позитивизма, Бончев искрено вярва във всемогъщата сила на науката и просветата, препоръчва наред с хуманитарните дисциплини да се преподават и естествените науки в училищата. Но за разлика от революционните демократи той смята, че дори и в условията на турското владичество националната книжнина и просвета могат да се развиват и процъфтяват. Тук и в някои други случаи се проявяват консервативните черти на неговия мироглед, останал в плен на илюзиите, свойствени на еволюционното просветителство, както и на редица идеалистични концепции.

С умението на рутиниран литературен историк са разгледани литературните статии на Нешо Бончев, характеризирани са неговите критически възгледи. „Голямата взискателност, високият естетически идеал, горещата борба срещу посредствеността, бездарността и невежеството, пределната искреност и честност в оценките отличават и литературните статии на Нешо Бончев“ — пише с основание Динеков. Дълбокото сродяване с големите завоевания на руската литература, както и с някои от теоретико-естетическите принципи на Белински, запознаването с отделни европейски писатели от различни епохи, обуславят и високите критерии на Бончев при характеристика и оценка на младата ни литература, непримиримостта му към всичко, което не се оказва на висотата на схващанията му, формирани на основата на световната реалистично-демократическа художествена и критическа мисъл. Във високите си изисквания обаче той не винаги успява да спази необходимия конкретно-исторически подход, което понякога довежда до твърде песимистични изводи за състоянието на тогавашната наша литература, както и за възможностите и заслугите на някои съвременни писатели, в преценка на техните произведения. С основание авторът на очерка пише, че „идеите на Бончев са ясни, целеустремени, гледащи смело в бъдещето“. Едва ли обаче може да се твърди, че „Бончев свързва високите си идеи с конкретната обществена обстановка, разсъждава трезво и реалистично,

вижда съвършено ясно практическите средства и пътища за осъществяването на своя културен идеал“ (стр. 32). Във високия си идеал да види час по-скоро родината си изравнена с другите културни народи, литературата ни на висотата на европейската, Бончев наистина проявява максимализъм — както е казано в очерка. Известно е, че когато се формира една млада литература, появяват се и творби, които, без да притежават високи художествени качества, изиграват определена роля в момента. Не случайно Белински нашироко говори за такъв род литература и задължение на критиката е да схване нейното значение и я оцени по достойнство. „В областта на литературата има произведения, които по своето вътрешно достойнство не принадлежат към изкуството, но не по-малко бележат епоха в литературното и дори в общественото формиране на народа“ (Полн. собр. соч. 1953, т. III, стр. 310). Към такъв род литература великият критик причислява произведенията на Карамзин, Фонвизин, Кантемир, Сумарков и др. Той се стреми да вникне в закономерностите на историко-литературния процес, да разглежда явленията в тяхната взаимовръзка, да оценява историческото място и значение на произведенията, които оставят диря в общото развитие и без да са притежавали някакви по-особени художествени качества. У автора на „Литературни мечтания“ намират пълно съчетание проницателният критик и далновидният историк, строгият съдник с обективния изследвач на литературното развитие — каквито качества не успява да прояви Н. Бончев, пък и други литературни критици от онова време. Разбира се, не става дума тук да сравняваме Бончев с Белински, нито пък да виним нашия критик за проявени схващания и тенденции — изглежда неизбежни при тогавашните условия, обусловени от високия идеал, подхранващ критическата дейност на българските възрожденци. В законното си преклонение пред прозренията на ума, твърдостта на волята, далновидността на духа у възрожденските дейци, не трябва да отбягваме да видим и онова, което те по редица обективни и субективни причини и предпоставки не са успели да постигнат или преодолеят. Ако човек се пренесе в онази епоха, по-лесно ще си обясни много черти и страни от критическата им дейност. Тласкани от чисто патриотични съображения и идейни подбуди, надарени с неспокоен темперамент и своеобразна душевност, те са искали да видят по-скоро реализирани в живота големите културно-исторически, художествено-естетически, нравствено-политически идеали — дали съдържание и смисъл на цялото им съществуване.

Цялостното и задълбочено проучване на литературно-критическите възгледи и позиции на Н. Бончев не може да не ни доведе до извода, че въпреки всичката им здрава теоретико-естетическа принципност и реалистична насоченост, той не успява да застане изцяло на равнището на материалистическата революционно-демократическа наука за художественото творчество. Неоспорим факт е, че Бончев възприема много от естетическата система на Белински, той обаче не успява да прозре същността на някои от принципите, издигнати от великия критик и развити по-късно от неговите следовници, особено що се касае до социално-оценъчната, идейно-революционизираща роля на литературата. Отделните възрожденски книжовници и писатели възприемат едни или други принципи от революционно-демократическата реалистична естетика, асимилират ги в един или друг аспект, в зависимост от идейно-политическите позиции на които стоят, в зависимост от обществената им активност, от участието им в национално-освободителната борба. Оттук и по-своеобразният патос във високите изисквания на Н. Бончев и тези на Каравелов и Ботев например. И тримата критици несъмнено следват принципите на Белински, когато говорят например за необходимостта българският читател да се сроди с онези произведения от световната литература, които принасят полза, но съдържанието, което влага всеки един от тях в понятието полза, не е тъждествено. Не случайно Ботев така ясно заявява, че в онзи момент дори и такива гениални произведения като „Фауст“ се явяват нецелесъобразни, ненужни „сега за сега“ на българския народ. Разбира се, за да бъде посочено цялото онова своеобразие в литературно-критическото и естетическо кредо на Н. Бончев, да бъдат разкрити всички онези нюанси, които вземат литературно-критическите му възгледи в сравнение с подобни принципи, застъпвани от други писатели-критици в онова време, е необходимо да бъде написана специална обстойна студия. В интересния и написан с разбиране очерк Динеков е спазил мащабите при определяне историческата значимост на книжовната дейност на Нешо Бончев, неговата роля за поставяне формиращата се национална литература и култура на здрави реалистични народностни принципи. По такъв начин новото издание на съчиненията на възрожденския книжовник ще помогне по-непосредствено на днешните поколения да се запознаят с личността и делото на един възторжен деец за пълноценна национална литература и култура.

Георги Димов

БИБЛИОТЕКА „ИЗБРАНИ РОМАНИ“ ПРЕД V-ТА СИ ГОДИШНИНА

1. ПО-БЛИЗО ДО НОВИТЕ ЯВЛЕНИЯ В СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Библиотека „Избрани романи“ в издателство „Народна култура“ навлиза в своята пета годишнина. Този срок е напълно достатъчен да се направи преценка на досегашните ѝ достижения и слабости, да се посочат някои пропуски в подбора на съвременните романи.

Едва ли е нужно да изтъкваме колко полезно начинание се оказа тя. Най-доброто свидетелство за това е големият интерес на читателите към нея. Тя можеше да се роди и осъществи в новата и ведра атмосфера след XX конгрес на КПСС, след който рухнаха култовските прегради и сковаващи догми, в обстановка на обективен поглед към художествените ценности на световната литература. Чрез нея нашият читател се приобщава към всичко хубаво в литературата, създавано от различните народи по света.

Тук искам да засегна само един сектор от работата на библиотеката: как тя подбира съвременните съветски романи, как запознава читателя с най-добрите достижения на съветската литература. Естествено първият въпрос, който възниква, е: дали уредниците на библиотеката следят внимателно новите процеси в съветската литература след 1956 година, дали се стремят да поднесат действително най-съвременното, най-прогресивното, най-близкото до оня дух на обновление, който е обхванал всички страни в живота на Съветския съюз. Защото винаги картината в една литература е доста пъстра и противоречива — особено в такива преломни периоди от известен застой към бурно отприщване на всички живителни сили, когато може да се каже цялата правда, колкото горчива и жестока да е тя, когато на литературата се възвръща в пълен обем едно от най-ценните ѝ качества — дълбокия, ненакърнен с нищо хуманизъм. В такава картина лесно може да се заблуди човек, да попадне на временното и случайното, което не предава най-сполучливо облика на днешната литература, новите тенденции в нейното развитие.

Първата годишнина на библиотеката е включила романите „Битка по пътя“ на Галина Николаева и „Размисъл“ на Фьодор Панфьоров. Този избор е много верен, сполучлив. И двете произведения — особено първото — бяха приети с горещо одобрение от съветските читатели, защото те първи заговориха за опасната ръжда на старото, за драматичните сблъсквания със закостенелите, но твърде опасни още представители на култовските методи. Те показаха как се разбиват ледовете на застоя, как отвсякъде напират нови сили, как нахлува освежаващият вятър на пролетното разведряване. По-специално у нас романът „Битка по пътя“ извърши голяма възпитателна работа, помогна на мнозина да разберат какво става в съветското общество (и какво е ставало по-рано), да изживеят своите предразсъдъци.

Тази линия продължава и през втората годишнина. И „Дълбокият тил“ на Борис Полевой, и „Златният пръстен“ на Мих. Жестьов са произведения, които се посрещнаха с голям интерес. Не можем обаче да кажем същото за третата годишнина. Струва ми се, че романът „Призори тръгни на път“ е попаднал съвсем случайно в библиотеката, у мнозина този избор е предизвикал недоумение, без, разбира се, да се отрича произведението. Романът на О. Гончар „Човек и оръжие“ също не е от най-сполучливият избор за библиотеката. Това става особено ясно, ако споменем, че през същото време излязоха романите на Д. Гранин, Вера Панова, В. Тендряков, Ю. Герман и др., които бяха в центъра на литературния живот и литературните спорове, които повдигнаха много по-съществени проблеми пред съветските хора.

Известно отклонение, отдръпване от съвременната тема има и в четвъртата годишнина. Този въпрос може да бъде спорен, но мисля, че в ограничените 2—3 бройки (за съветски романи) на библиотеката трябва да попада най-животрепущото и злободневното (в хубавия, широкия смисъл

на думата), това, което проправя нови пътища, което отразява нравствения патос, углъбения и очистения хуманизъм на нашето време. И затова през новата шеста годишнина бихме желали наред с хубавия роман на В. Фоменко „Спомен за земята“ да видим романа „Тишина“ от Юрий Бондарев, новия роман на Д. Гранин и др. Те дават най-вярната картина на литературното развитие в Съветския съюз, на ония дълбоки и нови проблеми, които вълнуват съветските хора. Тогава „Понеделник тежък ден“ от А. Василев (съвсем неоправдано включен в новата годишнина) може да се издаде като всички други книги, но в никакъв случай не бива да се поднася като нещо много показателно за съветската литература през последно време.

Нашето време си има своя патос, своите главни проблеми. Това намира израз с все по-голям успех, с все по-голяма художествена дълбочина в литературата. Библиотека „Избрани романи“ — колкото и ограничени да са възможностите ѝ — може по-добре да отразява новите процеси в литературата, да се насочва към действително ценното и вълнуващото. Тя не е нито „Мозайка“, нито „Златни зърна“ и подборът ѝ трябва да бъде най-прецизен, най-близък до новите явления в съветската литература, до новите духовни потребности на нашия читател.

Ив. Цветков

2. КАК БИБЛИОТЕКАТА ПРЕДСТАВЯ ЗАПАДНИЯ РОМАН?

Излизането на библиотека „Избрани романи“ съвпадна с новия етап, на който се намира нашата литературна политика след XX конгрес на КПСС. Библиотеката трябваше да прилага ония принципи, които се утвърдиха през последните години, оня гъвкав марксически подход, който се съобразява с цялата сложност на литературния процес в капиталистическия запад. Както е известно, нашият поглед за литературните факти се задълбочи. Самият метод на социалистическия реализъм бе освободен от догматично тесногръдие и скованост. Засили се интересът към редица социалистически автори като Брехт, които по-рано трудно се вместваха в сектантските калъпи за реализъм. Друга съществена придобивка на марксическото литературознание е правилният възглед, който призна възможностите и перспективите на критическия реализъм в западните литератури на сегашния стадий от развитието. Докато преди едно десетилетие тези възможности бяха ограничавани и кръгът на превежданите западни реалисти бе крайно стеснен, сега съветските издателства ни поднасят всички значителни произведения на Хемингуей и Стайнбек, Алберто Моравия и Хайнрих Бьол, Греъм Грийн и Франсоа Мориак.

Друга посока на усиленото занимание със западните литератури ни отвежда в една област особено сложна и противоречива. В нея е разположено творчеството на онези писатели, които се проявяват противоречиво, в чиито книги критичното и отрицателно отношение към буржоазните порядки се преплита с кризисни състояния, с болезнени и дори упадъчни настроения. Ние отхвърляме съвременните форми на декадентството, което вдъхва неверие в човека и оплюва човешката природа като дяволска, белязана с печата на нечисти сили. Но разумната литературна политика изисква да правим разграничение между действителните прояви на упадъчното изкуство и онези книги, в които — въпреки контрастните цветове на естетическия спектър — все пак взема връх хуманизмът, болката за човека, презрението спрямо буржоазната лъжа и пошлост. Защитата на коренните ценности на епохата, на мира и човека ни дава сигурен критерий да определим стойността на едно или друго произведение на писатели като Уилям Фолкнер и Тенеси Уйлямс, Жан-Пол Сартър и Албер Камю.

През изтеклите четири годишнини библиотека „Избрани романи“ се е опитвала да следва правилната линия на гъвкав и разностранен подбор на романи за превод, съобразявала се е с марксическата позиция в оценката на съвременния литературен процес. Едновременно с това обаче в библиотеката проличава непоследователност, недостатъчна прецизност и примери на случайност в подбора.

Необходимо е преди всичко да се хвърли яснота върху характера и профила на библиотеката. Макар че тежестта пада изключително върху състоянието на съвременния роман в световните литератури, всяка година библиотеката включва в поредицата от десет книги поне по едно произведение от белетристичната класика. Добре е да се обсъди въпросът дали не е по-целесъобразно библиотеката да остане изцяло библиотека на съвременния световен роман. Вмъкването на няколко заглавия от класиката придава голяма пъстрота и разноликост, разводнява основните намерения на библиотеката: да ни запознае с развитието на съвременния роман или по-точно, на

романа през последните 3-4 десетилетия. Нека не забравяме, че класиците и без друго се застъпват твърде широко в издателските планове, че излизат както пълни събрания на съчиненията, така и отделни издания на книги.

Какъв е подборът на съвременни автори от капиталистическия Запад? Очевидно библиотеката преследва главната цел да ни поднася романи, които развенчават империалистическия свят и буржоазния начин на живот и подпомагат нашата справедлива идеологическа борба. Правилната насока обаче не може да извини издателството за всички конкретни случаи, където то е проявило недостатъчна компетентност в подбора, не е спазило необходимото изискване за сериозно художествено равнище на представените книги. Заслуга на библиотеката е, че запозна нашия читател с романи като „Чочарка“ на Моравиа, „Човешка комедия“ на Сароян, „Билярд в девет и половина“ на Бьол. В същото време обаче могат да се изброят заглавия, които свидетелствуват за твърде принизен и случаен художествен критерий. Редица книги се включват само заради тематичната си актуалност, като се прави концесия на художествената им непълноценност. Срещат се и романи, които са попаднали по случайни обстоятелства в библиотеката. Например книгата на Елен Банро „Любовните приключения в ателие Мирет“ можеше да се появи самостоятелно, тъй като представлява интересно четиво. В една поредица обаче с книгите на Моравиа, Стайнбек и Бьол тя няма оправдание.

Възражения буди и предпочитанието на издателството към едни белетристи за сметка на други. Както в библиотеката, така и извън нея се застъпва у нас много нашироко историческата романистика на Лион Фойхтвангер. Никой не възразява срещу превода на значителни произведения като „Гойя“ или „Мъдростта на чудака“, които ни запознават с един умен автор, пристъпил със своя интелектуална концепция към историческите явления. И все пак възниква законно съмнение: не се ли получава неправомерност, когато нашият пазар се залива с романите на един белетрист, докато други не по-малко значителни романисти остават в сянка и за тях читателят трябва да се осведомява само от оскъдните литературни информации?

Друго не особено щастливо решение на въпросите около подбора е ориентацията на издателството към книги, които вече са превеждани на български език („Гневът на мравките“ на Стайнбек), или книги, които са били актуални за друг период от време, но днес не са най-подходящи за очертаване на профила на съвременния роман.

Библиотеката пристъпва съвсем плахо към онези западни романисти, които не разполагат с индулгенция за „непогрешимост“ и около които се водят повече или по-малко разгорещени спорове. В нея няма да срещнем дори такива световно утвърдени имена като Томас Ман, към когото интересът в Съветския съюз е изключителен. Наистина романи като „Доктор Фаустус“ поради специалното си естество биха затруднили широката публика, но какво пречи на издателството да представи знаменития „плутовски“ роман „Признанията на авантюриста Феликс Крул“, една книга, която всеки ще прочете с непресекващо удоволствие? Като се съобразява със съветската издателска политика, издателството за в бъдеще следва да помисли и за по-сложни и противоречиви автори като Селинджър, Сартър, Камю. Издателството на Националния съвет на Отечествения фронт — макар че разполага с по-малко възможности — е някак по-експедитивно и отзивчиво в това отношение. То изпреварва „Народна култура“ и своевременно ни представи най-характерни книги на Лампедуза, Хемингуей, Грийн и др.

Библиотека „Избрани романи“ започва петата си годишнина. В тазгодишния списък на книгите личат нови имена, значителни романи, получили световна известност. Това ни обнадеждава, че подходът на издателството за в бъдеще ще става по-компетентен и прецизен, съобразен с най-новите марксически оценки. Библиотеката „Избрани романи“ е длъжна да заслужи името си. А пътят за това е само един: издателството да държи равнение по голямата прогресивна световна литература.

М. Николов

НЕВЕЖЕСТВО И ТЕНДЕНЦИОЗНОСТ

(БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ЕДНА ПАНОРАМА НА СВЕТОВНАТА ЛИТЕРАТУРА)

В края на 1961 г. излезе „панорама“ на съвременните литератури в света, твърде луксозно издадена в Париж на френски език от познатата издателска къща Ашет.[1] Книгата е включена в една поредица, озаглавена „Из света“, под редакцията на Жан-Клод Ибер, с предговор от известния френски есеист Роже Кайуа, директор на отдела за литература и изкуство при ЮНЕСКО. „Съвременните литератури в света“ е колективно дело, осъществено със сътрудничеството на двадесет и един писатели, между които фигурират имената на изтъкнати френски критици и познавачи на чуждите литератури.

В своя кратък предговор към изданието редакторът Жан-Клод Ибер предупреждава: „Това съчинение не е нито ръководство, нито инвентар. Ако има амбицията да даде една панорама на различните тенденции, които са вдъхновявали световната литература в течение на последните пет надесет години, то няма претенцията да изчерпа един сюжет, който през изучавания период се е намирал в едно развитие на постоянна обнова. То предлага на читателя един маршрут, който ще му позволи едновременно да види многобройните перспективи, които се очертават вътре във всяка национална литература и да установи сам сравненията, които ще го доведат вероятно да открие родствените връзки между различните литератури, разглеждани тук“.

За съжаление редакторът не е спазил своето обещание и е допуснал в някои очерци читателят да бъде воден по един съвсем съмнителен маршрут, като за „водачи“ са избрани хора, лишени от елементарна обективност и добросъвестност. Това проличава най-силно в очерците, които са посветени на литературите в социалистическите страни. Преди всичко общият надслов, под който са събрани тези очерци: „Страните „сателити“ от Изтък“, издава вече едно предвзето политическо отношение както у авторите, така и у редактора на книгата. Още повече, че под този надслов са дадени като подзаглавие, но в стила на „епиграф“ думите: „Една официална доктрина или: „писатели от всички страни, бъдете послушни!“ По-нататък следва един „увод“ от близо две страници, който започва така: „Във всички страни от Източна Европа, подчинени на влиянието на СССР, съществува от 1945 г. насам, в областта на изкуството и на литературата една официална доктрина, една държавна доктрина. Представена като необходимо средство на израз на едно общество, достигнало стадия на комунистическо-марксическа еволюция, тя се налага на всеки артист, на всеки писател, който очаква да види публикувано някое свое произведение. Тази доктрина е социалистическият реализъм. Схващана в различните страни с повече или по-малко достоверност и вътрешна изобретателност, прилагана с повече или по-малко точност или повече или по-малко открито критикувана или нарушавана, тази доктрина съставлява общата отправна точка във всички страни от съветския Изтък, по отношение на който между страните се установяват различия и се очертават развития“.

Този „увод“ оставя извън всяко съмнение тенденциозното и направо враждебно отношение на автора към литературите на социалистическите страни. Неговият смисъл се потвърждава по-нататък от самите очерци, в които едни писатели тенденциозно се възхваляват с необикновена щедрост, за други се казва по някоя и друга безсъдържателна дума, а трети изобщо не се споменават. Така за Марек Хласко се говори, че е „идол на полската младеж, румънският поет Михай Бенюк е окачествен като „тип на цензор“, който подушва еретиците и издига клади с една непримиримост толкова по-яростна, колкото е по-скорошна“. Ако за румънската литература — в сравнение с другите — авторът отделя повече страници, то в тях той споменава предимно писателите-емигранти, към които има подчертано съчувствено и явно пристрастно отношение. Изразът „блестящ“ е между най-честите епитети, когато се оценява продукцията на тези писатели.

Със съвсем краткия очерк (по-малко от страница) за българската литература завършва цикълът от очерци върху литературите на социалистическите страни. Този очерк може би подчертава най-ярко невежественото и клеветническо отношение на френския автор към една социалистическа литература. Той е написан така, че човек съвсем сериозно може да се запита: как е възможно в една книга с претенция за обективност, излязла под редакцията на един познат френски писател, с предговор от отговорен пред-

[1] Les litteratures contemporaines a travers le monde, Préface de Rogillois. Hachette. 1961.

ставител на ЮНЕСКО, да фигурира такъв нескопосан текст за литературата на една страна? Защото „краткият очерк“ на Бернар Жорж не може да се чете без неволна усмивка и съжаление: той е не само тенденциозен, но и съвсем невежествен. „Фактите“ в този текст подчертават недвусмислено едното и другото.

„Когато избухва конфликтът (Втората световна война — Н. Д.) — така започва очеркът — българската литература изглежда продължава да живее върху своите традиционни данни и култивира историческия роман или реалистичния роман със социални тенденции. Единствено в поезията Никола Йонков Вапцаров, който ще бъде убит през войната от немците (!) внася революционен лъх, вдъхновен от съветския поет Маяковски.“ Фактическата неточност и тенденциозен нюанс са още в тези уводни редове. Фактическа неточност за Вапцаров, тенденциозен намек в подтекста, че Вапцаров е едва ли не копие на Маяковски.

По-нататък в очерка четем: „След 1945 г. комунистическият режим се настанява в една страна с архаична структура и слага тежката си желязна ръка върху неколцината писатели, останали в страната. Реалистическо-социалистическият конформизъм тук е пълен.“ И тук клеветата и невежеството вървят ръка за ръка. И най-наивният читател ще започне да се съмнява дали се касае до непринудено или донарочно невежество, щом се говори за „неколцината писатели, останали в страната“, когато е всеизвестна истина, че никакъв български писател не напусна страната си. Груба лъжа — и нищо повече!

Но очеркът на Бернар Жорж почва да развеселява още повече, когато четем по-нататък: „Надарени писатели не липсват, но те са напълно парализирани от идеологически и полицейски ограничителни мерки. Така например Димитър Талев, за да намери някаква леснина, третира изключително сюжети из миналото; Стоян Т. С. (sic!) Даскалов пише само по търговски поръчки; Павел Вежинов подири убежище във фабрикуването на филмови сценарии.“

„Големият поет Трифон Кунев, автор на многобройни лирически стихотворения, в които възпява прелестите на селския живот и простото щастие на човека, автор също на прочут сборник с политически фейлетони „Rejeter la mouche-ron et avaler le chameau‘ (sic!), почина през 1954 г. след излизането си от затвора.“ Оставих френския надслов, защото доколкото ми е известно Трифон Кунев, който пишеше политически фейлетони, печатани на времето в либералския вестник „Воля“, е автор на един такъв сборник, озаглавен „Конско евангелие за народняците“ и излязъл в 1909 г. Вероятно френският автор, който показва учудваща неосведоменост, тук прави намек за ония политически фейлетони, които Трифон Кунев печаташе към 1946 г. в опозиционното „Земеделско знаме; те обаче не са излезли в отделна книга.

Статията на Бернар Жорж завършва със следния знаменателен пасаж, който предаваме дословно: „Двама писатели са за отбелязване и те са в изгнание: Тучо Карабулков, който публикува във Франция през 1957 г. един роман: „Съвестта на Емануил“. И Николай Левров, който публикува в Париж, на български език, в 1959 г. един роман: „Земята плаче“.

Ето как в едно солидно западно издание е представена цялата българска литература за един период от петнадесет години.

Да говорим за празнини в тази статия е безпредметно — тя цялата е празна откъм съдържание, след като авторът е счел за достатъчно да представи българската литература в наши дни с п е т имена, едно от които — това на Трифон Кунев — принадлежи на много по-ранна епоха.

Колкото до двамата нови автори, които Бернар Жорж цитира, техните книги ми са абсолютно непознати, чужди са и на съвременната българска литература, пък и самият френски автор не дава никаква оценка за тях. Безполезно е да се полемизира с един критик, показал несериозно отношение към цяла една литература.

Странно е, че в един сборник като „Съвременните литератури в света“, където част от очерците за другите литератури са написани компетентно от автори с неоспорван престиж, главата за литературите на социалистическите страни е била поверена на съвършено неизвестен автор, Бернар Жорж, който по отношение на българската литература е проявил удивително лекомислие и недобросъвестност, морал, рязко осъдителен от гледище на литературната етика. Има ръководството на литературния колектив за написването на тази „панорама“ на съвременните литератури в света не можеше да покани като консултант за българска литература професор Роже Бернар, титуляр на катедрата по-български език и литература във „Висшето училище за живи източни езици“ в Париж? Така не би се допуснало в едно издание, претендиращо за сериозност и обективност, да четем такъв фалшив, безсъдържателен и зле написан текст за българската литература.

Николай Дончев

Хроника

ОБСЪЖДАНЕ НА ИЗВЕСТИЯТА НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

В началото на м. ноември 1962 г. научният съвет на института проведе разширено заседание, на което бяха обсъдени Известията на Института за литература (брой 7 брой до 11 включително). Доклад за Известията изнесе ст. научен сътрудник Стойко Божков. Той проследи историята на това институтско издание, неговия характер и задачи, кръга на неговите сътрудници, характерните му постижения и слабости.

След това бяха зададени въпроси на докладчика, на които той отговори. В изказванията взеха участие 11 научни сътрудници.

Искра Панова сподели свои впечатления от последните книжки на Известията . В тях има един дял материали, които са ясно определени по жанр — публикациите и научните съобщения. По тяхната научна стойност не може да се спори. После идва един раздел студии и статии, които се намират на по-първичен стадий на научна обработка. Те са нещо средно между документални материали и историко-литературни изследвания. Това са работите, които заемат главния дял от публикуваната продукция в Известията. Съвсем липсват материали на съвременна тема, а също и теоретични изследвания. Получава се впечатление за тематичен разнобой. Единствено томът, посветен на Смирненски, е тематично целенасочен. Получава се така, че статиите и изследванията, които са свързани с по-актуални въпроси, отиват в сп. „Литературна мисъл“, по-крупните трудове се публикуват като отделни книги, а за Известията остават неща, които са свързани преди всичко с по-старата литература.

Какво следва да се направи за подобрение на Известията? Според Панова трябва да се намери начин изданието да стига до повече читатели. Целесъобразно е да се измени самата концепция за Известията, те да станат годишни сборници на института, които да бъдат с тематични центрове. Отделните броеве следва да се планират, да имат целенасоченост, отделният том да се изгражда около един тематичен кръг от проблеми. Необходимо е в редакцията да влезат по-млади хора, а също така редакцията да работи в тесен контакт с редакцията на „Литературна мисъл“.

Георги Димов изясни някои причини, които са довели до сегашните слабости на Известията. Но слабостите не бива да ни водят към нихилистично отношение. Известията изиграха положителна роля за развитието на нашата историко-литературна наука след 9 септември. Ако се направи преглед на отделните книжки от началото досега, ще се види как се е развивал научният колектив на института. За съжаление, докато по-рано в Известията участвуваха сътрудници от всички степени на нашата йерархия (академици, член-кореспонденти, професори), през последните години голяма част от тях не участвува в Известията. Това се отразява върху облика на изданието. Димов оспори изказаната мисъл, че Известията трябвало да получат характер на институтски сборници. Трябва да сме на ясно за техния профил: те не са нито списание, нито сборник, те са именно Известия на един научен институт. Сборниците са нещо отделно, те ще се издават, но те не могат да заменят Известията. Не е голяма беда, че в Известията липсват обобщаващи статии по възлови проблеми на литературознанието. В тях се печатат специални приноси по отделни въпроси, които са в обсега на литературознанието. В тях преобладава историко-литературен материал. Разбира се, сега, когато институтът е нараснал, длъжни сме да разнообразим Известията. В тях могат да се печатат материали за развитието на литературно-критическата и теоретическата мисъл у нас, материали по въпросите на стихознанието и пр., които фигурират в плановете на института.

Людмил Стоянов намира доклада на Ст. Божков за правилен. Той изтъкна, че положението с Известията отразява и

някои по-общи наши недостатъци. Неправилното отношение на някои литературни среди към самия институт се пренесе и върху Известията, на тях също се гледаше пренебрежително. Сега, след XXII конгрес на КПСС и Ноемврийския пленум на нашата партия, в нашия културен живот настъпи подем. Ето защо и Известията следва да се поставят на такива начала, че да обхванат сътрудниците от целия институт. Необходимо е да се реформира редакцията на Известията. За себе си др. Людмил Стоянов настоя да бъде освободен от редакцията, тъй като той фигурира като редактор, но поради застост не е могъл да взема активно участие в редактирането. Той предлага в редакцията да влязат хора, които са тясно свързани с дейността на института.

Минко Николов посочи, че трябва да видим къде точно е мястото на Известията в системата на институтските издания. Лицето на института се отразява в отделните книги, които научните сътрудници публикуват, в списание „Литературна мисъл“ и на трето място в Известията. Ето защо е необходимо да се види определено профилът на Известията. Те, за разлика от списанието, поместват по-малко материали от злободневен характер. Работите в тях имат по-тясно научен характер и по-специални обекти на изследване. Затова и тиражът на изданието не е голям.

Николов се спря на някои методологически въпроси. Той разгледа няколко публикации в Известията, посветени на историята на българската литература след Освобождението, и констатира по-общи слабости и увлечения от методологическо естество. Често пъти авторите не правят разграничение между историко-литературното и трайното литературно значение на дадено творчество, което изследват. Те дотам се влюбват в темата си, че дори ранни и случайни работи на писателя започват да им изглеждат крупни и значителни. Получава се хиперболизация в оценките, а понякога и изкуствена модернизация от съвременни позиции, когато се правят пресилени изводи въз основа на нищожни факти. В заключение Николов предложи да се разшири тематичният кръгозор на Известията, в отделните броеве да се осъществяват тематични цикли, да се въведе раздел „Критика и библиография“, където да се разглеждат по-кардинални трудове на нашето литературознание.

Ефрем Каранфилов сподели основните мисли на изнесения доклад. Той смята, че е необходимо отделните броеве в Известията да имат свой профил, да бъдат центрирани. Материалите, предназначени за Известията, трябва да имат научни качества. Редколегията е длъжна да изработва свой план, да го съобразява с плановете на отделните секции и координира с общоинститутския план. Необходими са сериозни организационни мерки, за да се получи по-висока степен на научност на поместените материали.

Васил Колевски изтъкна, че оформеният вече профил на Известията трябва да се запази. Там следва да се печатат главно историко-литературни материали с проблемен характер. Хубаво е, ако се постигне центриране на отделните томове около известен проблем, както е оформен например томът за Смирненски. Налага се редакцията да помисли как по-добре да се популяризират Известията, особено в чужбина.

Христо Дудевски посочи характеристиката в доклада като вярна, но същевременно той не е съгласен с нотките на отбранителен тон в доклада. Томовете на Известията се комплектуват главно с оглед на работите, представени в научния съвет от отделните секции. Ето защо по-важно е да участвуваме като сътрудници в Известията, отколкото да стоим настрани и отричаме всичко писано в тях. Томът за Смирненски прави наистина хубаво впечатление, но ние не бива да изпаднем в другата крайност, да търсим на всяка цена тематичен център.

Иван Цветков подчерта, че Известията са връстник на института и те отразяват неговата история и неговото развитие. За да се уточни профилът им, необходимо е да се проучат някои сродни издания в Съветския съюз, където се правят опити да се счупи шаблонът и се разшири кръгът на проблематиката в подобни издания.

По-нататък Цветков се спря на отделни материали из областта на руската и съветска литература, а също и за българо-руските литературни връзки и взаимоотношения. В публикувани работи на някои автори този въпрос за литературните взаимодействия се разглежда твърде опростено и вулгаризирано, правят се груби и неубедителни аналогии. В Известията проличава също така нещо, от което най-много страдаме — погрешната описателна методология. Това задължава бъдещата редакция на Известията да повиши своите изисквания. Не бива да съществува абсолютна зависимост на редакцията от научния съвет. Редакцията може да излезе със свое становище и да върне някой материал, който не отговаря на по-високите изисквания, независимо че материалът е минал през научния съвет.

Величко Вълчев е съгласен с мисълта на докладчика, че недостатъците на Известията отразяват слабостите на секциите. Планът, който съставя редакцията, не може да бъде отделен и различен от

плана на института. Трябва обаче да се прави подбор и да се търси начин за разнообразяване на материалите от отделните секции. Нека помислим как да свържем Известията по-тясно с практиката на учителите в средните училища.

Стоян Каролев изтъкна, че въпросът за тиража и обема на изданието съвсем не е маловажен. Известията не стигат до читателите, те мъчно могат да си ги купят. По-добре е може би вместо да издаваме годишно по един огромен том, да издаваме два или три тома с по-малък обем. Може да се осигури отделен том с научни съобщения, друг том по стара литература, трети — по нова, четвърти — по съвременна литература. Хората избягват да печатат в Известията, защото се страхуват, че няма да достигнат до читателите, че техните работи могат да останат незабелязани.

Илия Конев се спря на въпроса за популяризирането на Известията в чужбина. Той е установил, че те липсват в университетските библиотеки дори на редица братски нам или съседни страни. Той изтъкна неправилната система за хоноруване на материалите в Известията.

Стойко Божков взе отношение по станалите разисквания. Той изтъкна, че на обсъждането са поставени много проблеми, които следва да се обмислят спокойно и след това да се вземат съответни решения.

По въпроса за облика и характера на Известията: той е установен чрез правилник на Академията и не може да се изменя. Решението е в Известията да се печатат само работи с приносен характер. Известията могат да излизат 3—4 пъти в годината, като съдържат творчески разработени проблеми и тогава те ще будят и творчески мисли. Сега институтът е значително нараснал, в отделните секции се планират твърде разнообразни материали и едно проблемно центриране на отделните книжки е мъчно осъществимо. Но може да се направи нещо друго: отделните секции да пълнят със свои материали отделен том. Напр. секцията по руска и съветска литература може да организира такъв том във връзка със Славистичния конгрес.

Дискутира се въпросът за необходимостта от повишаване на теоретическото и научно равнище на материалите в Известията. Трябва да се направят всички усилия, за да минем на нова, по-висока степен в работата и качеството на Известията.

Говори се за свързване на изданието с по-широк читателски кръг. Тиражът от 1200 броя не е малък, но той не винаги се използува. Не бива да се забравя, че нашите Известия развиват науката, а не я популяризират. Общо взето нито един значителен научен принос не е останал без отклик.

Накрая др. Божков апелира към редакцията на сп. „Литературна мисъл“ да проявява по-голяма отзивчивост към институтските издания, да прави преглед на всяка нова книжка от Известията.

Проф. Георги Цанев обобщи резултатите от обсъждането. Той изтъкна, че разговорът е преминал делово и резултатно. За съжаление ние правим това обсъждане твърде късно. Под печат е вече XIII том, а досега ние можехме да направим няколко обсъждания. Ръководството на института заедно с редакцията на Известията ще обмислят всички препоръки, които се направиха тук. Явно е, че досегашното редактиране и оформяване на Известията не бива да ни задоволява. Сега, когато институтът е нараснал, ние трябва да издаваме Известията така, че те да отразяват само действителни научни приноси, да се отърсят от досегашните слабости и да излизат редовно, без закъснение. В редица от статиите личат характерни недъзи, за които се говори тук. Някои от тези трудове не могат да ни задоволят нито стилово, нито композиционно. Те са изпълнени с ненужни неща, с многословие и цитатничество. Наистина не се прави винаги разлика между онова, което притежава историко-литературно значение и онова, ко то има художествена ценност. Редакцията в такива случаи не се е показала достатъчно бдителна. Въпреки че има зависимост между Известията и научния съвет, редакцията разполага с правото да връща материали за ново преразглеждане. Научният съвет дава редица препоръки, но той не е в състояние да провери дали препоръките са взети под внимание. Самите секции не бива да допускат в научния съвет и в Известията да постъпват работи, от които секцията не е доволна. Ръководителите на секциите са длъжни да следят за високото качество на работите, които се предлагат за научния съвет и за Известията.

Планът на Известията е отражение, част от плана на института. Новата редакция, която ще трябва да сформираме в най-скоро време, трябва да прегледа плана на института и да си направи свои отделен план. Нека се набележат някои по-крупни издания на Съюза на писателите и на Университета, които да бъдат обсъдени по-широко в нашите Известия.

Проф. Цанев се спря и на някои практически организационни въпроси около издаването на Известията. Той сумира общите мнения, че редакцията в най-скоро време трябва да бъде обновена и подмладена.

ГОДИШНОТО ОТЧЕТНО СЪБРАНИЕ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

На 20 декември м. г. се състоя разширено заседание на научния съвет, на което се отчете работата на Института за литература през 1962 г. В отчетния доклад на ръководството, изнесен от директора на института Георги Цанев, се разгледаха подробно научно-изследователската и научно-организационната дейност на института, дадоха се преценки за работата на секциите, отделите и музей Иван Вазов", изясни се въпросът за състоянието на кадрите, за материално-техническата база и пр.

Работата на научните работници през 1962 г. протече в светлината на XXII конгрес на КПСС, на Априлския и Ноемврийския пленум на нашата партия. Това беше година на голямо напрежение и остри спорове, преломен етап, в който от високата трибуна на историческия Осми конгрес на БКП окончателно се ликвидира култът към личността и свързаните с него догматизъм, схоластика, псевдонаучно тълкувателство, безстрастно регистраторство на фактите, доктринерството. . . Забележителна година, в която прозвуча с огромна сила правдивото слово на партията, даде се обилна светлина на действителността, изтъкна се голямото значение на целия идеологически фронт, на нашата литературна наука. Историческите марксистко-ленински решения на Осмия конгрес на БКП разкриха пред научния колектив на института широко поле за спокойна, самостоятелна работа, внесоха пълна демократизация в споровете, мобилизираха силите на научните работници за още по-активна, безпощадна борба срещу ревизионизма и влиянието на буржоазната идеология, срещу остатъците от култа. Това беше година набърз, оздравителен процес, който разведри атмосферата и обстановката в института и даде възможност да се преодолеят всякакви дребни, лични амбиции, да заякне единен, сплотен научен колектив. Решенията на Априлския и Ноемврийския пленум имат голямо значение и научните работници в института се стремяха да ги прилагат конкретно в задачите, които им предстояха за разглеждане.

Централната задача през 1962 г. на института беше написването на четиритомната история на българската литература — първата системна марксическа история на нашата литература. Голямата крачка е вече направена — том първи излезе от печат. Трябва да се изтъкне голямото творческо дело на редакторите и авторския колектив: П. Динеков, Ем. Георгиев, В. Велчев, Ив. Дуйчев, К. Куев и Б. Ст. Ангелов, които през тази година положиха много усилия за излизането от печат на този крупен труд. Това е найголямото постижение през отчетната година на института.

През същото време в усилен темп продължи подготовката на втори том. Редакцията, заедно с авторския колектив, преодоляха временните трудности и в кратък срок обсъдиха материалите. Сега те се комплектуват и в началото на 1963 г. ще бъдат готови за широко обсъждане. Едновременно с подготовката за печат на том втори от Историята на българската литература се преглеждат и обсъждат от авторския колектив статиите за том трети. Започната е и подготовката за последния том на историята.

Друга важна, основна задача, която стоеше пред колектива на Института за литература през изтеклата година, бе подготовката за Петия международен славистичен конгрес, който ще се проведе през 1963 г. в София. Научните работници съсредоточиха своите усилия за завършване и обсъждане на онези теми, които ще бъдат прочетени на конгреса като доклади и научни съобщения. Обсъжданията на готовите теми се правят на разширени заседания на научния съвет и в тях взема най-дейно участие целият колектив на института. Одобрените трудове ще се отпечатат в специален том на Известията, посветен на Петия славистичен конгрес.

След това докладчикът се спря на научната работа в секциите. През отчетната година тези основни звена в Института за литература подобриха работата си: пролича колективното участие в обсъжданията, преминали при значително повишена взискателност; секциите се превърнаха вече в истински центрове на научно-изследователска работа; ръководно начало за всички стана планомерното и задълбочено разглеждане на важните литературни проблеми. В секциите се разработиха редица интересни теми, които имат голямо значение за разкриване на важни моменти от историята на нашата и чуждите литератури. Секцията по съветска и руска литература през тая година отчете редица завършени и обсъдени теми по важни проблеми, свързани с творчеството на Горки, със съветската литература и работническия периодичен печат у нас.

През изтеклата година излезе от печат книгата на Боян Ничев „Бранислав Ну-

шич“; обсъден и приет от секцията е трудът на Минко Николов „Бертолт Брехт“ — значително научно-критично изследване в България на един от най-интересните световни драматурзи; публикувана е в сп. „Литературна мисъл“ теоретичната студия на Искра Панова „Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков“; интересни са изследванията на Ванда Смоховска-Петрова върху българо-полските културни връзки преди освобождението и интересната фигура на Чайковски; готов, обсъден и приет е „Архивът на Любен Каравелов“. В том XII на Известията са публикувани интересни наблюдения върху стилно-езиковите средства на Вапцаров от Елена Димитрова; изследванията на Кръстьо Генов върху партизанските повести и романи на Марко Марчевски; съобщенията на Цвета Унджиева във връзка с някои документи по Българското възраждане, открити от нея в съветските архиви и др.

Но наред с тези успехи се посочиха и някои слабости в работата на отделните секции. Нужно е още при планирането на темите да се определят различни срокове за тяхното окончателно завършване, за да не се събират и отчитат задачите в последния месец на годината. В плана на секцията за съвременна литература е налице многотемието, което говори за разностранните интереси; всяка секция трябва да се стреми да обединява и насочва усилията на научните работници към един основен център, да групира проучванията им към основни, важни проблеми. Друга слабост е претрупването на отделни сътрудници с много извънпланови задачи, което показва, че в някои секции научната работа не върви ритмично, не се мобилизират силите на хората за по-интензивен и системен научен живот.

Научният съвет, който координира работата на секциите, през изтеклата година функционира редовно. Разискванията се характеризират с дух на колективност и разбирателство. Заседанията се извършваха планово, обсъждаха се всички научни въпроси и трудове, които трябваше да се печатат. В научния съвет трудовете се разглеждаха и обсъждаха принципно, критично, с висока взискателност за значително повишаване на научната им стойност. Важните въпроси, които засягат интересите на целия институт, се обсъждаха на разширени заседания на научния съвет.

През годината се обсъдиха сп. „Литературна мисъл“ и „Известията“. Ясно очертаният профил на единственото у нас списание, посветено изцяло на теория на литературата, литературната история и критика вече авторитетно се утвърди сред многобройните си читатели. „Литературна мисъл“ значително увеличи броя и качеството на рецензиите, разнообрази публикуваните материали, създаде новите, интересни рубрики: „Из литературния живот в чужбина“, „Отзиви, реплики, коментарии. . .“ и др. При обсъждането на Известията на института се посочиха някои слабости в отделните томове и цялостните течения. Дадоха се препоръки да се обнови редколегията и да се внесе по-голяма целенасоченост, да се отразяват истинските творчески търсения на научните работници.

Много от сътрудниците на института през 1962 г. издадоха отделни книги: Л. Стоянов — „Народ и писател“, П. Динеков — „Възрожденски писатели“, Ем. Георгиев—„Разцвет на българската книжнина през X—XII в.“, Мих. Арнаудов — „Паисий,“ Б. Ничев — „Бранислав Нушич“, В. Колевски — „Патосът на живота — патос на литературата“, Ефрем Каранфилов — „Герои и характери“, Г. Димов — „Круси Григоров“, Кр. Генов — „Никола Ланков“.

Укрепиха се още по-здраво и връзките на Института за литература със съответните институти в другите социалистически страни. Наши сътрудници бяха командировани в чужбина, откъдето донесоха ценни сведения и материали, нужни за техните проучвания. През отчетния период у нас гостуваха редица учени от чужбина: съветският българовед проф. Дмитрий Марков, проф. А. Мазон — Франция, Д. Хронкова — Чехословакия, Ристовски — Югославия и др.

Все по-голям става прекият досег на научните сътрудници с цялостния живот в страната, все по-активно те подпомагат идеологическото възпитание на нашия народ с масово участие в мероприятия от културен и литературен характер — обсъждания и конференции, научни сесии и чествувания, изнасяне на доклади в София и провинцията. След това докладчикът се спря на предстоящите задачи на секциите и института за 1963 година. За бъдещата работа Г. Цанев посочи: „. . . Има още редица важни проблеми, които стоят като основни задачи за нашата научно-изследователска работа. Тези проблеми са свързани главно с някои нови задачи, поставени пред идеологическия фронт след VIII конгрес на Българската комунистическа партия“. По-голяма част от тях влизат в обсега на секцията по съвременна литература, но засягат и дейността на другите секции. Затова с обединени усилия могат да се разработят проблемите за новите черти на положителния герой в нашата съвременна литература, по-цялостно да се разкрие образът на комуниста в сегашния етап на развитие, идеалът и неговата орга-

низираща роля за характера на героя и пр. Наред с тях стоят още редица проблеми пред останалите секции, като: за жанровото разнообразие на литературата, позадълбочено разучаване метода на социалистическия реализъм и отношението му към останалите художествени методи, налага се още по-усърдно да продължи работата върху по-обстойното изучаване спецификата на литературното творчество — стил, теория на жанровете и др.

Докладчикът наблегна, че изучаването на нашата литература трябва да върви успоредно с изучаване развитието на другите литератури, което ще даде възможност по-лесно и по-ясно да се разкрият новите прогресивни явления в световен мащаб. Наред с работата на секциите, Г. Цанев изтъкна, че през 1963 г. трябва да продължи още по-упорито работата по написване на заплануваните томове от Историята на българската литература, да започне подготвителната работа по новото голямо творческо дело на института — Речник на българската литература.

Допълнения и уточнявания по доклада направиха: П. Динеков, Хр. Дудевски, Ст. Божков, Ем. Георгиев и С. Баева. След това започнаха изказванията.

Емил Георгиев изтъкна, че излезлият от печат том първи на Историята на българската литература е безспорен успех, от който обаче трябва да се направят делови, практически изводи за по-добрата организаторска работа за следващите томове. Написаните и предадени още преди 3—4 години материали от авторите остаряват, докато се подготвят за печат и ето защо е нужно да се ускори темпът на работата — обсъжданията и поправките да стават по-планово и системно, без отлагане, без загуба на време. Като ръководител на секцията за „славянски и западноевропейски литератури той посочи голямата необходимост да се осветляват хората за прогресивните явления не само в западноевропейските литератури, но и за прогресивните явления в световната литература. Това налага да се назначи поне още един щатен сътрудник за западноевропейски литератури към секцията.

Емил Георгиев изказа своето становище, че напоследък в института се е създало мнение — да се дава широк път на ония работи, в които стилът е повече есеистичен и афористичен. Тези трудове наистина могат да се четат с удоволствие и на „един дъх“, обаче Георгиев смята, че такъв начин на писане не винаги може да реши научно въпроса. Той поведе спор за стила и езика на научните работи и изяви несъгласие с предпочитанията към есеистичен стил. „Струва ми се — каза Ем. Георгиев, — че стилът на научното изследване трябва да бъде друг. . . Ние трябва да намерим истинския научен стил на института, трябва да намерим пътя на нашия институт като учреждение, в което се разработват научни проблеми в цялата им сложност и дълбочина. . . Аз мъчно мога да си представя една есеистично написана работа например за Бозвели, за писателите от 18 век. . .“. Тези думи предизвикаха някои реплики.

Петър Динеков изрази своето съгласие с увода на доклада, като забеляза, че трябва да се даде повече място на въпросите — доколко институтът със своята работа стои на равнището на съвременната литературоведска наука, да се каже доколко институтът догонва големите проблеми, които ни поставя партията. „Нашите очи са обърнати към това — заяви Динеков, — което става в Съветския съюз. През изтеклата 1962 г. хората от института много живо се интересуваха от това, което ставаше в съветската литература, нашият институт се стремеше да се издига на такова равнище, на каквото се намира литературоведческата мисъл в Съветската страна. . .“

Той е на мнение, че в отчета трябва да се изтъкне като важна заслуга на института излизането от печат на том първи от Историята на българската литература. Динеков засегна въпроса за кадрите, за грижите на ръководството на института към привличане на работа хора с интереси и талант, които ще дадат своя безспорен влог в нашата литературна наука. Той обърна внимание на необходимостта от подготвянето на повече аспиранти с оглед на бъдещото развитие и перспективи на института. Динеков изрази своите впечатления, че все още липсва добра индивидуална и колективна организация на работата, въпреки че има налице хора със сериозни научни интереси. Много от сътрудниците на института се вълнуват от споровете в областта на литературата, но все още малцина превръщат тези вълнения в реалност. След това Динеков се спря на въпроса за необходимостта от изучаването поне на един западен език. Той завърши изказването си, като припомни важната задача, която стои за разрешение пред колектива на института — работа по издаването на запланувания Речник на българската литература.

Минко Николов намира, че изтеклата 1962 г. е рекордна по станалите в института заседания, събрания и обсъждания. Характерното за тях е това че те протекоха много плодотворно, разчистваха препятствията, които спираха

работата на научните сътрудници и в тях ясно проличаваше духът и линията на XXII конгрес на КПСС. Той посочи, че сегашното разведряване дава възможност за усъвършенствуване на нашата методология, за намиране мястото и ролята на творческата личност в литературознанието. Съветският печат ни дава прекрасни възможности, за да се види кои проблеми и въпроси вълнуват съветските литературоведи, които имат широк поглед към световния литературен процес и усилено подготвят труд за история на световната литература. По-нататък М. Николов засегна изключително важния въпрос за критиката: „Ние трябва да върнем загубения авторитет на критиката и дори ако щете — на литературознанието. . . Работата не се състои само в библиографирането на факти, а се налага да се прочетат наново авторите, да се види добре авторът, да се открие онова, с което той е съзвучен с нашето съвремие. . . да се открият нови аспекти в творчеството на стари автори. . .“

Минко Николов направи сериозно възражение на становището, което изказа Емил Георгиев по въпроса за стила, за начина на писане от научните работници в института. Според М. Николов това становище е неправилно, защото има методи, жанрове и стилове, които дават право на автора сам да прави подбора си според своята тема, според индивидуалните си предпочитания и възможности. Едни пишат по-есеистично, по-раздвижено, а други — по-сухо, по-академично. Съществено е да не се пише безлично, както беше по времето на култа.

По-нататък М. Николов обърна вниманието на присъствуващите върху специализацията, която трябва да стане важна задача за всеки научен работник. „Прави впечатление — каза той, — че в Съветския съюз се надигат гласове за изследване от наши позиции на въпроси, окупирани от буржоазното литературознание... Към тази окупирана територия ние трябва да настъпим. Повече от двадесет години марксическото литературознание не се занимава сериозно например с въпроса за психологията на литературното творчество. . .“

Христо Дудевски се изказа по въпроса за изследване на литературните връзки, като изходи от задачите на секцията за руска и съветска литератури. Той предложи ръководството на института да постави на специално обсъждане въпроса за методологията на изследванията върху литературните връзки.

Иван Цветков изтъкна, че времето, в което живеем, върви бързо, стремително напред, че в науката стават големи процеси, които поставят пред колектива на института нови, трудни, но осъществими задачи. Измени се начинът на писане, разчупиха се старите рамки; даде се простор по-широко да се разкрият творческите личности. След това той се спря на контакта, който трябва да установят и поддържат научните работници със световното литературознание на Изток и Запад, да се поощрява не само изучаването на западни езици, но и опита на тези страни в областта на литературознанието.

„Изтеклата година — заяви Ив. Цветков — беше не само година на изпитания, но и година на утвърждаване на института в нашия литературен живот“. Той изтъкна, че институтът се развива по верен път, все повече става притегателен център за младите литературоведчески сили. По-нататък той се спря на въпроса за кадрите, за попълване на щата на института с млади, талантливи хора, да се провежда активна и перспективна политика за попълване на отделните секции.

Към всичко важно и положително в доклада се присъедини и Кръстьо Генов. Той посочи, че решаващо звено в работата на колектива на Института за литература е преди всичко добрата организация. Организационните форми трябва да отговарят на подема, на новите назрели процеси в нашия литературен живот. Той пожела научният съвет и целият колектив да помислят за обновяването на формите на работа, да се издигне на по-високо равнище научната дейност.

Председателствуващият със задоволство изтъкна хубавите, конструктивни и делови изказвания и благодари за вниманието, с което целият колектив се отнесе към доклада. Той отново отбеляза огромните събития, които стават в нашия живот, които ръководят и осветляват нашата работа след XXII конгрес на КПСС и VIII конгрес на БКП.

Георги Цанев отговори на въпросите за честването на Паисий, подготовката за честване 1.100-годишнината на славянската писменост и даде разяснения по въпроса за закъснението на някои доклади за Славистичния конгрес. За тази цел е необходимо да се подготвят повече изказвания по въпросите на славистиката. Все в тая насока Г. Цанев изтъкна, че за секцията за славянски литератури се търсят млади и способни хора.

Докладчикът възрази на становището на Ем. Георгиев във връзка със стила: „. . . Колкото хора има, толкова и стилове могат да се открият. . . Всички не могат

да пишат еднакво и не бива. Няма лош стил, а има лошо писане. Стил, който вярно и ясно предава мислите на автора, е хубав стил. Общ стил не може да има!“

По-нататък Г. Цанев обобщи мислите на изказалите се по въпроса за издигане на нашата литературна наука на равнището, на което ни задължава марксическата наука, да се догони съветското литературознание. Той заостри вниманието на присъствуващите върху максималното използуване на собствените сили, способности и време, за да се издигне на по-високо ниво нашата литературна наука. След това той се спря подробно на въпроса за кадрите и благодари за активното участие на целия колектив в творческата работа през 1962 година. Благодарение на общите усилия равносметката на Института за литература тази година е по-радостна.

ОБСЪДЕНИ НАУЧНИ ТРУДОВЕ В ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

В Научния съвет

В две заседания (на 15 и 22 ноември м. г.) на научния съвет при Института за литература бяха обсъдени трудовете за Славистичния конгрес на Емил Георгиев — „Общи закономерности в развитието на славянските литератури“; Кую Куев — „Идеята за славянско единство в поезията на Петър Прерадович“ и на Георги Димов — „Традициите на руската революционно-демократическа естетика във формирането и развитието на българската литературна критика“.

На заседанията присъствуваха повече от 30 научни работници, сътрудници и литературоведи, които взеха активно участие в разискванията. Двете обсъждания се председателствуваха от директора на Института за литература Георги Цанев.

По докладите за Славистичния конгрес се изказаха: Кр. Генов, Б. Ничев, П. Динеков, Л. Минкова, В. Смоховска-Петрова, Г. Вълчев, Ефрем Каранфилов, Ст. Каролев, Ил. Конев, Ив. Цветков, М. Николов, А. Тодоров и др. Накрая председателствуващият Г. Цанев обобщи изказванията. По доклада на Ем. Георгиев той изтъкна, че авторът се е заловил с много трудна задача — да установи общи закономерности в развитието на славянските литератури и затова може би не е разрешил всички въпроси по темата. Нужно е Ем. Георгиев да заостри още повече вниманието си върху социалистическия реализъм и марксистко-ленинската методология, да изтегли на преден план специфичните закономерности в развитието на славянските литератури, да изясни някои неточни положения, да се съкратят дългите цитати и авторът да се съобрази с бележките на изказалите се. По доклада на К. Куев председателствуващият отбеляза, че работата е актуална и интересна, наситена с материали из живота и творчеството на Петър Прерадович. Г. Цанев изказа мнението, че трудът би спечелил повече, ако е систематизиран по проблеми, но и в тоя си вид работата трябва да се сбие и стегне. Изтъкна се, че докладът на Георги Димов е правилно построен, убедителен, не се посочват само факти, а се разработват задълбочено въпросите за влиянието на руската революционно-демократическа естетика във формирането и развитието на българската литературна критика. Препоръча се на автора да направи някои допълнения.

*

На 29 ноември 1962 г. научният съвет при Института за литература обсъди „Архивът на Любен Каравелов“, подготвен за издаване от Цвета Унджиева, Лилияна Минкова и Дочо Леков. Заседанието се председателствуваше от директора на института Георги Цанев, който даде думата на рецензентите Петър Динеков и Илия Конев. По представения труд се изказаха Г. Боршуков, С. Баева, К. Възвъзова, Г. Цанев, П. Динеков, Ст. Божков, Л. Минкова, Д. Леков и Ил. Конев.

Особено оживено преминаха разискванията по въпроса за езика и правописа на издаваните архивни материали, като се препоръча езикът да се запази такъв, какъвто е в оригиналите, а правописът да бъде осъвременен. Изказа се пожелание, през тази година да се изработи специална инструкция за издаване на архивни документи. Рецензентите и изказалите се изтъкнаха колосалния труд, извършен от съставителите във връзка с издирването,

разчитането и проучването на архивните материали, по-голяма част от които години наред са стояли неразчетени и неизползувани от никого. С предстоящето издаване на том първи от „Архивът на Любен Каравелов“ Институтът за литература осъществява една от своите главни задачи — да издава извори за историята на българската литература.

В секциите

На 10 декември м. г. в секцията по съвременна литература бяха обсъдени очеркът на Ефрем Каранфилов „Андрей Гуляшки“ и статията на Ганчо Савов „Изкушение пред новото“. Рецензентът Кръстьо Куюмджиев намира, че Ефрем Каранфилов най-добросъвестно и задълбочено е проучил творчеството на А. Гуляшки и ясно проличава положителното му отношение към писателя. Наред с утвърдителните си бележки за труда, рецензентът изтъкна, че авторът не е написал очерка така емоционално, както умее да пише, на места проличават доста общи характеристики, движил се е по отделни произведения, без да прави конкретни, обобщаващи изводи.

„Изкушение пред новото“ ни запознава с тенденциите в развитието на съвременната югославска литература. Рецензентката Иванка Бояджиева с основание посочи, че авторът не си е изяснил добре характера на статията и затова на места тя звучи като проблемна статия, а на други — като обикновена информация. Ценното в труда на Г. Савов е това, че у нас малко се знае за съвременната югославска литература, особено за съотношението между традициите и модернизма и най-важното — читателят получава представа за избистрянето на увлеченията в последно време.

И очеркът и статията с направените бележки бяха одобрени в секцията, като се възложи на авторите да ги преработят в духа на дадените указания.

*

На 14 декември 1962 г. в секцията за славянски и западноевропейски литератури при института се обсъди книгата на Минко Николов „Бертолт Брехт — литературен портрет“. Заседанието се председателствуваше от Емил Георгиев.

По представения труд се изказаха Гочо Гочев, Л. Драмалиева, Н. Дакова, Б. Дамянов, Ем. Стойчева, В. Смоховска-Петрова, Ив. Бояджиева и Хр. Йорданов. Те дадоха положителна оценка за книгата на М. Николов, който е съумял да нарисува правдив и пълен портрет на Брехт, намерил е ярък, емоционален израз, умело е съчетал биографичния материал с естетическия анализ, проявил е нужната критичност към Брехтовата естетика и е успял да напише цялата си книга в есеистичен стил.

Накрая председателствуващият обобщи изказванията. „Това е хубава книга — изтъкна Емил Георгиев, — която се чете с удоволствие. Тя ще бъде актуална, нужна за сегашното развитие на нашата култура. . .“

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София тел: 8-42-89
на администрацията: Издателство на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/151 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лева

Поръчка № 17
Тираж 4 000
Формат 71/100/16
Дадена за печат на 10. I. 1963
Печатни коли 10

Печатница им Държавното военно издателство при МНО

SOMMAIRE

Rosalia Likova — Remarques sur les contes des jeunes auteurs 3
Minko Nikolov — Le chemin de Brecht à la maturité 24
Efrem Karanfilov — Du rapport entre la vanité et la bravoure dans le second récit de Sébastopol de Léon Tolstoï 51

Le centenaire de la naissance d'Aléco Constantinov

Eléna Dimitrova — Certains procédés satiriques et humoristiques dans les feuilletons d'Aléco Constantinov 66

A travers la vie littéraire à l'étranger

I. Tz. — Une discussion sur l'humanisme dans la littérature contemporaine 85
* * * — John Steinbeck lauréat du Prix Nobel 1962 90
Dragomir Alexandrov — Ernest Hemingway vu par son frère 92

En vue du V-ème congrès de slavistique à Sofia, en 1963

Liliana Minkova — „De quoi peut-on aider les Bulgares" 96
Vassil Kolevski — La littérature soviétique dans le „RLF" 107

COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES

Tzvétan Borov — Le chemin à l'inconnu 122

REVUE

Christo Iordanov — Le critique — conscience créatrice 130
Elka Constantinova — Un ouvrage sans valeur sur la comédie bulgare 137
Ghéorghi Dimov — L'héritage littéraire de Nécho Bontchev 141

Echos, répliques, commentaires...

Iv. Tzvetkov, M. Nikolov — La collection „Romans choisis" au seuil de sa V-ème année 147
Nicolaï Dontchev — Ignorance ou esprit malveillant 150

CHRONIQUES

Le Bulletin de l'Institut de littérature 152
L'assemblée annuelle de l'Institut de littérature 155
Travaux scientifiques de l'Institut de littérature 159