5

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА СЕДМА

• 1963

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Уважаеми читатели,

„Литературна мисъл“ се наложи като авторитетно списание по въпросите на естетиката, литературната теория, литературната история и литературна критика. Списанието получи признание не само у нас, а и в чужбина.

През **идващата** година редакцията ще положи усилия да запази високото равнище на списанието и да бъдат осветлени на страниците на списанието редица **нови въпроси** на литературната история, на литературната теория, естетиката и на литературната критика. Ще бъдат разгледани проблеми на литературното ни развитие през отделни периоди, както и художествени особености в творчеството на видни представители на литературата ни — **Каравелов, Ботев, Вазов, Славейков, Яворов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Смирненски, Вапцаров и други...**

В списанието ще бъдат поместени **портрети** на изтъкнати **съвременни писатели,** както и критични преценки за характера на особеностите на по-значителните художествени творби.

„Литературна мисъл“ ще продължава да помества изследователски работи върху теоретичните проблеми на стила и художественя метод, на литературните течения и жанрове, на стихознанието, на езика на художественото творчество...

Грижа на редакционната колегия ще бъде да запознава нашите читатели с проблемите, които се дискутират в социалистическите страни и на Запад.

„Литературна мисъл“ ще продължава да воюва за научно осветляване процесите на развитието на съвременното изкуство както у нас, така и в чужбина. Списанието ще бъде полезно на всеки, който се интересува от въпросите на художествената литература, на гимназиални учители, студенти и учащи се. То ще продължава да бъде ценен съветник на нашите съвременни писатели в тяхната творческа раобта.

Годишен абонамент — 2,60 лв.

ОТ РЕДАКЦИЯТА

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

5

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1963

ГОДИНА СЕДМА

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — П. К. Яворов 3

Минко Николов — Социалност, бит и трагични развръзки у Страшимиров 43

Георги Марков — Гео Милев през периода „Везни“ 60

Борис Делчев — Един поет се ражда. Лириката на Веселин Ханчев 88

След V международен конгрес на славистите, София, 17—23. IX. 1963 г

Х. Й. — Световен форум на учените-слависти 116

Из литературния живот в чужбина

Мануел Диас Мартинес — Изгледи на съвременната кубинска литература 121

Юрий Борев — Критика на екзистенциалистката концепция за личността 127

Николай Дончев — Поетът Джузепе Унгарети 130

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Желязко Видев — Из първите стъпки на социалистическата литература у нас 135

Михаил Въгленов — Едно стихотворение на П. Р. Славейков в Ботевия вестник „Знаме“ 151

ПРЕГЛЕД

Христо Йорданов — „Народнически илюзии и художествена правда“ 158

Дочо Леков — Книга за родолюбието на двама български възрожденци 163

Иван Ковачев — Изкуството и източникът на красотата 166

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — П. К. Яворов 3
Минко Николов — Социальность, быт и трагические развязки в рассказах Страшимирова 43
Георги Марков — Гео Милев в период работы в „Весах“ 60
Борис Делчев — Рождение поэта. Лирика Веселина Ханчева 88

После Пятого международного съезда славистов, София, 17—23. IX. 1963

Х. Й. — Форум ученых-славистов всего мира 116

Литературная жизнь за рубежом

Мануел Диас Мартинес — Перспективы современной кубинской литературы 121
Юрий Борев — Критика экзистенциалисткой концепции личности 127
Николай Дончев — Джузепе Унгарети 130

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Желязко Видев — Начальный стадий социалистической литературы в Болгарии 135
Михаил Въгленов — Стихотворение П. Р. Славейкова в газете Ботева „Знамя“ 151

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Христо Йорданов — „Народнические иллюзии и художественная правда“ 158
Дочо Леков — Книга о патриотизме двух деятелей болгарского Возрождения 163
Иван Ковачев — Искусство и источник красоты 166

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Секретар на радакцията — Христо Йорданов

П. К. ЯВОРОВ

ЛИЧНОСТ И ПОЕТ

Пантелей Зарев

Един страстен воин за правда. Един бунтовен дух, изпълнен с бурна ненавист и презрение към сивото човешко съществуване. Един социален поет, увлечен от героичния пример на Ботев, поет, усетил издълбоко клетнишката неволя на народа си. И още: един волен харамия, готов всякога да положи главата си за голямото или малкото — стига то да е грабнало веднъж неговия дух.

Измежду българските творци на художествено слово той е може би най-сложен, най-противоречив. Така често е измъчван от полюсни изживявания. И то и при диренията на ума, и при поривността на чувствата. Неговият ум е проницателен като у дълбок мислител, разрешаващ въпроси на битието. Неговата емоционалност е фина, съвършена. Представите му са като у чувствителен визионер. Склонността му към самоанализа и рефлексия е постоянна. Сякаш дири чрез себе си самопознанието на човешкото, на онова, което крие бездънните дълбочини на духа. Макар и външно затворен, „монотонен“, мълчалив, той е непрекъснато раздвижен — с гордия си критически ум, с проникновената си мисъл, с дръзката си, бурна емоционалност. И това е така още от младини.

Всичко у този неспокоен човек говори за значителна духовна сила. Мисълта му е смело-метежна, яростно-устремена, като пробягваща по хоризонта светкавица. Тя е гъвкава, вътрешно противоречива, сложна и диалектична. Напомня питие, което е и сладостно, и горчиво — и разяжда, и има мъдро-целебен вкус. Тази мисъл е всякога устремена, като че ли не може да се застои на място. Дири, опипва, нахлува в сфери на все нови сложности. Знае и главоломното извисяване, и болката на разочарованието. Затова понякога през нея прозира тъжна, иронична насмешка.

Яворов винаги се съмнява. Съмнението дълбае у него постоянно, то го тласка да търси, да изследва — без покой. Поетът сякаш съзнава аналитичната мощ на мисълта си и не само страда от нея, а и се и наслаждава. Той обича подема на мисълта си, динамиката ѝ, ония мигове, когато тя вихрено бърза да проникне в същността на нещата и когато упорито дълбае в тайните на познанието — оставащо все без завършек и без предел.

Яворов е най-модерният и най-мисловният поет в нашата лирика до Първата световна война. Той пред[illegible] нови пътища на емоционално-

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БИБЛИОТЕКА
СОФИЯ

интелектуално лирическо изживяване. И се опива от неудържимостта на чувството си, от аналитичната работа на мисълта.

Още в първата си по-значителна творба — „Пред тъмничний зид“ — е обладан от ботевски жажди. Увлича се от огнената игра на чувствата, от интелектуалното изживяване на противоречията. Негодуването му срещу злото е така силно, че поетът не може да го обуздае. То прераства в мрачно въодушевление, издига мисълта му до историческа проникновеност. То създава мъчителна наслада. Да, неудържимата наслада от остри, силни, мисловни и емоционални изживявания, която съпътствува и по-късно творческия му акт.

Един поет, различен от съвременниците си, различен от Вазов и Пенчо Славейков, тъй като излиза от Ботевата борческо-философска, интелектуална традиция и се устремява към нови мисловни и емоционални светове. Поет с оригинален национален колорит, доловил умонастроенията на епохата и откриващ ни тайните на поезията откъм нови страни с художественото си осъществяване.

Мъчителната, разяждаща работа на мисълта, съпроводена с чувство за творческо удовлетворение, се долавя в „Чудак“, „Епитафия“, „Есенни мотиви“, „Лист отбрулен“. Тя личи отчасти и в „Арменци“ и „Градушка“, макар че техният поетичен строй е по-друг. Най-подчертана е може би в „Нощ“, тази продължително създавана творба от 23-годишния младеж, помъчил се да улови самото бунтовно протичане на мисълта, да конкретизира чрез самоанализа поривите на дух, едновременно жаден и противоречив, устремен и разяждан от „модерни съмнения“.

С първите си стъпки в поезията Яворов е изключително ярък социален поет. Той е грабнат от големи революционни идеи. Стои смутен пред тъмницата-живот или негодува срещу тъжната селяшка участ. Негов най-пръв герой е селянинът, горен от слънцето, ограбван от бирника, отморващ се от неволнишката си съдба в кръчмата. Поетът понася в гърдите си тъгите на този герой. Той е готов да възкликне: Вижте живот в робство; борете се срещу този живот в царството на злото, борете се редом с неговите мъченици. . . Даже и когато е изкусен да противостои на злото чрез образа на весели, светли, жизнерадостни герои, то неговата мисъл пак прониква в противоречията на живота, пак сочи жестоката и потискаща социално власт на нищожеството (поемата „Калиопа“). Така е и в „Арменци“, където застава срещу злото, грабнат от борческо въодушевление, понесен от бунтовна воля, издигнат духовно от бурята на възторжени, триумфални криле. Но понякога даже и в светло-въодушевени, патетично-революционни творби се появява — като задния план в картината на художника-живописец — някаква скрита, съкровена тъга. Тя избива на повърхността най-често като неверие в живота. Сякаш някаква тайна мъка подяжда духа и в творчеството на поета проникват дисонантни ноти. Те свидетелствуват, че Яворов не е така строен и монолитен като Ботев, че него го разяжда немощта на съмнението. Едва 26-годишен е, когато пише „Не дирих радости в живота“. Една изповед и на вдъхновената борба за идеал, и на философията на разочарованието:

Не дирих радости в живота,
не дирих ветрища и прах,
ала и някоя Голгота
едва ли нявга обещах.

В света живях с мечта избрана,
живях в неземен идеал:
земята чужда ми остана,
макар че туй не съм желал.

И гост на хората — отдавна,
с усмивка бледа на уста,
възвих в пътеката най-равна
към пътните врата. . .

Настроения на „романтична“ неудовлетвореност владеят духа му — наред с желанието да върви твърдо срещу социалното зло. И тези настроения довеждат понякога мисълта пред прага на трагизма. Съдбовната отдаденост на народа се съпътствува и от лични страдания, от недоволството на напрегнато дирещата мисъл, от една философска настроеност, която прекрачва границата на обикновения патриотично-социален протест. Сякаш в нашата поезия от 90-те години се появиха късни реминисценции от борческия, философски скептичен романтизъм на Лермонтов. Поетът обединява революционно-патриотичните си настроения с изповед на субективна неудовлетвореност. И неговата мисъл, която се прекланя пред народа

с наивната му глупост и детска простотия,
с пороците му дребни и халосии груби,

която не престава да величае подвига на борците пред националния олтар, отскача до гребена на световните загадки. Нея я вълнува представата за трайни недостатъци, за „вечно“ човешко несъвършенство. Не другаде, а в социалистическия печат (сп. „Общо дело“) Яворов ще изпрати мрачната си трагична изповед:

Боричкания, сълзи, кърви: —
последни сме — да бъдем първи! —
Човешка суета.

„Честит“ е царят, „клет“ е робът —
не е ли и за двама гробът. . .
Слепота!

(Цитирам първата редакция). Една философска размисъл, която „чупи“ Ботевата революционна монолитност — без да престава сама да е отричаща, „революционна“ — със скепсиса и съмненията си. Наистина каква сложна сплетеност от мисловни и емоционални изживявания и то в душата на млад човек, който и мечтае и стене от мечтите си, и ликува и отрича ликуването си.

В художествената литература обикновено прониква онова, което в най-сложни форми и състояния съществува в живота. И Яворов, този поет на дирещата мисъл, интелект с най-тънки средства за улавяне на настроенията, които се носят във въздуха, човек с изключителна волева устременост, способен в отделни моменти да стигне до безумно решение, понесе в своето творчество и критико-борческите, и страстно-жизнелюбивите и революционни пориви на времето, както и романтична болка, разочарование, скрити съкровени противоречия. Той долови онова, което не усетиха нито Вазов, нито Пенчо Славейков. Той единствен въведе в поезията ни образа на „чудака“, този чуден литературен герой, идващ от далечните традиции на романтизма и така странно съвременен. Чудакът, който страни от хората и носи в душата си някаква тайна, ня-

каква разяждаща го, непобедима, „мирова“ скръб. Чудакът, който физически и духовно е персонифициран с външните одежди и черти на наш интелигент. Той е жадувал идеала, красотата, а носи бунта, ропота за напразно пропиляната, огромна душевна сила. Той ще отнесе в гроба тайната на своето страдание, на своето и национално-историческо, и световноисторическо разочарование. Поетът заговори за неща, непознати като душевност преди него. В лириката му прозвуча заплашителен народен ропот, в нея блясна светкавица на революционен гняв — и се чу стон на непреодолимо съмнение, на скептична неудовлетвореност. У него все остава нещо, което се недоизказва, скрито, но осъзнато като дълбока сложност и противоречивост на нещата и състоянията.

Яворов — острият критик на социалната действителност, Яворов — революционерът, възпял героичното въодушевление на съвременни борци (за разлика от Вазов, който ги вижда в миналото), е и „романтик“, носител на откровение за непреодолима, „съвременна“ мирова скръб. Авторът на „Арменци“ е създал „Чудак“. Още 23—24-годишният младеж улавя революционното настроение на епохата и го въплътява и в обществен патос, и в съкровен ропот, като своя болка. Неговият ум преминава по стръмни пътеки към философско прозрение в историческото битие — като всичко поставя на преценка пред строг личен съд.

Онова, което Вазов или Славейков биха казали точно и определено като философия на живота, осъзната в нейната яснота, за Яворов е недостатъчно. Макар и категоричен в дишащите си борчески патос творби, той се не доизрича напълно. Така е, защото е усещал по-издълбоко противоречивостта. Ще кажете, това е късният Яворов. Не, това се долавя и у ранния, макар че по-късно е повече подчертано. Развитието у него е вървяло така, че и я к о и психологически качества на неговата лирика могат да бъдат обяснени и като се погледне отзад-напред, ретроспективно, след като поетът е стигнал до „крайностите“.

В началните си творби той е поет на социалния бунт, приемник на Ботевата традиция. Неговото поетическо състояние се въплътява чрез реалистично мислене. За автора на „На нивата“, „Градушка“, „Арменци“ няма друга цел в живота освен борбата — колкото този живот и да е страшен. Няма неразрешими въпроси в действителността — колкото и тя да е жестока. В голяма част стихотворения долавяме това здраво светоусещане, нормално и жизнерадостно, без да губи дълбочината си. Но ето, паралелно с тези състояния усещаме и други — на поет, философски „скептичен“, бунтуващ се срещу „трайното“ зло, срещу несъвършенството изобщо, боледуващ ту тук, ту там от романтична „мирова“ скръб.

Дълбоко затаеното, недоизказаното нахлува в поезията му най-вече чрез „Нощ“ — тази тематично патриотична поема, изпълнена вече с тревога, наситена с психологизма на страданието, богата с „философски скепсис“. Творба, написана едва от 24-годишен младеж, който удивлява с духовното съзряване на силите си.

Да, Яворов-революционерът е сложна, загадъчно сложна мисловна личност. Неговата поезия ни държи в плен със силата на изживяванията и с оная дълбока философска нотка в подтекста, която не притежава никой негов съвременник. Мисълта му отрано се вглъбява в големи човешки и исторически проблеми — без поетът пряко да тълкува фактите на историята. Тази мисъл гони предела на социално-бунтовни прозрения и същевременно всякога е разтревожена, неуспокоена от едно трайно откривателство. Сякаш не е намерила на трапезата си онова, което ра-

достно е очаквала. Сякаш е получила нищожни остатъци, които не могат да ѝ заменят свежата храна.

В сложното сплитане на революционни жажди, на силни изживявания, на мащабност на мисловните проблеми със „скепсис", с дирещо съмнение е истинската величина на Яворов. Дори в ония по-късни стихотворения, в които плаща дан на модернизма и идва до преднамерен, тенденциозен индивидуализъм, Яворов пак се тревожи от големи въпроси, пак се бунтува срещу злото в битието на човека, пак е търсеща личност.

Докато в началните му творби неудовлетвореността има конкретни социални поводи, по-късно го вълнуват общата дисхармоничност, изначалният хаос и несъвършенството на света. Но и по-рано и по-късно той съзнава, че стои срещу враждебна действителност. И дири — дири и реален, практичен, и общ философски ответ на тревожната си мисъл. Не е пряко полемичен като Славейков и не намира удовлетворение в полемиката. Отличава се и от Вазов, тъй като се чувствува духовен водач на народа си, има голямо чувство за обществена отговорност, но не е така категорично пропагандан като Вазов и не се успокоява само с една патриотично-социална мисия. Избран е сякаш да воюва на широк фронт с неправдата, която заплашва и народа, и човечеството, и индивида. Призван е да каже на съвременниците си и с бунтовно-революционни, и с тъжни, разядени от съмнение стихове, че животът убива — убива поривите на народа и убива неговия дух, изгарящ от жажда за обществена правда и простор.

Понякога го спохожда един мрачен призрак, мярка му се едно сиво лице, по-страшно от смъртта — отегчението. В едно от писмата си е изповядал тревогата си от него, и то след като е преминал и през мечтите за социалистическото бъдеще на човечеството, и през огъня и бурите на македонската революция: „Пусто и тясно ми е навсякъде. Пък и би ли могло да бъде иначе в тоя омерзителен живот без дела, без въздуха, що храни силите на човека за дела. Животът е като чаша вино — оставиш ли я, ще изветрее. Чувствувам как и моите сили изветряват, а поезията... що е поезията без дела! Силният като вино живот само ражда опиваща като вино поезия. Но где е този живот, где?. . ." Изповед на дълбоко разочарование. Силен ум, който не знае накъде да избяга, къде да се скрие от убийствената сивота на бездействието. Ум, вечен недоволник, вечен скептик и критик, макар и изживял с толкова подем революционното въодушевление.

Яворовата диреща мисъл е като тревожна скитница по четирите краища на света — тя не ще престане да измъчва поета през целия му живот. Ту с проблеми за социалното битие на народа, ту с лични съмнения за цел и насока в живота, ту с тревога за нерешени общочовешки въпроси, дори за изначалния космически път на битието. Без да е чел дълбокомислени книги, един бдителен ум стои на стража пред вечните въпроси на човешкото. И черпи мощ от конфликта си със съвременния, всекидневен, омерзителен живот. Усещаме как в поезията на наследника на Ботев преливат бунтовният патос на Байрон, скептичното недоволство на Лермонтов. Яворов се бунтува срещу съвременността, жадува за идеал и страда от самата си, никога пълно неудовлетворена жажда. Сякаш светлото прометеевско начало, възприето от Ботев, е омрачено от постоянно недоволство, разядено е от по-късната болезнена, модерна психика на съмнението. Зародишът на това съмнение е още в първите му творби, но

тласъкът към него се засилва по-късно. И Яворов става поетът, който съединява в едно гран иозно единство светлото, революционно-борческото, утвърждаващото, голямата етичност и голямата обществена отговорност със скептичността, с титаничното недоволство, със съмнението, имащо философски подтекст.

Мисловното съдържание на неговата поезия се мени — то е едно в „Стихотворения“ и друго в „Безсъници“. В „Стихотворения“ то е по-конкретно. Тук то е повече идейно здраво, нормално-жизнерадостно, макар и изпълнено понякога с отровен яд и бунтовна неудовлетвореност. В „Безсъници“ мисловното съдържание е по-отвлечено. Там то е повече скептично, повече поза и условно „поетическо състояние“. Ала колко силно е то обикновено — и в единия и в другия случай — с трагичните си нотки, как усещаме, че поетовата мисъл се е блъскала във вълнуващи я загадки, че е дирила отговор на мъчителни въпроси за човека, обществото, световното битие. И тази мисъл е все диалектична, окрилена от стремежа да търси, отрича и руши — обречена безвъзвратно на съмнение, предопределено от живота, от нашата действителност.

И тъкмо Яворов, този човек с холеричен ум, ненамиращ покой, склонен да дири и да се наслаждава на страданието, има темперамент на борец. Неговото чувство за обществена отговорност не го е напускало никога. И когато пише „На нивата“, и когато създава „Арменци“, и когато изповядва душевната си раздвоеност в „Нощ“, и когато, кривнал по нови пътища, твори включеното в „Безсъници“. Никога не го е напускал и усетът за дребнавото в живота, което е пробуждало отвращението му. В едно писмо до Шишманов, по повод на някои критически бележки за „Безсъници“, изповядва: „Напълно Ви разбирам и мисля като Вас, че на българина е нужна още гражданска поезия. Но тия условия, които я правят необходима, те, същите, струва ми се, не са тъкмо атмосфера за развитието ѝ. Гражданинът у нас, прогресивният гражданин, няма пред себе си една реакция на традиция и принципи, бих казал една реакция, организирана и достойна като противник. Реакцията в България всякога е багабонтствуваща безпринципност. Тя безсрамно носи на лицето си маска на патриотизъм, нахално говори за либерализъм — и върши злодеянията си открито или из засада, често, ако не обикновено толкова долни, щото предизвикват просто физическо отвращение. При тия условия единствено сатирата, яростна и безпощадна, би виряла у нас, ако имахме необходимите таланти. . .“ Това говори авторът на „модернистична лирика“. Човекът, който не е преставал да ненавижда „омерзителния“ околен свят. Всъщност тази борческа ненавист почти никога не се е стопявала в гърдите му. Даже и да е правил опит да я изтръгне от сърцето си, скоро е усещал, че усилията са напразни.

И той, гражданинът-борец, е необикновено широкообхватен при възсъздаване на човешкото. Пише стихотворения като „Историята — имена. . .“, „Боричкания, сълзи, кърви“ и проумява и възвишеното и трагичното, и светло-жизнерадостното и забавно-комичното. В състояние е да обхване обширен океан от противоречиви човешки изживявания — и да ги направи свои. Дори е сатирично насочен, макар че рядко си служи с жанра на сатирата. Притежавайки натюрела на борец, той е примамван от дързостта да смъква маските, да показва илюзиите, да се надсмива безпощадно над лекомисленото на човека. Веднъж му се случило да пътува с Ана Карима. И в пътепис за това пътуване „оголва“ безпощадната си природа: осмива предцялата общественост наивната, лекомислената,

суетната си спътница, наричайки я нашенска. . . Жорж Санд. Той не вярва на външни прояви. И както и да се рисува пред него Карима, вижда смешното и забавното в поведението ѝ и с нарочна откровеност го подчертава.

Той обича да руши — да руши дребните и евтини илюзии, да отхвърля романтичното було, с което хората прикриват щастливо душевната си бедност. В поезията му свободно царува дирещият, скептичен и метежен ум. И прониква зад покривалата, зад видимото, за да улови онова, което е съществено и действително и което е неизчерпаемо дълбоко в своето битие.

Яворовият интелект притежава качества, които има изобщо човешкият ум като инструмент на напредъка — борчески наклонности, безпощадно съмнение, жестоко недоволство от несъвършенството на човека. Този ум възприема всякога живота в неговата двустранност: като добро и зло, като разрушение и съзиждане, като мрак и светлина. Несъмнено човекът, който е борец по дух, който притежава такъв критичен, изпитлив ум, не може да бъде щастлив. Още повече, че стремейки се към идеалното, усеща съпротивата на действителността, усеща, че „единствено сатирата, яростна и безпощадна“ би трябвало да вирее у нас.

За Яворов нещата не са така прозрачни и ясни, като например за Вазов. И затова не намира онова спокойствие, онази вътрешна яснота, която притежава Вазов. Вазов твори под знака на душевно равновесие даже и когато е развълнуван от отблъскващото или от трагичното в живота. Яворов се изживява в болезнени състояния. Истината за него е несъвършена. Той не може да се успокои със знанието на другите. И още: измъчва го постоянната му неудовлетвореност, трагичният му копнеж по непостигнатото. В едно от писмата си до д-р Кръстев открива себе си: „Онуй, което ме интересува и безспокои, е — че Македония може да се освободи, преди да ми е омръзнало да пиша любовни писма и стихове. Защото какво би направил човек тогава? Да се обеси — но това може да стори всеки фалирал бакалин.“ Понякога го обземат съвсем мрачни състояния — страшната неудовлетвореност го тласка капризно към трагичен изход. Ето една фраза от цитираното писмо: „Получих от Карлово един револвер — не лош. Да се застрелям ли с него?“ Това пише Яворов, който бе живял в неудържимо революционно въодушевление. Необходима е много проникновена фантазия, за да отгатнем на какъв душевен живот бе осъден този човек с борческа личност, мъжествено скитал из македонските планини, в чийто дух нахлуват някакви смеси от печал и озлобление към ненавижданата от него общественост, живуркаща в пустота. До сложните си настроения той се докосва, тълкувайки борческото си стихотворение, посветено на народа, „Сизиф“. „А животът на личността мен се вижда в повечето случаи малко сизифовски: догробен труд, съпрежен с всевъзможни физически и морални изтезания — догробно търкаляне на огромния камък, уж да бъде закрепен на върха на урвата, дето може да се почине (ако това е искал Сизиф), да се постигне малка възможност за едно относително спокойствие — и щастие, след уморителен живот — стръмен път. Ала по волята на боговете — по наложителността на условията не се събират двата развързани края, или пък — тъкмо бъдат кръстосани и остане да се направи възела, биват по нещастна случайност изтървани и — от дългогодишен труд не остане нищо — камъкът пак лежи в полите на урвата.“ Сизифовско страдание от безполезен сизифовски труд да се закрепи камъкът на урвата, да се намери опора, траен-

идеал — ето онова, което измъчва тоя силен човек с най-неоспоримо чувство за обществена отговорност. В живота той е бил дребен чиновник — чукал е първо на пощенския апарат, изпълвал е със сухи цифри книжа, книжа, които извикват досада. По-късно като признат поет е бил и на по-високи места — секретар на Народния театър — или се е отлъчвал от „обществото“, тръгвайки след „македонствуващи“ харамии. Но в това ту равно, ту неравно битие какви философски обобщения, какво сложно възприемане на света от този интелект, реагиращ бурно на поряджно сухия свят от кариеристи-буржоа и полупросветени хора, неразбиращ дълбоките му, човечни ламтежи. Човечността е най-отличителната черта на борческо-„демоничната“ му личност и тъкмо тя е оставала неудовлетворена.

Развоят на поета преминава през няколко фази. Той е бил насочван първоначално предимно от „външни“ фактори — от пряко-социалния си конфликт със съвременната действителност, а след това и от други фактори — психологически-аналитичната работа на мисълта, която непрекъснато се себеизследва, непрекъснато чете в себе си азбуката на големи общочовешки истини, страсти и скокове на чувството.

Яворов не е притежавал онази склонност към общуване, към красноречива външна себеизява, която е направила от Славейков кумир на една литературна среда. Пред околните е бил стеснителен, затворен и поради това е изглеждал равен и монотонен. Но тъкмо този външно непретенциозен човек е бил всецяло погълнат от дълбока и сложна вътрешна дейност и е усещал трептенето и на най-тънките струни на мисълта. Тази вътрешна сложност на изживяванията се вижда сякаш в неговия портрет. От пръв поглед ви приковава изразът на лице с широко чело и големи очи, устремено към нещо и все пак сдържано, погълнато от своя вътрешен живот, така притихнал на повърхността и така бурен в дълбочина. Това лице създава впечатление и за духовно разточителство, за смело прахосване на огромни духовни сили, и за спокойствие, за фаталистична невъзмутимост, която сякаш нищо не може да промени. То ни подсеща, че неведнъж, когато се е намирал под куршума на турски аскери в Македония, Яворов е вървял твърдо срещу смъртта. Сякаш неговият девиз е: отдай се без задръжка, рискувай в играта — и със себе си, и с другите. Голямата игра на живота, в която той навлиза с ботевска повисеност на чувство и мисъл, с ботевска жертвеготовност. С която, в огъня на екстаза, изгаря низкото, баналното, сивопорядъчното.

Сложен възторг извикват сложните линии на чертите му: какви очи — и меки, и със сурова острота, каква напрегната, дръзка до болезненост вътрешна сила в сдържания израз, примесен с лека, непроницаема сянка на тъга. Израз на силен човек, навикнал да изпълнява решенията си, да властвува над другите с волята си, приготвен за големи изпитания. По лицето прибягва сякаш загадъчна тръпка — злъчността го е обземала от време на време поради отвращението му от посредствеността, поради чувството му за духовно превъзходство.

Силата на Яворов е в способността му да схване истината по-дълбоко от другите и да я изследва, да я подложи на съмнение. Поради това бързо се понизява и градусът на неговото уважение към околните, бързо проличава недоволството му от тях, скрито зад външна вежливост и дори стеснителност. Той изпреварва другите със спонтанното усещане на големите проблеми на съвременността, с реалното си чувство за болките и

радостите на народа. Отказва се от фалша на самоизвисяването, дирейки допир с харамиите по време на скитанията си из Македония.

И всред какви хора е бил! Освен „интелигентът“ Гоце Делчев, който е могъл да го разбере, край него са били сурови и първични хора, готови всякога да жертвуват един човешки живот в някаква дребна и незначителна свада. Тъкмо тези люде са го привличали. Пленявали са суровия му дух, били са за него по-прекрасни с грубите си добродетели от самовлюбените еснафи из софийската литературна среда. С тях е делил страхотиите на риска в мигове, когато се забравят живописната красота на природата, чувството за интелектуалното „аз“, когато всичко се залага във върховното напрежение на битката. И преди македонските си скитания Яворов е притежавал усет за добродетелите на обикновения човек. Той размисля и за големите въпроси на живота, и за привичните, интимни човешки състояния. И затова лириката му е и философско-романтична, социално-протестираща, и интимна, като изповед за прости човешки радости, съпреживявани дори в моменти на героика („Хайдушки песни“).

Творческият акт у него е всякога по-различен, отколкото у другите. А индивидуалността на творческия акт — това е една почти неизследвана област. Поет като Яворов е необясним без особеностите на неговия творчески акт, на ония състояния, когато мисълта набира сили, или когато, неочаквано възсепната, разперва криле, за да литне към звездите; когато душата му се топи в сладостно-мъчителното блаженство на съзиданието. Касае се не за онези страни в творческия акт, които са известни — че е създавал художествените си творби с чудото на творческата инвенция и с настойчивостта на търпението. А и за неповторимото индивидуално състояние — за тревогата на душата и за бунтовността ѝ в момента на творчество. Бунтовност, прерасла в изповед, в болка, в зов и стон на човека. Яворов творецът ни напомня клокочещ вулкан, незатихващ и когато изригва пепел вместо лава. У чия друга гръд е вързан такъв бесен демон на бунта и недоволството, който в моменти на творчество се стреми да се измъкне навън. У кого от съвременниците му творчеството до такава степен е под знака на борбата — жестоката борба със света и блаженството в нея, в тревогата, в ропота, в протеста. Най-сетне колцина като него въплътяват творческите си състояния в безгранично нови и нови форми, в които адекватно се изразяват противоречията между поета и околната среда, между онова, което е носил в гърдите си и условията в действителността. Форми, оригинално изразени в ритъма, който, както изповядва, не е учил по техниката на учебниците: „У мене има голямо разнообразие на формата. Всяко стихотворение си има за мен своя форма.“ Това казва той, създателят на творби и с леки, „въздушни“ лирични изживявания, и на творби с философско-психологически подтекст, и дори на творби с малко тежка, скептична ирония. Чувството и въображението носят всякога у него мисловно съдържание. Затова е и така трудно да открием в лириката му превес на настроението над мисълта или обратното.

*

Именно тоя оригинално сложен, неизчерпаем лирик е манифестирал всякога своя дух на борец и е притежавал искрена, честна, будна социално съвест. И още: воля за превъзмогване на злото, воля за победа. Първото му разочарование от околната действителност го подтиква към социалистическия печат. Там е искал да изнесе протеста на времето си. Той чете

Лермонтов, опива се от неговата „мирова скръб“, от гордата му душа на изгнаник всред обществото, от презрителното му отношение на индивидуалист към глумата на живота и евтината „битпазарска“ суета. Но е чужд на онзи романтизъм, който се колебае между мисълта и делото, който се прегъва пред обречеността. Дори и в най-мрачните му по тоналност творби се долавят вълнения на борчески дух и жива, будна съвест. Мотивът на презрение към „безпътния“ свят, на бунтовно отричане от дребнавото в живота, на „безумна злоба“ поради неутолени жажди звучи и в най-мрачните Яворови творби. Протест и недоволство поради несъвършенството на света просмукват дори пейзажните му стихотворения. В цикъла „Есенни мотиви“, мрачни по тоналност стихотворения, се усеща как работи напрегнато скептичен ум, как изплуват асоциации, извикани от лична болка, внушена от потъналия в безпросветност мир.

Денем призраци мъгливи,
нощем тъмни тъмноти,
пъплят облаци дъждливи
в поднебесни висоти.

Дух на вглъхнало мрътвило
сред природата немей;
и в гърди сърце унило
сякаш мъртво — леденей. . .

И още:

Безмлъвна нощ и адски мрак. . .
И нигде звук, и нигде зрак:
почти допират до земята,
тъй ниско виснат небесата.
Духът страдае притеснен,
Умът блуждае ослепен. . .
О, боже, дай една звездица —
и глас, макар на нощна птица!

В тези изпълнени с безнадеждност творби е обявена война на живота, на обществото, на съвременността. Поетът, обладан от мрачна унилост, обзет от „мирова скръб“, поетът, чиято болка звучи като неразрешен дисонанс, пише с чувство на обществена отговорност. И дистанцията от „Есенни мотиви“ до „На един песимист“ не е толкова голяма, колкото изглежда — напротив, между тях има вътрешен контекст. Яворов не само застава срещу премного мрачната, ледена, вглъхнала в мъртвило пустота, но и съди ония, които се отдръпват от дело, от народа , които стават „песимисти“.

Аз зная, ти го любиш, неволника вековен,
и с болка го ругаеш в копнежа си синовен,
знам твоите мечти. . .
Че раснал си при него, че залък твърд и черен
делил си нявга с него, ала кажи, син верен,
познаваш ли го ти?
Уви, да беше знаял съмненията тайни
и жалбите сърдечни и мъките безкрайни
на тоз прегърбен роб,
ти в ужас би настръхнал, не клел би тъй злобливо
и участта му тъмна оплакъл би горчиво,
кат зинал бащин гроб.

Да, такъв е той още в „първия период“, по-различен от другите, скептик, в чиито гърди се вледеняват чувства на безнадеждност, и поривист мечтател, жадуващ за хармоничност, очарован от едно желание: да из-

лезе от мерзкия живот и да счупи неговите окови, той, пленен и окован борец. Сложен драматичен подстъп към живота е сякаш неизбежен при него.

Наистина променя се проблематиката, избликват нови идеи с нова притегателна сила. Но все се запазва по нещо от недоволството и порив-ността, от „лермонтовската" бунтовност, от човечността на поета, жадуващ щастието за себе си и за другите. Това се долавя особено в по-късно написани творби след кошмарните индивидуалистични лутания, творби като „Маска" и „В часът на синята мъгла". Те са предизвикани от противоречието с действителността, от копнежите на дух, устремен към непостижима хармоничност. В тях именно творческият акт е прерасъл в прозрение и движение на мисълта към дълбоко философско откривателство. В тях се чува познатият ни глас на недоволника, на хуманиста, копнеещ по доброто. Чува се скептицизмът на разочарования в пробля-тите на своя идеал. В „Маска" неудовлетвореният копнеж по човешка радост ражда чувства с философски резонанс. Веселото карнавално празненство отеква болезнено в сърцето. Светът отминава с обикновените си радости и къде е щастието за него, ненапилият чашата на любовта, дълбаещият в свръхземните въпроси, „които никой век не разреши". Що е истина и лъжа в света на преходността? И защо е тази обреченост на „героично страдание", на съкровени тайни на живота — когато самият живот е непознат, неизпитан, макар и „сразително желан"? Тези мрачни въпроси разкъсват дирещия жизнеутвърждение дух.

В стихотворението „В часът на синята мъгла" вечерното настроение у поета и веселата детска глъчка тласкат мисълта към исконните въпроси на човешкото битие. Погледът пита „посоките далеки": „Що иде тук — и кой отива там, — отвъд"? Каква е тайната и смисълът на вечния човешки кръговрат: младост, пропиляване на сили в бурите, старост и меланхолия, която изпълзява през „часа на синята мъгла". И ражда се тъга по невинността — с утрешния ѝ ден; невинността, която, весела сега, скоро ще бъде настигната от злините на живота. Рефлексията и тук стига до шеметна философска висота. И тук се сблъскват вълнуваща човечност с горчиво разочарование: „деца, боя се зарад вас".

В тия си стихотворения поетът и е в традицията на своя критицизъм, на своята бунтовност, и е „скептик", „песимист". И с тях въстава срещу неправдата в човешкото битие. А между произведения от критическия период като „На нивата", „Арменци", „Есенни мотиви", „Чудак" и произведения като „Маска" и „В часът на синята мъгла" е заключено огромно „декадентско", „символистично" творчество. В него Яворов е също мислител, съблазняван нерядко да вникне в дълбочините на човешкото, да прозре тайните на битието, измъчван от страшна болка на безнадежден вече скептицизъм, и от жажда за просветление, за глътка свеж въздух, за щастие. Но нека говорим по-нататък за поетическите му превъплъщения.

*

Яворовата лирика е предимно монологична. Поетът чрез духовен разговор със себе си ни открива интелектуални и морални вълнения, които измъчват „новия", „модерния" човек. Едно постоянно преливане на емоция в мисъл и обратното характеризира цялостната му поетична настроеност. Той е склонен да анализира, да следи вечно изменливия процес на мисловните си състояния. И нерядко поради вътрешно вглъбяване се чужди от другите. Дълбокото му духовно превъзходство и чувството за обществена отговорност усилват самотността му.

Към интелектуалните му отлики се прибавят и отлики в характера на чувствата. Притежава изключително развита емоционалност. И е готов обикновено да върви към крайностите. У него съществуват фантастично големи възможности да създава изненада — да съпреживява всичко с пределно напрежение на чувството. Затова в творбите му се решават всякога и волеви проблеми: да бъде или да не бъде, да осъществи себе си или да бъде сразен. В своята вътрешна сложност и дисонантност е неспособен на компромиси. Той държи всякога на своето и затова поетическите му образи са освен с емоционална още и с подчертано волева подоснова. В тях звучат — като устременост — радост или недоволство, жажда-мечта или страдание без покой. И още. Този поет на интелектуални изживявания, на волеви устреми и крайни решения носи извънредно много впечатления, възникващи по сетивен път. В поезията му се сплитат усети от физическия свят с мускулни усещания, с цяла гама „нисши“ възприятия — дишане, нервно-двигателни състояния, психически сътресения. За него да възприема нещо означава да се отъждестви с него чрез чудната впечатлителност на „нисшите“ усети — кожа, вкус, обоняние и поразително развитите висши усети — зрение, слух. Надарен е с изумяваща инвенция за художествената функция на музикални (ритмични) целости. Има и око на живописец, и въображение, което може точно да възпроизвежда колорита, и дарба на музикант, и въображение, което чрез ритъм и звук възсъздава в образ „потайното“ звучение на света. Това сложно надарено, щедро, напрегнато във визионерските си състояния въображение ще му помогне да възсъздаде по фантастично-реален начин звуковия образ на природната картина в „Градушка“. То ще го прикове към фантастично-пластични видения,— облачната игра на кръгозора, съзерцавана през мрачна самота в „Нощ“.Съвършена е Яворовата способност да схваща изведнъж същността и то в противоречиви неща — в нежното, ефирното и грубото, материалното. Велик художник, той превръща веднага в психологически факт точните си сетивни усети. Богат запас от думи му помага да се изрази ударно, да разтвори изведнъж в образа мисълта и сърцето си. В откривателството на физическото като средство за израз на голямата мисъл за съдбата на човека не търпи правила. Точността в повторенията отегчава творческия му дух. Обича непосредствеността и изненадата.

Така ни приближава изведнъж до живота — до реалността, до най-сложното, изразено чрез простия, „елементарния“ свят на сетивността. Дори най-философските му размисли са изказани чрез здраво споена сетивна образност. В сравнение с него Вазов е беден откъм живост на сетивно-представни впечатления — твърде идейно ясен и прозрачен, Пенчо Славейков е повече живописно описателен, отколкото непосредствено сетивен. Ботев даже, великият Ботев е като че ли с по-слаби данни за непосредно сетивно възприемане — особено когато духът му е увлечен по философско-историчното движение на мисълта.

Играта на Яворовите сетивно-представни впечатления е безспирна — те живеят в него, движат се, сблъскват се и се преливат като вълни по развълнувана водна шир. Чрез тях той не само описва външния свят, а се и самопознава. Открива мисълта си, непосредния ток на душевното си състояние, разума и неразума на страстта си, с пределното ѝ напрежение. Тази черта на поетическото му мислене изразява издълбоко една особеност на личността му — и непосредствеността на неговата душевност. Словото на Яворов съдържа много асоциативен подтекст благодарение и на интелек-

туална дълбочина, на изпълнено с тревога изживяване, и на необуздана сетивна образност, годна всякога да изрази и понесе в себе си мисловно-емоционалното състояние. Грабнат от големите и мъчителни проблеми на живота, Яворов поглъща света с огромната впечатлителност на сетивно-представното и се стреми чрез него да се самоизрази. И то става неразделна част от духовната му същина, форма на психологическото изживяване, реалност на изпълненото с тревога и мъка себепознание. Поетът разкрива душевното си състояние, драматичните си пориви чрез образ на зачестено дишане или контрастни усети за хлад и зной. Голямата си идея за своето напрегнато нравствено терзание той изразява чрез халюцинацията, която у него е или пространствена:

Ей вгъва се небо далечно,
И облаци бучат и бягат
и пак халосано назад
повръщат се. . .
(„Нощ“)

или физически сетивна:

А това —
Вериги! Кой ли и защо,
кога ли ме е оковал?
Повия ли се тъй боли,
тъй стяга - - - - -
(„Нощ“).

Тези халюцинации се раждат при пределно нажежаване на чувствата и в едно замаяно от болка въображение. Но халюцинационното мислене и изживяване е изобщо присъщо на Яворов. Владимир Василев разказва, че поетът е изпитвал страх от близост до стрехите — струвало му се, че го заплашва остротата им. Сам Яворов изповядва склонността си към халюционационно мислене в „Хайдушки копнения“. Малката четица, с която преминава в Македония, наближава границата. Наоколо — шеметни снежни върхове. „Но в друга посока летяха моите мечти — и буден сънувах:

. . . Ранен в гърдите аз лежа под шарената сянка на млади буки. Кръв ме облива, болки ме пронизват — и коленичили другари полагат усилия да облекчат страданията ми. Те виждат, че труда им е напразно, а врагът е близо, защо губят време! Другари, оставете ме, и сам ще умра“.

Това сънуване от буден, бодърствуващ дух се повтаря. Той, младият ентусиазиран четник, всред множеството се чувствува самотен „като частица от самотията на въздушната пустиня“. Душата му се гърчи сама в себе си и плаче „с град сълзи“ сама над себе си. „А когато другарите, слизайки в Турско, ме повикаха, аз тръгнах несъзнателно подир тях — и това ми беше доста странно. Видя ми се, че всички тия хора, които вървяха надоле, са навързани един за друг, вързани с мене. Кои са те, къде отиват и защо ме влачат?“ Човекът с най-развита гражданска съвест е притежавал способността да бъде грабнат от неочакван визион, да потъне в него, да смеси по магичен начин реалността със съня и — да се отчужди от онова, към което се стреми. В стихотворението „На пладне“ усещаме това странно преходно състояние: между реалността и „будното сънуване“ — усещаме знойната лятна задуха на деня, задушливостта на стаята, изпълнена с винни пари, онова лениво, разстройващо душата състояние, което предизвикват преките въздействия на палящия летен ден. И чрез тези усети изпъква нещо по-страшно, по-голямо — самотата, мъчително

гнетителното чувство на духовна опустошеност, предадено сякаш в състояние на сън. Като че усетите от атмосферата на стаята, напоена с винни пари, от лепкавата маса, залята с вино, усилват онзи сдържан вик на душата, който се носи в стихотворението през омарата на сънливото опиянение: „Аз искам въздух и прохлада. . .“ Жаждата за разведряване в един затъпяващ свят е изразена по такъв сложен, своеобразно-сетивен образен начин! Голямата обществена идея е „овеществена“ поетически — не по утъпкани пътища, а чрез това лично сетивно-представно възприемане, неотделимо от душата на поета, нейна същност-обобщение. Яворов често твори образа в лирическото си творчество чрез подтик, получен от едно видение, като върви към сетивно-материална вещественост на представите. Това е така още в ранното му творчество — във „Великден“, в „Арменци“, даже отчасти в „Заточеници“. Така е макар, и в по-друг план, в по-късната му лирика — в „модернистично-символистичното“ му творчество от „Безсъници“. Той е неизтощим в намиране на слова за изразяване на драматичното си състояние — и все чрез конкретни физически представи. Притежава сякаш великата сила да превръща физическото възприемане на сетивата в психологическо състояние, в поезия.

И е неednакъв в тия си превъплъщения през слъжния си творчески път. През 90-те години, когато потъва предимно в околния свят — вълненията на селяка, неволята на народа — физическите усети служат предимно за релефен рисунък на природни картини (звукописта в „Градушка“). По-късно, когато твори своята препълнена с отвлечени видения-символи лирика, физически усети стават градиво за образа на сложни, трудно уловими изживявания: жажда-мъчително томление, душевно вцепеняване, нервна възбуда. Смътното и отвлеченото се уплътняват чрез физически осезаемото. Поетът сега не се стреми да бъде „историк“ и тълкувател на гражданското и социалното, философ на големи човешки проблеми, както в предишното си творчество, а артист, претворяващ найчесто в импресия едно психологическо настроение, един протичащ факт на съзнанието. И сетивните впечатления ваят образа на времето и пространството, почувствувани извътре, не като факти на реалността, а като факти на съзнанието, като духовен визион.

Небе — куршумена безкрайност — отразено
през ледена кора в куршумени води.
Смотен коленичил на леда, смутено
през него гледам аз: ни слънце, ни звезди, —
ни ден, ни нощ — безцветен здрач — мъгла. Безцветни,
край отражението мое сенки рой
минуват и не спират; сенки мимолетни,
залутани безцелно, жадни за покой

И още:

Аз виждам своя образ там: изпод водите
държат подводни храсти в кървави бодли
челото изранено. Съскащи и зли,
през моите уста на хаоса змиите
подават сноп езици. Камък там лежи,
и камък остър на гърдите ми тежи

Сплели са се обективни образи със субективни състояния на болка и страдание. И идва утвърждаване чрез отрицанието:

Не съм аз там — не съм това — не съм! . . . Безцветни
край сянката ми шетат сенки рой,
залутани безцелно, жадни за покой . . .
Минуват сенки: в погледите мимолетни
и съжаление и уплах се чете.
Минуват, заминуват и не спират те.

Изкуството е намерило израза на едно психологическо състояние и чрез духовно видение, и чрез живи сетивни впечатления. Най-отвлеченото се е превърнало в действителност. И то, като липсват фактите на действителността, както са дадени в „На нивата“ или в „Градушка“. Чрез сложната философска импресия са изречени болката, самоотричането. Поетът пише: „Камък там лежи, и камък остър на гърдите ми тежи“ — един паралел и контраст едновременно, който говори до каква съвършена, вътрешно сложна образност на самоизразяването е стигнал Яворов. Потърсил е истината не в предметите, фактите, социалната реалност, а в себе си и — в общото, в обективното, чрез което изразява себе си — макар и вече в друг план в сравнение със самоизразяването от „Стихотворения“. Някои сетивни впечатления прерастват в символи, други се сливат с общото идейно звучение на стихотворението като израз на същностното. Поетът, който ни е държал в един свят на историческото лично и народно битие, възбуден, ни пренася пак чрез сетивното и визиона в един свят на неизчерпаеми психологически състояния, на нюансирани трепети и томления, дори — на космични представи. Но не само това. И сега той е вътрешно силен, категоричен. Често неговият стих започва императивно, повелително-дръзко, издавайки вътрешната мощ на личността:

Го́рко ти. Неволно може би,
неволно, но внезапно потъмняла,
моята любов ти днес уби.
И го́рко ти, жена . . .

Или:

Чудовище си ти, чудовищно дете
на престъплението и позора . . .

Сякаш и сега неговата съвест не е могла да заспи. Не е могла да не реагира срещу злото, уловено в нови сложни превъплъщения. Като дава на чувствата си нова, интимна насока, като ги трансформира поетически в сложно психологическо изживяване, поетът не намалява тяхната категоричност.

Той и сега е увлечен понякога от големи човешки проблеми, дирейки по сложен път техния поетичен еквивалент. Това определя и особеното му значение в нашата поезия. След него стана трудно да се пише по традиционния, елементарен начин — без глъбина и прозрение в духовното. Това може би най-дълбоко разбра Дебелянов, който положи съзнателни усилия да превъзмогне елементарността. И още — да следва Яворовата склонност да композира музикално творбите си. В своята напрегната борба със света и със себе си, с неспокойния си темперамент и раздразнителната си гордост Яворов е арена на страшни душевни бури, които реализира поетически в музикално сложен, не толкова мелодичен, колкото симфонично-драматичен стих. В този стих се усеща всякога сдържано равновесие между противостоящи сили — между мощ, замах и укротена мъжка сила, между порив, който би желал да се разнесе, и задържащата го цялост на формата, доведена до съвършена простота. Този и прост и богат стих е изцяло изграден върху една сложна вътрешна тоналност

като израз на стремежите на титаничен дух, израз на неспирно противоречие и нестихваща борба. С Яворов, този мислител с бурно, склонно към визионерство въображение, с гореща емоционалност, с музикално изживяване на състоянията новата ни лирика утвърди голямата и дълбоката духовност като своя поетична същина.

*

Личността на човека се отразява не само в творческото му дело, а и в биографията му. Това е така особено при Яворов. Той се е намирал в непрекъсната конфликтност със своето време. Винаги е противостоял на онова, което е, тъй като притегателна сила за него е имала винаги борбата. Не е способен да търпи, да вегетира. И каква дързост, каква устременост в борческите му пориви, изпълнени със сурова решителност! Още слабичкото, мургаво, саможиво момче се вглежда недоволно наоколо и понася в себе си бедите и тревогите на хората. Особено на селяните — защото Чирпан е земеделски град, разположен всред бедно и страдащо селско население. По-късно младежът, съчувствуващ на онеправданите, се увлича по „модната", хуманна идеология на социализма. Наистина той го разбира не толкова като класов мироглед, колкото като състрадание към угнетените. Но той вече дири път за народа си, перспективи за цялата нация. Години на дребно чиновничествуване из провинцията (Чирпан, Стралджа, Поморие). Години на безпросветно понякога отчаяние: „Аз тука и добре и зле съм; ясно виждам, че службата от ден на ден ме убива. Тук всичко е заспало и — нито надежда от сън мъртвешки да можеш свестен човек разбуди!. . . Всичко що е около ми е тъй малодушно, тъй подло, тъй дребнаво, че човек неволно намразва живота си, неволно ръката се повдига към челото и настойчиво някак си иска да прекъса нишката на този безцелен, омерзителен живот. . ." (писмо до П. Гарвалов). И все пак години, изпълнени с големи мечти. Поетът копнее за нова ера на човешки отношения — ера на свобода и правда, макар че е толкова „индивидуалистичен". В настроенията на неговата мислеща личност се вливат могъщи вълни на копнеж, чиято влага не пресеква през целия му динамичен и толкова променлив живот. Социалистическата идеология или по-точно социалистическата хуманна мечта поддържа бунтовността в творчеството му. Наистина Яворов не вещае като Полянов близкото бъдеще на социалистическото общество. Той не вижда дързостта на работника, застанал в авангарда на човечеството. Привлича го близкият човек, когото е наблюдавал много пъти — селянинът, смазан от неволята („На нивата"), („Градушка"), бежанците-революционери („Арменци"). През тия години го вълнуваха особено селската неволя — глад, голотия, недоимък и природни бедствия, които се изсипват над помръкналото в сиромашия село. И още. В лириката му поглежда лицето на личност, която ненавижда околната среда, горда, и самотна, дирещa простор за интелекта си. Неговият дух се носи в сферите на голямата социалистическа мечта и тя кръжи в едно от ранните му стихотворения, написано според изповедта на поета „от социалистическо гледище".

Пред мен стои зловещ и хладен,
обрасъл с мъх, тъмничен зид;
ръшат за лъч прозорец жаден,
врата ръждиви . . . мрачен вид.

Стои — свидетел грозен, вечен
на зло, нищожество, разврат;
стои в проклятие облечен;
стои намръщен, с кръв облят.
(„Пред тъмничний зид“).

Ботевска образност („За кръвна песен нов език“, „по-страшен би бил от свинеца, пророческият негов вик“) се прокрадва тук-там, с предчувствие за нови борби в нова обстановка. Тъмнични стени — ето какво среща младата възторжена душа. Няма светлина, няма радостна перспектива. Мрачна сянка ляга над света и гнети душата. И избухват пламъците на протеста, викът на гнева. Певецът заговорва с пророчески глас. Той вещае ден на освобождение, час на разплата, когато ще рухне мрачният замък, бастилията на неговия век пред едно ликуващо човечество.

Ала настане ден уречен,
надвиват бурните вълни,
гранитът пада, с шум увлечен,
в шира безбрежен — глъбини.

Настане час и вихрът буден
разгонва облаците с бяс,
звездите светват с блясък чуден,
с привет обаен гледат нас . . .

Ще дойде ден, и кръв и сълзи
ще блъвне тука камен всяк,
на правий гняв под вихра бързи
ще рухнеш ти — ти, зидо, як!

Социалист ли бе Яворов в тая си творба? Всеки случай, макар и да не възпява работника като Полянов, той предусеща бъдещето на нацията си. Той носи голямата мечта за човечност, подхранена от социализма, и се връща към нея, когато му се налагало да търси опора и спасение от мерзостите на околната му обществена действителност. Бунтовната настроеност, подкрепена от социализма, подтиква младия човек, толкова тих на повърхността и тъй бурен в действителните си изживявания да търси средата на харамии и недоволници и да се чувствува по-добре всред тях, отколкото всред литературния елит. И като че ли — според изповедта му пред Златаров — през целия живот не е загубил пиетета пред социалистическата правда, той, „индивидуалистът“, самотникът, презиращият обществото, преминал през толкова духовни изпитания. Яворов-гражданинът, който е членувал някога в социалдемократическа организация и е подготвял научни реферати, се е вслушвал в своя вътрешен глас. Той се е вглеждал в близкия живот около него, пил е от чашата с горчивините, която животът е поднасял на народа му, и е преминавал през ту по-бързите, ту по-бавни фази на различни увлечения, на различни човечни мечти и разочарования. И все пак в душата му не е преставал да ехти един очарователен глас, загадъчен с привлекателността си — гласът на голям социален идеал. Този глас — понякога сериозно заглушаван — се обажда, когато зрелият вече Яворов хвърля силите си в драматично творчество. Обажда се и ни подсказва още веднъж колко сложна е душата на тоя човек, колко противоречив е пътят на духовното му развитие, колко дълбок е трагизмът на неговата личност, жадуваща идеал и скована от обстановката в своите устреми.

През 90-те години между идеологията на Яворов като член на социалдемократическа организация и сътрудник на социалистически списания

и поетическото му творчество, в което пресъздава лични впечатления, няма пълно покриване. Той е по-близо до отрицатели като Лермонтов, до борци като Ботев, отколкото до мечтатели за бъдещето като Полянов. Причината за това е в пряката автобиографичност на неговото творчество. Той не е могъл да притъпи своя остър усет за реалността, своя вкус към близките противоречия в живота. В изпращаните в социалистическия печат стихотворения се долавя не само идейната позиция на социалиста, а и недоволството на личност, осъзнала неволнишкото битие на народната маса, бунтуваща се и превръщаща живота в арена на борба.

В списанието „Ден", редактирано от Янко Сакъзов, поетът изпраща „Пред тъмничний зид" и „Пролетната жалба на орача", преименувано по-късно „На нивата". Ако в първото се усеща диханието на гневната, гореща мисъл на социалиста, то във второто поетът открива вече своя герой — селянина. И още: в „На нивата", както по-късно в „Градушка" се долавя онази идейно-реалистична оценка на действителността, която е толкова характерна за голяма част от Яворовото творчество през първия период. В това му произведение се усеща и бунт срещу злото, с което поетът се е сблъскал, и душевна разнеженост, сякаш душата на поета като душа на дете се усмихва на красотата на природата. Яростен ропот и гневно негодуване се сливат с негодуването на народа. Благодарение на феноменална си памет за реалистични подробности и на способността си да ги асимилира и преработва в себе поетът създава оригиналната, пластично-образна самобитност и музикално-стиловата раздвиженост на творбата.

В сп. „Ново време" и сп. „Живот" изпраща „На един песимист", „Луди млади" и „Мен, девойко, не люби". Първото — израз на стремежа да порицае безразличната към народното тегло интелигенция; другите — ярки картини на селски бит. Поетът, макар и мечтател, макар и „романтик", е вред суровата действителност и не живее само в небесата на идеала. За съжаление социалистическите редакции не разбират вълненията на младия поет, не отгатват неговата близост до живота. Търсещи пропагандистка поезия, те не забелязват нито оригиналността на Яворов, нито конфликта му със съвременността. И настъпва първият прелом в жизнения му път. Скромният човек, чийто силен интелект и дълбока мисъл се измъчват от липса на големи дела, притиснат от строго регламентирания и стеснен духовно чиновнически свят, се обръща към сп. „Мисъл". Това става през 1898 г. Какъв е бил ефектът от първите творби на Яворов в редакцията на списанието може да се съди по един спомен на Влайков. Прочитането на „Калиопа" е станало колективно. Пенчо Славейков, студеният и строг съдник, възкликва развълнувано: „Хубава, много хубава работа — бива си го тоя Крачол. Има у него божествена дарба." В „Мисъл" излизат върнатите от социалистическите издания стихотворения „На един песимист" и „Луди млади". Но Яворов е понесъл вече в себе си едно голямо недоволство, една съкровена мечта за промяна в живота, за дело. И новите му връзки не могат да променят онова, което е вече същност на личността му. И като сътрудник на списанието, и като член по-късно на неговата редакция той продължава критическата, бунтовническо особено. За две-три години до началото на века той сътрудничи редовно само на „Мисъл". Той пише сега „Градушка". И ни разкрива откъм особена страна психологията на своята личност — със стремежа си да се слее с народа, да даде отдушник на демократичните си увлечения и

на голямата си чувствителност към народното тегло. Той изповядва, че имал чувство за градушката като за тъпа, лична болка. „Аз съм чувствувал тая болка и аз съм търсил да дам израз на тоя своеобразен род страдание — да остане у читателя тъкмо това чувство, което има и у мен. Аз съм следял всеки стих вади ли частица от това чувство и прилепява ли се към по-горния". В „Градушка" Яворов с цялата си душа е в сферата на онова реалистично поетическо мислене, което е толкова характерно за творчеството му от първия период. Едно раздвижено въображение вижда злото, жълтеещо слънце зад страхотно движещите се облаци, издигнати високо като закана. Една екзалтирана памет отбелязва всяка подробност от страхотния дим на вихъра и адския тътен на градушката. И то — за да посочи жертвата, която върви по пътя на своето страдание.

(А ето слънцето огряло
тъжовно гледа върволица
от стари млади и дечица . .
. . . . . .
И всички емнали се боси,
с лица мъртвешки посивели,
отиват: вечно зло ги носи
към ниви глухи опустели.)

И още — за да изкаже личната си, тъпа болка от народното страдание. Без тия творби, написани за геройското мъченичество на народа, проникващо сякаш в образа — хоризонта, движенията, звуците, дори светлината и чувството за хлад и зной — не бихме могли да си мислим истинския Яворов.

През тия години Яворов носи в себе си надеждата, че в нашия живот ще се извърши нещо „отдолу". Че това „нещо" ще го промени издъно. Твърде чувствителен е към селските бунтове от 1899 и 1900 г. Отзовава им се със стихотворения като „Бабина приказка", „Сизиф",„Край огнището" (с подзаглавие в една редакция „Съвременна история", в друга „Дуранкулашка история"). Още неизбродил пътечките на своите търсения, тоя поет с изострена сетивност и възпламеняващо се въображение живее изцяло, всеотдайно със своя народ, готов всякога на самоотречение за него. И не престава да изповядва болката си от нещо непостигнато, мъката си от някакво лично поражение, от дълбоката си индивидуална неудовлетвореност („Недей ме пита, майко мила").

Който го е срещал от онези години си спомня личността му — и общителна, и затворена в себе си. Едно тяло, леко и гъвкаво, един загадъчен израз на лице, което не е красиво, но притежава притегателна сила. Лицето на човека, който, отдалечил се от пряко социалистически изживявания като в „Пред тъмничний зид", откъснал се от леките и противоречиви настроения като в „Калиопа", от представите за осоления от потта гръб на селянина на нивата, все очаква нещо да се случи. И започва да пише — дълго и мъчително — своята „Нощ".

Като се движи в средата на Пенчо Славейков, Петко Тодоров, д-р Кръстев Яворов запазва известна дистанция между тях и себе си. Повече е склонен на изповеди пред критика, отколкото пред събратята-писатели. Голяма е духовната му отдаленост от тях и поради гражданска позиция, и поради поетическо верую. Още в първите си стихотворения той отбягва външното, леко ефектното и търси слово-образ на драматичното психологическо изживяване. Яворов трансформира света с чувството си —

и го вижда и пресъздава в неговата трагично хиперболизирана реалност. У него няма „самоизмама“ относно действителното. Но той е в един свят, по-силно звучащ за него, повече трогателен, печален, красив, несъвършен, бунтовен, отколкото за другите. С поместените в „Мисъл“ стихотворения Яворов не се „документира“, не изброява, не обяснява, а улучва направо драмата, като вик на мисълта и чувството. В поезията му навлиза онова, което живее с пълна сила, което се носи като страшен хаос. И даже когато е „описателен“ като в „Градушка“, пак търси онова, което говори за съдбата на нещата, а не за външния им вид. Нима има равен нему всред поетите на „Мисъл“? В „Недей ме пита, майко мила“ (1900), „Чудак“ (1901), „Епитафия“ (1901) се осезава, че той в сравнение с останалите редактори е по-друг, дирещ дух, рефлективен и емоционален много по-иначе от съвременниците си.

И започва „двойствеността“ на неговия живот. Сам е всред сътрудниците на „Мисъл“ — не само по поетична надареност, а и по духовни жажди, и по изживявания. Страданието у него вече е по-различно от страданието у Пенчо Славейков. Славейков не само не познава болезнено-драматичната форма на страданието, но го и преживява повече като лична несрета, предопределена от съдбата. И носи бремето му като недъга си — с душевен стоицизъм, побеждавайки с усмивката на примирението, с духовното възмогване над неволята. Неговото страдание е вълнуващо, мъдро примирение с човешката участ, откровение за радости в болката и за блаженство в горчивините. Страданието на Яворов не идва от такъв източник. То е страдание за себе си, за своята участ — но родено от несъвършенството на живота, от неосъществен идеал за доброто на другите, от чувството за дисонантност, за дисхармония в света. То е критическо опознаване на действителността — с болка и с протест срещу безпомощността пред нуждата от дело. То е съзнание за противопоставяне на света от личност, която другите не могат да разберат в съкровените ѝ изживявания. То е безизходна самота — при най-велик стремеж към дело. Това страдание приема рязко болезнени форми, продиктувани и от унизена гордост, и от страстна непримиримост към подлия, възбуждащ „жълта злоба“, отблъскващ свят. Поради сложна обществена предопределеност Яворовото страдание е с повече драматично и трагично величие, отколкото индивидуалното страдание на Славейков или книжното страдание на Петко Тодоров. Като търси покрайнините на София, като дружи с хора буйни, „неустановени“, пред които понякога с мълчание разтоварва сърцето си, той често излиза извън границите на своя литературен кръг, в който се движи. Той е „социалист“ и харамия, който съчувствува на онеправданите. Неговата душа носи маята и на Ботев, и на Печорин едновременно. В нея има и черти от светлия, възнесъл се към небесата на бъдещето Прометей, и черти от низвергнатия в ада, протестиращия и демоничен Луцифер. Склонен към самоанализа, предпочитащ да бъде борец, а не спокоен поклонник на изящното, Яворов се мята от бездействие и от безсилие в бездействието. И с това е твърде отдалечен духовно от съзерцателя Славейков.

*

Преместването му в София през 1900 г. и участието му в сп. „Мисъл“ подготвят отчасти неговата по-късна еволюция. В личността му се съсредоточават противоречията на века. И той ги изповядва в „Нощ“ (1901).

Кризата се предусеща — едно раздрусване на цялата му психика. И то от напора на съвестта. Той се врича на родината в една фантастична полудействителност, под упреците на съвестта си:

И мъка, знойна мъка нокти
в сърцето ми забива.
А съвест гризе,
като че някога ръка
въз клета майка съм подигнал,
сестра продал, от страден брат
лице отвърнал безучастно . . . (к. м.)

И следва върховният миг на клетвата:

Прости, родино триж злочеста,
прости разблудното си чадо.
Ще бъда твой! Кълна се, майко,
кълна се в хилядите рани
на твоята снага разбита;
кълна се и в мечтите твои
за бъдащност честита . . .

Яворов, сътрудникът на „Мисъл“, не престава да търси голям идеал, истина, която да стопли душата му. Докато Славейков се увлича от чисто художнически цели, Яворов се стреми към цели практически. Иска да служи на хората, на обществото — не само с поетическо, а и с жизнено дело. За него изкуството е немислимо извън големите битки на живота. И ето — след социализма — идва чудното, трайно увлечение в македонското движение. За да живее, поетът желае, за да се освободи от ненужното, от наслоилия се върху душата му „житейски прах“, той търси висините на идеала. Духът му, измъчван от жестока неудовлетвореност, изпитва постоянна потребност от големи пориви.

„Аз търся в македонското движение един идеен тласък, защото без такъв не мога да работя, не се чувствувам достатъчно силен да продължавам по-нататък литературните си занимания. Търся кипеж на чувства и страсти, в които да измъкна душата си от наслоилия се върху нея дребно житейски прах.“ Да тръгне по харамийските пътеки, да бъде готов всичко да жертвува; да чувствува, че от него зависят някакви неща и събития — това изважда душата от летаргия, събужда кръвта, насочва волята към дейност и към велико стоическо търпение. И Яворов чрез македонското движение сплита в едно идеала и действителността. Случва се така, че известно време дори престава да пише, увлечен в практическа революционна пропаганда. Като редактор на „Дело“ той дълго време не печата стихове, пътувайки из страната, пропагандирайки македонската кауза, печелейки привърженици за тази кауза — и успокоение за себе си. Преминава с чета в Македония, сякаш скъсва с поезията и с хората около „Мисъл“, придобил за себе си една полуфантастична цел: борбата за брата роб. За него е нараствала притегателната сила на живота, когато през здрача на всекидневието е просветвал някакъв идеал.

В „Хайдушки копнения“ се откроява образът на физически слаб мъж, когото комитетските хора оглеждат с любопитство и разочарование. Едно изсъхнало от несгодите момче, бледо като восък, нескопосно облечено и без умение да обуе цървулите си. То живее всред сурова действителност, понякога неземно страшна и призрачна като сън. Но в тая дей-

ствителност Яворов изживява най-великите мигове от живота си, надделявайки твърдо и най-страшното — всекидневната среща със смъртта.

Искреният мечтател за човещина и социални реформи, поетът, грабнат от „лермонтовска скръб“, поради несъвършенството на света се преобразява в забрадавял четник с револвер на кръста. За еснафската наивност изглежда загадъчно това всеотдайно служене в македонската революция. Как е могъл признатият поет да напусне света, който го ласкае, да потъне в неизвестността с риска да загине от някаква фатална случайност... И какви хора са го привличали? Сурово простодушни и. . . полудиви. Те „дори пътьом“ не споменават, че оня ден са запустяли няколко села, че вчера е била избита до крак някоя чета. А разказът за фокусите на виден някога панаирски акробат превръща „в едно ухо“ тия мустакати мъже. Спорът за трайността на тоя или оня вид цървули „отива пряко до бой. . .“ („Хайдушки копнения“). Всред тях е дирил идеала, разсейвал е кошмара на призрачното, фалшиво човешко съществуване, удовлетворявал е копнежа си по голяма цел. Авантюрата се превръща във велико дело. И то без поза, без намек даже на външна показна героика. Македонските увлечения завършват трагично: следват смъртта на Гоце Делчев, разривът със Сандански и — разгромът на въстанието от 1903 г. Накъде? Големият търсещ, бунтовен дух е с подрязани криле. Човекът, пренесъл през планини от страдание своята вяра, е обезверен. И македонското движение след социализма става мираж. А без него? Начева се за Яворов голяма човешка драма.

От какъв характер е тя? Ето анализа на душевното състояние на поета, направен от самия него, мъдро, с присъщото му дълбоко, умно проникновение в същността на нещата: „То е било може би крушение на моите социални възрения, от една страна, на моите патриотични мечти, от друга: душевен потрес от страшната македонска действителност през оня период: загубата на другари, преживени ужаси, тревоги. . . Всичко това прави да погледнеш новата действителност с един нов поглед. И после — сраставане с мисълта за смъртта, това висене над гроба (или нещо подобно), то правеше да преживея една страшна криза, от която излязох с една съвсем друга душа, отколкото оная, която изявих през работата си в първия период“ (М. Арнаудов „Към психографията на П. К. Яворов“). Да, „лудостта“ на себеотдаването отминала не без дълбоки следи в душата на поета. Поривът към идеал — социален, патриотичен — е погасен жестоко. Свършила се е временно опасната игра със случайността. Но остава онова всекидневие, което всякога е отблъсквало Яворов, което му е изглеждало по-страшно от фаталното люшкане между живота и смъртта. Зейва пустинята на сивотата.

Даже е трудно да си представим Яворов пред гроба на своята надежда, Яворов, заслушан в мъртвата тишина на всекидневието, Яворов — бунтовника и „харамията“. Животът и обстоятелствата искат да почувствува отново трагизма на своята личност. От света на драматичното, противоречиво, но все пак вдъхновено-борческо творчество, поетът, по подтика на своя аналитичен дух, по повелята на своя критицизъм и на съзнанието за противоречивостта на душевните си състояния, трябва да бяга в света на невъзмутимо сладостните, мъчително сладостните изживявания с декадентското преклонение пред смъртта, с декадентската „враждебност“ към живота. Драмата прераства в продължително мъченичество, изповядано така дълбоко в „Безсъници“. Изоставил револю-

ционното дело, поетът се вглежда в себе си. Неговата личност е за него микрокосмос, в който се оглеждат „хаотичните“ закони на космоса.

Субектът у Яворов винаги е изместувал повече или по-малко обекта, предизвикал емоционалния резонанс. В „Безсъници“ духът се устремява напълно към себе си, иска чрез аналитично себепознание да освети световните проблеми на драматично-трагичното човешко битие. Настъпва час на жестока философска равносметка — със себе си и със световно-историческия ход на живота. Равносметка, която продължава след „Нощ“ пак в късната доба на нощта, в „безсъници“.

Сега поетът, макар обзет понякога от творчески ентусиазъм, не се бори, а преживява — своята драма или световноисторическата. Той продължава да усеща противоречието между идеал и действителност, но вини себе си, преследва себе си, пророкува неизбежната гибел — своя и на света. Вижда затворени хоризонти, на които като таинствено нощно светило възхождат ужасът, отчаянието и смъртта. Понякога отново се появяват категорични, повелителни интонации, съзнание за мъжка сила като рязък контраст на преживяваното страдание:

Аз блуждая
без вяра нявга да намеря
навън посока из удавен
в мъглите лес.
Вдървен от студ,
измъчен от безсмислен път и труд
за странното си бреме, изоставен
от себе си и бога — и готов
на всичко, аз се лутам.
Аз вървя
самси на мисълта обезверена
под непросветното небе; самси
в живота обезсмислен, лес оглъхнал
без вятър и без лист.
Вървя
в безверие, о необезверена
любов — защото спиш! — и тебе нося.
Вървя самси,
о звук непрозвучал и незаглъхнал,
любов, — защото спиш! — и тебе нося.
Ти бе — и си
злочеста и честита: аз те нося. . .

Вървя.
Глава безгрижно приклонила
на рамото ми; стегнала ръце
детински привично на мъжка шия;
под южни небеса в съня си млад
унесена: ти спиш.
И в тъмна сила
разтръгнал гръд, разкъсал и сърце,
облял те с кръв, сред мъртва самотия
все сам — на саможертвата нерад,
пристъпям аз.

Контрастите между слабост и сила са подчертани: „вдървен от студ“ — „готов на всичко“; „в безверие“ — любов „необезверена“, любов, глава безгрижно прислонила, стегнала ръце „детински привично на мъжка шия“.

Мени се цялата изобразителна система на поета. Виденията, ужасните сънища, фантастичните представи стават обикнато „пластично“ средство за израз на кошмарните изживявания. Несвързани външно логично

образи се носят в помрачен мозък, така силен да изследва, да анализира. Оформя се нов поетичен свят със своя логика, изграден от неземното. от съня и фантазията — с помощта на сетивността като реално-сетивното става средство, за да се въплъти отвлеченото. Реалната представа се вплита във видението, за да се претвори в образ познанието за сложно душевно изживяване. Поетът, рисувал в живо пластични картини природата, вижда сега своя дух в оглъхнал лес, вижда чудовища, които пият кръвта му, измъчва се от призраци, които играят върху стената като символи на вечната драма между жената и мъжа. Той потъва в една фантастична полудействителност и извлича образи от нея, за да разчита философски йероглифи, таинствени знаци на големи човешки проблеми.

Яворов навлиза в света на декадентството, а ние усещаме как душата му се раздира от голямо страдание, от непреодолима неудовлетвореност, напомняща отчасти първоначалните нотки на „мирова скръб“ в творчеството му. Страшно свидетелство за душевното му състояние още преди да мине „отвъд“ са няколко реда в бележника му от февруари 1904 г.: „И така пробуден от сън дълбок, оглеждам се по някой път изведнаж около себе си и трепна: струва ми се ето на — ще се разбягат хората от мене — ходящия мъртвец.“ „Ходящия мъртвец“! И то по време, когато са го занимавали текущи всекидневни дела около издаването на биографията на Делчев, когато е подготвял второто издание на „Стихотворения“. През юни същата година в това потиснато състояние заминава за Франция. И тук става срещата му с модерната символистична западна поезия. В Париж си набавя творби на френски поети-символисти. Купува си антология „Poetes d'haujourd'hui“ със стихотворения от Анри Барбюс, Анри Батай, Франсис Жам, Морис Метерлинк, Стефан Маларме, Анри дьо Рене, Жан-Артур Рембо, Пол Верлен, Емил Верхарн, Пол Валери и др. Начева се период на увлечение от модерното изкуство. Но не престава да поглежда и към реализма и да пише и реалистични творби. В раздор е със себе си, несговорчив в обикновените си житейски отношения. Сякаш неговата собствена природа вътрешно се самоотрича, несъгласна със себе си, търсеща, необуздана, крайна. И ето изповедта на тия му не само човечно-етични, а и поетични лутания:

„Скокът от „Заточеници“ и „Хайдушки песни“ към „Песен на песента ми“ е наистина голям. Там — патриотически настроения, ясен смисъл и образи в д н е в н о о с в е т л е н и е (к. м.), тук скептицизъм на една отчаяна душа, болезнена самоанализа, неуловими, загадъчни видения и мистически начин на изказване. Разликата във формално отношение изпъква не по-малко релефно от тая в съдържанието. . .“

И още. „Обаче старите мотиви, към които се обърнах на първо време, старите слова се оказаха негодни да въплътят музиката на новите настроения. И в резултат — не излизаше нищо. Така аз трябваше да потърся нови мотиви, нови слова, които да дадат плът на новите настроения..

И тогава аз се изправих пред този въпрос: или да мина моста, отвъд който бяха новите думи, новите мотиви, или да млъкна, или да взема да приказвам на лопуш — затуй защото щеше да се яви онази вътрешна дисхармония в мотиви и настроения, която нямаше да даде в резултат абсолютно нищо. . .“

Понякога поетът започва една игра на противоречия. Като че ли му харесва ролята на артист, който си играе с крайните дирения. Това артистично „маневриране“ се забелязва в поезията му и особено в „Безсънници“. Там е демоничен не само защото извежда на яве субстанционал-

ното в своята природа, а и защото му харесва позата на демонична личност, привлича го образа. Понякога е преднамерено пренебрежителен към обикновените житейски изживявания и търси по-сложните, по-противоречиви състояния, защото чрез тях поддържа артиста у себе си. Така се сплитат истинни изживявания — драматични и противоречиви — с маниерност, с поетична игра от голям стил. Той попада и в тон със своята личност, и изтъква вечния, неизменния раздор със себе си.

Разбира се, големият поет е искрен и в играта си. Като субект той е герой на голяма лична драма. От друга страна, и когато се затваря в художествената форма, и когато се увлича в артистична игра, Яворов се докосва до някакъв значителен проблем и — твърде странно — е силно съвременен. В чудати „визиони“ и страшни понякога халюцинационни състояния звучат големи въпроси на съвременността: за противоречието между личност и общество, за трагизма на самотната и неразбрана индивидуалност, усетила издълбоко мерзостите и несъвършенството на света. Като че ли по самата си природа Яворовото дарование е такова, че отзвучава на болките в живота, носи порив към съдбоносни човешки проблеми. Той, намиращият се в конфликт със себе си, дири изход — и не само за себе си, а и за света, за човечеството. Той, бягащият от кипежа на живота, е пак в неговия трагичен водовъртеж, жадувайки да познае световноисторически загадки, натрупани от предходния културен опит, осъзнати като философия на битието. И пак презира тихото, безметежно съществуване, пак търси бурята, защото в нея свободно се носи неговият дух. Някогашният „чудак“ се превъплътява в личност с „модерна душа“. Някогашният дързък бунтар запазва нещо от силата на орела, който излита в буря, носи се пред облаците, жадува за усети от порива на вятъра и трясъка на светкавицата. И сега под изпепеляващите изживявания тлее бурна страст, чуват се стон, ропот и негодувание. Това все още го сближава с Лермонтов, него, другият Яворов, модерно психологичен, символистичен. Но твърде много го поглъщат субективните му състояния. Една скромна статистика свидетелствува, че ако през 1898 г. е употребил личното местоимение „аз“ няколко пъти, то през 1906 г. то се среща вече 75 пъти. Той говори само за себе си, анализира себе си, търси себе си — това наистина създава особената монологична форма на лириката му — беседа със себе си, със своята „душа“. И друго. Творческият акт се извършва при мъчително спускане на завесата между себе си и света. В своите нощни „безсънници“ той жадува за смъртта. Не като борец и революционер, а като личност, която, спуснала пердетата, затворена със себе си в дългите часове на нощта, зъзнеща от неприветност, оголва истината за противоречията между себе си и света. В тия нощни часове е усещал дъха на смъртта по-иначе, отколкото из планините на Македония. По-иначе е копнеел за доброто, макар че в душата му са умрели „и дяволът, и бога“.

С мотива за смъртта в лириката му присъствува и някаква жестока самотност, ледена отчужденост от хората. Той е затворен зад стъклена стена, където не пулсира другият, външният живот. И все по-настойчиво звучи мотивът-успокоение, неизбежен край на гнетящата болка, смърт. Мисълта се насочва към едно желание: „хладния покой“, „вечната забрава“. Смъртта става символ на философски изход от противоречията: тя, макар и ужасна с ледената си пустота, е „душа на вековете“, „свръхсмисъл“. Той и я жадува, и я рисува с ужасната ѝ грозота, като ледено безмълвие. От чудно конкретните образи усещате колко страшно е небитието. Яворов

не вижда смъртта натуралистично, като Бодлер например с представа за червеи, които разяждат разложена човешка плът. Той я усеща мисловно, с рядко изострено чувство за ужас и пустота, за угаснал живот, за небитие — „студена, непрогледна нощ“. И пак ще кажа — в тия стихове за ледената самотност и смърт напира болката по живота. Припомнете си стихотворението „Сфинкс“, в което е представено настъпването на нощта, когато „плаче тишината“, а сърцето се не сепва сам-само в света; когато споменът гложде душата, а тя високомерно студено го отблъсква и все пак страда по него.

На спомени неволни сенките печални,
безкрайна върволица, никнат пред очи:
другари изнурени, дрипави и кални . . .
Сърце ми ги не вижда: вижда и мълчи.

Стихотворението, в което Яворов се връща към предишни образни представи, служи си с битова реч („шибои“):

Повехнали тела на блянове омайни
разръфани шибои — нито дъх, ни цвят, —
пребулени се влачат плачещите тайни . . .
Сърце ми чуй-не чуе, сам-само в цял свят.

Най-сетне стихотворението, в което се мярва образът на сфинкса, коварно мълчалив, замръзнал, „странен“, „непостижим“ — като изповед за собствената му загадъчна съдба:

И свинкс един ме гледа — камък неподвижен,
с коварство притаено в поглед без лъчи,
унесено замръзнал, странен, непостижен:
сърце ми всичко знае — вечно ще мълчи . . .

Колко оригинални като поетическа образност, с която по нов начин се възприемат и отразяват състоянията, са антиномичните изрази: „Сърце ми ги не вижда: вижда и мълчи“; „сърце ми чуй-не чуе, сам-само в цял свят“; „Сърце ми всичко знае — вечно ще мълчи“. Сякаш са в непрекъсната борба отчуждеността от света с близостта до него.

Но припомнете си и поетовото съжаление към бедните и болни теменуги, тия нежни сладкодъхи цветя, които умират като невъплътени желания, „в живот немил“, като „мечти неволни и несмели“. В „Безсъници“ и „Прозрения“ преминава тоя напор на живота, звучи тая болка по живота, тоя копнеж на трагично измъчена и самотна душа, жадуваща нежност и красота на света.

Мотивът на копнеж по доброто, на жажда за нравствено очищение, за възмогване в друг по-хубав свят е особено силен в любовните стихотворения. Регистърът на тези стихотворения е твърде широк: от мечта по душевна чистота, по „въздушна нежност“ и „тиха радост“ от ненавист срещу земната, плътолъстива природа на жената до желанието за възмогване над общественото зло, до жажда за идеал:

По стъпките ми редом никне жълта злоба,
аз семето на зло невелно сея вред;
миг негде ако спра, пред мене зине гроба
на всеки идеал — и бързам пак напред,
тъй може би проклинан в майчина утроба. . .
Но ти ела, напук на орисия зла,
не бой се и ела.

И още:

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

Яворов е предопределен да търси мир и щастие — и да не ги намира. У него е заложен дълбок копнеж по живота, страстен и неуловим и няма брод към тихите радости на живота. И страданието става негова съдба: „Аз страдам и в самозабвението на труда, и в саморазяждането на покоя". Да, страданието. Страданието на падналия ангел, страданието на бунтовния Луцифер.

Спомнете си легендата за Луцифер, тоя горд дух, низвергнат от небесата в царството на ада, в света на злото. Тя разказва, че някога Луцифер е светял на хоризонта като ярка звезда — той е бил синът на зората, предвестникът на светлото, хубавото. Но случило се така, че бил захвърлен в ада, в царството на тъмнината. И той се бунтува там, той носи в себе си порива към светлината, порива към небето, като живее в пламъците на злото. Яворов-Луцифер побира в своята гръд бунтовно недоволство. И колко контрастни са превъплъщенията му; той има вкус към греха, познава прелестната отрова на греха; той се носи всред серафична чистота в копнежите си. Пърли крилете си в димните огньове на плътската страст, като грешник, който се отвращава от себе, познал ужаса на падението. И запазва чистата и светла порывност към доброто в мислите и чувствата. Изживява греха като драма — и се наслаждава и се отърсва от преизподните на порока. И не само това. Той, Луцифер, синът на зората, откърменият със светлина горд дух, попаднал в юдолите на ада, се бунтува и като гражданин-борец („Ела"), като личност, която носи отговорно съзнание за злото в съвременността. Това е неговата природа, това е неговата истинска стихия. Поетът притежава такава вътрешна обемност, че и когато е заплетен в крайно индивидуалистични състояния изживява исторически типичното. Като личност би могъл да изпълни живота на неколцина — толкова е разностранен по устреми и индивидуална чувствителност. Необикновени възможности, заложени в тоя „обикновен" човек, без голямо образование, почти самоук в литературата ни.

*

Несъмнено символистичните и декадентските стихотворения на Яворов са изпълнени с мрачен песимизъм. Поетът всичко вижда в здрачното осветление на безнадеждността. Всичко хубаво в живота е облъхнато от студения дъх на тая безнадеждност — даже и любовта. Напълно изчезва човешката усмивка, която стопля голяма част от предишните му творби („Калиопа", „Май", „Пролет"). Но няма ли в Яворовия песимизъм, в неговите тъжни песни на самотата и отчуждението от живота едно потаено социално и национално недоволство? Не се ли дължат техните непривични интонации на дълбоки обществено-исторически причини? В драмата на поета най-дълбоко бе погледнал Гео Милев. Той писа в предговора си към своята „Антология на българската поезия": „Неговата поезия съчетава емоционалния принцип на Вазов с Пенчо Славейковото

естетическо изискване за съвършена художествена форма. Чрез Яворов за пръв път българският език прозвучава в всичката си сила и българският стих достига виртуозна гъвкавост. Но не трябва да се смята, че Яворов е резултат от съчетанието на Вазова с Пенча Славейков. Не: Яворов си има свой особен произход, отделен от всяка литературна традиция; изключение от общото развитие на българската поезия. Линията на литературното развитие върви от Вазов през Пенчо Славейков — към младите. Яворов — също както и Ботйов — не се побира в тая нормална схема. Големият поет П. К. Яворов е, след Ботйова, една втора еманация на расовия гений. Само че еманация на един обратен комплекс от енергия, събрана в колективния дух на българското племе: скърбите, мъките, страданията, ужаса на петвековното робство, легнали дълбоко в българската душа — дълбоката всенародна горест, отразена в нашите народни песни, която всеки от нас носи в душата си като кръвно наследство, предавано от прадеди на внуци. Яворов бе призван да отпечата в поетическо слово тая горест на прадедите, да понесе като поет нейния тежък кръст. Яворов е съдба: „козел отпущенія". И неговата поезия: епилог. Страданието, което е постоянна тема в поезията на Яворов, не е негово лично; защото не може да има толкова голямо лично страдание. То е колективното всенародно страдание на миналото — тъмно наследство в душата на поета. Яворов започна като жизнерадостен поет; неговия младежки устрем бе в унисон с устрема на освобождаващия се в своето страдание народ; Яворов бе народник, социалист, революционер — пълен с вяра и жар. Но дойде погрома на Македонското въстание 1903 — погром и за самия Яворов. (Четете спомените на Яворов). Един силен удар отвън, който разчупи покривката на Яворовата душа и разпечата скритото в нея наследство от всенародна горест. Яворов отвърна поглед от външния свят — обърна поглед навътре в себе си, за да види себе си обременен от наследственото проклятие да понесе и изрази в поетическо слово колективния ужас на миналото."

Да, Гео Милев бе доловил най-дълбоко причината за песимистичната поезия на Яворов от символистичния период — тя е в преживяното от поета крушение на националните му идеали: „Един силен удар отвън, който разчупи покривката на Яворовата душа и разпечата скритото в нея наследство от всенародна горест." И — „Яворов отвърна поглед от външния свят — обърна поглед навътре в себе си, за да види себе си обременен с наследственото проклятие да понесе и изрази в поетическо слово колективния ужас на миналото". Яворовата трагедия не е само на лична основа, макар че се пречупва през неговата индивидуалност. Тя има особено национално звучение — и тъкмо това е доловил Гео Милев. В своята душевна потиснатост, в своя дълбок песимизъм Яворов носи историческото разочарование на народа си, носи го — за разлика от Ботев — като „еманация на един обратен комплекс от енергия, събрана в колективния дух на българското племе; скърбите, мъките, страданията, ужаса на петвековното робство, легнали дълбоко в българската душа — дълбока всенародна горест, отразена в нашите народни песни, която всеки от нас носи в душата си като кръвно наследство, предавано от прадеди на внуци". Не случайно Яворов се връща непрекъснато към темата за родината, към темата за националната трагичност на народа ни. И не случайно е написал стихотворението

„Дохожда час“ — тая изповед и за обществена отговорност, и за съвест, която боде, която отхвърля пошлото, самоцелното в човешкия живот.

Дохожда час, уречен за човека,
последен час, и като свещ полека
затлей живот, затлеят мъжки сили;
дохожда край, смирен човек застава
пред зинал гроб. . . Съдейки глас тогава
обажда се: „Ти взе, но заплати ли. . .?“

Нещастникът оглежда се надиря
и търси той да види светла диря
в неравен път изминат на земята;
без име страх, без милост го терзае,
и търси той с какво да оправдае
добро и зло, дел паднал на душата.

И горко е тогава ономува,
над себе си присъда който чува:
„На чужди пир, излишний, се намери!“
Престъпник същ изправен под бесило,
проклина той в живота драго-мило
а пред смъртта бледнее и трепери.

Рухването на Яворовите обществени идеали, свързани със социалната и националосвободителната борба на народа, го тласна към себе си, към своя микросвят, за да изрази дълбокия си ужас от пустотата на живот в историческо бездействие. И наред с песимизма се долавя и мъжествена скръб, възниква истинско трагедийно изкуство, проникнато от разочарованието във възвишени стремежи. „Дори стихотворението „Песен на песента ми“, което несъмнено е поетически документ за оттеглянето на поета от обществения живот, за влечението му към затворения свят на субективните преживявания съдържа тъкмо тези черти на трагична душевна покруса“ (Д. Ф. Марков — „Произведенията на П. К. Яворов в Съветския съюз“). В „ирационалистичните“ стихотворения на Яворов се долавят и стремеж към живота, и тревога, и непримиримост с окръжаващата поета действителност, уплетени с чувството на ледена безнадеждност.

Но освен националната трагичност, предопределяща по начало (издълбоко) тоя тон, има и друго. Има още една особеност в духовното строение на Яворов, определяща характера и на творческия му акт. Яворов премина като Ботев през горнилото на революционната борба. Като него е бил готов на жертва пред олтара на родината.

Но все пак Яворов притежава една черта, която го отличава от Ботев — дори и когато честно с цялата си душа се е стремял към дело. Яворов е не само поклонник на свободата, не само демократ „по кръв“, по убеждение. И не само личност, която жадува за независимост, натура, която се бунтува срещу всяко ограничаване, която изпитва отвращение от мирния еснафски живот. Яворов е и аристократ по дух. По вътрешно разположение той се чужди от оная обикновена маса, която плаща дан на евтини идеали. Той се увлича твърде много от своята субективност. Твърде много търси себе си в наченатото, своето човешко удовлетворение. Стреми се към дело и защото го тласка една голяма идея, както Ботев, и защото се бои, че ще остане без цел в живота. Страхува се и от друго — от опасността да загуби вътрешната си свобода, да се отрече от играта на мощните си духовни сили. За Ботев, погълнат изцяло от революционната

си идея такъв индивидуалистичен стремеж би бил непонятен. Ботев слива изцяло себе си със своята цел. У Яворов, въпреки напора на съвестта и чувството за отговорност пред народ и родина, личността все пак излиза напред със своята самоаналитична, жадна за удовлетворение гордост. И понякога за него е непреодолима отчуждеността от околните. Спомнете си в „Чудак“ мотивът на студена самотност и отчужденост от хората, създал преобладаващия тон на стихотворението. Този мотив прозвучава скрито даже в творби, в които поетът възпява героичното саможертвено труженичество. Например в „Епитафия“.

Поетът, възпявал болките и страданията на селянина, понесъл в сърцето си мъките и неволите на народа си, се отличава и с подчертано индивидуалистично светоотношение. И поради своя индивидуализъм е като че ли непостоянен и в социални увлечения, и в патриотични идеали. Този индивидуализъм начева да губи своите бунтовни „лермонтовски“ черти и стига до субективизъм, до иманентно самоограничаване. Още бардът на свободата, поклонникът на идеала за социално равенство е и личност, която се самосъзерцава, която чувствува своето богатство и се любува на духовните си сили. Плебейските му черти и социалните му идеали го държат на земята. Духовният му аристократизъм, вътрешната му ненавист към всичко, което би ограничило личността му, го извеждат, макар и все още от време на време, извън всекидневните житейски вълнения, държат го високо в недостъпен личен свят. И ето тези индивидуалистични, духовно аристократични черти влизат често в противоречие със социалните копнежи. От тях е изворът на меланхолични, трагични настроения, на чувство за самотност дори в патосно социални напеви.

Поетът, който не се „застоява“ трайно при социалистическите си идеи, който преживя своята „криза“ като македонствуващ революционер, е преследван сякаш от фаталната съдба на своя „Чудак“. Той, макар и все още бунтовно настроен, скъсва все повече връзката с околния свят, дирейки утеха в нерадостните си мисли за световното човешко битие, в идеята за неизбежен трагизъм на съвременността. Макар че в първата му стихосбирка „Стихотворения“ тържествува силната, социално-борческата, плебейската страна на личността му, той се отдава и на аристократичната, субективната, саморазяждащата се индивидуалистична интелектуалност. Тия му черти придобиват понякога рязък превес. Така най-силният, най-талантливият, най-оригиналният приемник на голямата ботевска традиция в нашата лирика още в първия период се отделя от Ботев. По-късно „модерната“ душа на поета става арена на противоположни сили и тенденции. Тя понася своята тайна в една тежка мора от индивидуалистични настроения, в страдание с фантастични размери. И налага се изводът: — не само в „Безсъници“ и „Прозрения“, а и в предишното си творчество Яворов не е така силен и монолитен като своя учител Ботев.

*

Човечността на поета се измерва не само с обществените идеи, въплътени в творчеството му, а и с интимните изповеди на неговата личност. Не може пълно да разберем душевното устройство на Яворов, този голям сложен човеколюбец, без неговото отношение към жената. Това му отношение също го издига до висотата на идеалите, които възпроизвежда в мисъл и дело. То ни прави понятна поетовата личност, с ценности, различни от интелектуалните й стремежи и жаждата към дело. Даже с

интимните си изживявания, с любовните си копнежи и с отношението си към жената Яворов понякога е повече „земен“, повече конкретен, отколкото с интелектуалните блуждения на своята мисъл. За да ни принуди да повярваме в създаваните от него символи, поетът ни задържа често в тъмната, полунощна стая на своите безсънни мечти, запазвайки от живота нейните входове. В любовната му лирика не е така. Нахлулото чувство освежава атмосферата, разсейва символиката и ни сваля от главозамайващата висота на мисловното построение в реалния свят. Любовта заставя Яворов да се въземе духом и да се издигне над оня мрачен свят от мисли, в който постепенно потъва след 1905 година.

В едно от писмата си до Мина Тодорова от 1908 г. изповядва: „Погледни, моя радост, погледни работата ми от две години насам. Ако не беше ти щеше ли да съществува тя в този вид, който има. И ако тя съдържа нещо ценно в себе си, не дължа ли аз всичко на тебе. Без да го съзнаваш сама ти не си ли упражнила върху мене едно всесилно влияние“. А в друго, по-ранно писмо от 1906 г. до д-р Кръстев, също изповядва, че Мина Тодорова го е вдъхновявала „ето вече — цели девет месеца“. Без нея, без нейната любов той не би открил в себе си толкова великодушие, толкова нежност, толкова душевна чистота и красота. Любовта — ето онази сила, която му е помагала да се възвишава над житейските „дреболии“.

Яворов единствен внася в нашата поезия горещината на крайната, бих казал демоничната сила на страстта. Припомнете си някои нотки още в „Калиопа“. С нежен лиризъм поетът възпява любовта в образа на пеперудата, в образа на тревите, милвани от бързия поток. Но паралелно с тези образи се вестяват и други — тя, плахата нежна гълъбица и той, силен сокол, жаден да я похити с изпепеляващата горещина на страстта. Яворов е разбирал грабливото пожелание в любовта. Може би само у Ботев прозвучават аналогични нотки в стихотворението „Ней“. Ала Ботев е възпял не всеизпепеляващата, граблива сила на чувството, а силата на ревността. Преживяванията на неговия герой стигат краен предел на накаляване без примеса на демоничното. Единствен Яворов внесе в нашата лирика „демонизма“, всеизгарящата, опустошаващата, жестока сила на страстта. В „Демон“ той преповтаря образите от „Калиопа“ — орел — гълъбица, но с по-подчертан, „демоничен чар“:

Аз съм вихър и мъгла,
владея царство без предел:
че имам орлови крила
и ноктете на орел.
Аз съм вихър и мъгла;
не зная време, нито цел
в размах, пориви и стремеж.
Аз съм зной и скреж.

А ти си плаха гълъбица.
Напразно се боиш от мен.
Ще бъдеш ти, с орел самин, с орел орлица . . .

И обещава жестоката, изгарящата и вледеняващата сила на страстта:

Аз имам орлови нокте:
и жар и лед — това са те
в ярка острота.
Далеко . . . и високо . . . там,
където аз живея сам,
другарка в будна самота,

ти в пламък ще се вледениш,
под кървав студ ще изгориш.

Че с ноктете на орел,
пронизал тая плът,
ще досегна твоя дух . . . .
Далеко от света, високо над прахът
в призвездния предел, —
зрение и слух —
ще бъде в огън тая плът,
а лед ще бъде твоя дух!

В „Да славим пролетта“ с космични образи създава представата за силния, грабливия мъж:

И настъпи час на страстен пир —
за посмеяние над млъкналата злоба;
ето най-подир
часът на кипналата мощ и трепета на
жадната утроба.
Да възславим Пролетта, Земя! — че славата
на дните,
Слънцето съм аз, Мъжът . . . Победна светлина —
за тебе грее моят поглед, о Жена,
и доле тук, и там от висините!
Виж ме в погледа г р а б л и в и,
в ж е г а т а н а м о е т о з а д ъ х а н о л и ц е,
познай ме в бляновете срамежливи,
в шепота на твоето разбудено сърце . . . .
Ела в прегръдките ми златни, —
Слънцето съм аз! След миг ще бъда облак — аз,
Мъжът,
обилния с лъчи и влага. Аз съм дух, а ти
си плът;
безсмъртието — чародейство на цветята
ароматни.

Като изключим онова, което е поза, не може да не почувствуваме в стиховете „жегата“ на страстта, грабливата ѝ сила; дързостта на мъжа, който похитява и духа и плътта, който с грабливия си поглед пробужда жената за живот. И тъкмо този Яворов, певецът на огненото, на демонично силното пожелаване е написал най-нежните, най кротките, най-серафично чистите стихове. Той създаде образа на смелия и дързък, привлекателен със силата си мъжки характер. Но той е не само „демонично отмъстителен“ в поривите си към жената, неспособна да стигне неговия дух. Той е изпълнен и с кротко преклонение, поразен от кристалната ѝ чистота, от неземната, детската ѝ хубост. И сякаш в най-чистите, най-възторжените си стихотворения е изповядал драматизма на своето изживяване:

Прохладен лъх от ангелско крило,
о ангел, о дете,
зефирен лъх от ангелско крило
с р е д з н о й облъхва моето чело.

Вдъхновение за това поетово творчество е дала Мина Тодорова. За нея са написани освен „Благовещение“ и „Две хубави очи“, „Вълшебница“, „Ела“, „Пръстен с опал“ и др. Първата среща на Яворов с петнадесетгодишната девойка е станала през есента на 1905 г. Тя сушела разплетената си коса край печката. За да я предпази от изгаряне, преметнала я напред (Н. Караджова-Маркова). Измъченият от душевни терзания и самоанализа, студено-самотен поет е бил очарован от светлината в лицето на Мина, от светлината в очите ѝ — дълбоки, кротко-замислени, изпъл-

нени с ведростта на живота. За тях пише в по-голяма част от любовните си стихотворения:

Очите ти са звездни небеса,
Косата ти е здрачния воал,
на късна вечер, твоята коса!
(„Ела“)

И още:

Две хубави очи. Душата на дете
в две хубави очи; — музика — лъчи.
не искат и не обещават те . . . .
душата ми се моли,
дете,
душата ми се моли!

Молитвено настроение, възторг, едва сдържана радост пред вълшебството на красотата, пред непостижимата чистота на помисли и желания — ето характерните душевни състояния на Яворов в тая любов.

Той, силният поривист мъж, се е преобразявал от въздействието на тази още непробудена за чувствен живот жена. И изповядва чистотата на своя душевен живот:

„Аз никога не те пожелах като жена. Аз никога не те погледнах с окото на мъж.“

Едно само душевно общуване чрез писма, чрез поглед от далече, със скрита усмивка, общуване, непокътнато от земни страсти. И то от автора на „Демон“, от автора на „Да славим пролетта“. Като че ли излиза наяве цялата глъбина на неговата личност, криеща толкова тайни и загадки — непонятна за склонните да я възприемат с една само черта.

За Яворов любовта към Мина Тодорова напомня любовта на Пенчо Славейков към Нина Маркова — вдъхновителката на „Момини сълзи“ — с тази разлика, че Яворовата любов е по-бурна и, бих казал, по-дълбока. Тя завършва трагично. Мина умира едва 20-годишна, след като пет години двамата са се стремили един към друг, разлъчени от ненавистта на братята на Мина към Яворов. Ненавист, създадена от предразсъдъци, от кастово самочувствие. (Той е македонски четник, пройдоха, нищожен поет, пред тях — заможните наследници на чорбаджийски род.) През юли 1910 г. Яворов бърза за Франция, където бедната Мина е на смъртно легло. От Кале запитва телеграфически за състоянието ѝ. Следва отговора на Петко Тодоров — сдържан и фалшив: „Мина отива добре. Свиждане невъзможно, понеже ще разтревожим болната. Съжалявам. Тодоров“. Яворов праща втора телеграма: „В тая върховна минута апелирам към твоето благородство и човещина, ако тя е вече вън от всяка опасност веднага ще си отида, няма да ви безспокоя, ако положението е критическо, заклевам те в нейно име, позволи да дойда да я видя“. И сега отговорът е студено-фалшив.

Яворов вижда само затвореният ковчег, в който лежат най-светлите му чувства, най-хубавите му човешки мечти за любовно щастие. След драмата с Мина, оставила незаличими следи, идва друга — любовта с Лора Каравелова, завършила с пълното съкрушаване на поета.

В любовта си, както в социалните си увлечения, Яворов е готов да върви на риск, да жертвува всичко, както македонският харамия, залагащ живота си — отношенията с Мина; или да запази на всяка цена своята свобода и превъзходство над егоцентричните влечения на жената — отношенията с Лора. И драмите са се раждали с властна закономерност. Ако бе съвременник на епохата на дуелите, то може би с присъщата си сприха-

вост би стоял неведнъж пред дулото на пистолета. Та той бе изцяло бунтуваща се личност — и срещу социалната неправда, и срещу духовната скованост, и срещу всяко потисничество над индивидуалната свобода.

*

Яворов е бил под различни въздействия и всякога е оставал верен на себе си. Той е така силен, че надмогва чуждите влияния. Кръжецът „Мисъл“, който така много се е стремял да го подчини, не е успял. За влюбените в изкуството „естети“ от тоя кръжец той е бил някаква несъобразност — някакво противоречие с извисената у тях до култ етика на преклонение пред изкуството. Бил е харамия и в литературата. Оставете го — махал е Славейков неведнъж огорчено и пренебрежително ръка — нему комити му дай. А Петко Тодоров се е страхувал от „хайдушката му кръв“. И затова е пречел съзнателно на връзките му със сестра си. И в творчеството си Яворов е независим от своята среда. Едва ли може да се вярва на версията, че Пенчо Славейков, със своя предговор към второто издание на „Стихотворения“, го е тласнал по пътя на модернизма. Яворов като модернист стига до там, че започват да се плашат и Славейков, и д-р Кръстев. Неговата натура не търпи юзди — още по-малко философско-естетически и етични. Забележете, той е бил повече откровен с критика, с д-р Кръстев, комуто посочва слабостите и недостатъците, отколкото със събратята писатели. Когато д-р Кръстев дири в едно литературно западнячество потвърждение за естетическите си възгледи, Яворов излиза с отзив за Максим Горки. И подчертава в него обществената сила на изкуството, предназначението му да носи светлина и копнеж по човечни и справедливи социални отношения. Дълбок и сега в мисловните си прозрения, Яворов отбелязва, че националният писател има стойност, когато известява правда с общочовешка значимост. „Наистина — казва той — Горки е преди всичко национален поет, даже в тесен смисъл на думата. Но изходящите от него лъчи, пречупени през призмата на руската душа, се разсейват по един особен начин: те осветляват тъмните ъгли на общочовешката действителност.“ И още: „всеки, макар и най-незначителният от героите на Горки, като си остава типичен под своето родно небе, може да размахва ръка около себе си, да посочи целия божи свят и да каже: „ето моето отечество, а името ми е човек“. И затова Горки е у дома си навред по света, дето живеят и се мъчат човешки същества“.

А в рецензията си за драмата на Чехов „Вуйчо Ваньо“ той улавя характерното, на пук на съвременната критическа мисъл: „Някои руски критици бяха поискали да отрекат Чеховата пиеса на това основание, че тя не ни дава никакви драматически фигури в какво да е драматическо действие. Обаче на критиката не е позволено да съди писателя за неосъществяването на цели, които той нито е мислил да си предпостави. Нейната задача е да улови намеренията на художника, да констатира как и до каква степен те са реализирани и в това да търси достойнствата и недостатъците на разглежданото произведение. Както отбелязах още в началото, действителната драма е оттласната в миналото. Талант, силен преимуществено в епическите изразни средства, Чехов е пренебрегнал от живота на героя си оня момент, който би прелъстил един истински драматург, и се спира на следващите моменти, сравнително по-неподвижни за обхващане от неговия белетристически поглед. Ще продължа казаното в началото: руският писател е искал да ни покаже своя герой след катастро-

фата — да видим как той агонизира, как прави отчаян жест за отмъщение и как се примирява с участта си, да се самопогребе в чифлика. Това е картината на един живот, който се разлага пред желтото осветление на есенното слънце, под сънливите акорди на китарата и при насмешливите подсвирвания на щуреца. Това е още елегия на повехналите листи, които падат и гинат навеки — и на безвестните сълзи, проливани от човешката душа в безизходна горест".

Да, тоя „твърдоглав" човек не е вървял по утъпкани пътеки и като сътрудник на „Мисъл". И не е търпял нищо, което би го сковало. Положението му всред редакторите на „Мисъл" е особено. Той е и най-самобитният, и най-самоизолиралият се измежду тях, при все че активно участвува в редактирането на списанието. Той е отстоявал своята позиция, различна от тази на неговите „съмишленици", песимистичен спрямо онова, което е поетически мъртво родено (критиките му за драмите на Петко Тодоров, различни от преценките на Кръстев и Славейков), привличан от онова, което е според него хубаво и човечно. Никой от участниците в „Мисъл" не е носил толкова бурно недоволство от съвременността и не е изпитвал толкова горестно чувство на самотност в едно кипнало от страсти общество. Никой не е бил измъчван като него от съзнанието, че върви „без път", макар че го зоват големи и прекрасни идеали. Никой не е могъл да разбере състоянието му на Луцифер, низвергнат от живота, попадащ на вълната ту на подем, ту на криза. Ни най малко не са го привличали литературните амбиции, славата, него, хъшът, борецът за миражни идеали, човекът на крайности.

Но затова пък понякога са го тровили с обикновени житейски унижения. Той, поетът с необикновено дарование, имал само петокласно образование, нямал е официално свидетелство за „ценз". И ето — изтъкват му това — ту когато постъпва на служба, ту когато е на командировка в чужбина. „Вчера един българин ми даде вестник „Мир" (скорошен брой) — дето видях да се поменуват командировките на писатели като беззаконие; същото трябва да е и по другите вестници. Днес получих от библиотеката писмо, от което се разбира, че новият министър е на същото мнение, понеже с нова заповед изменил смисъла на Шишманов. Без училище аз успях да направя нещо, което струва поне 5 пари; надявам се и без Франция да направя нещо, което да струва два пъти повече. Каквото направя като доцедя мозък и нерви, аз няма да го отнеса в гроба, а ще го оставя на синовете и дъщерите на тия, които ме смятат пачавра за подмятане насам-натам." Каква болка! Унизена гордост от едно назадняло, користно общество, чиято духовност поетът е обогатявал с перото си.

Яворов се е чувствувал предопределен да понася тежестта на съдбата — и никога не е бил готов да ѝ се подчини. Той бе надрасъл духовно времето си и бе въплътено несъответствие с равнището на духовния ни живот. Така бе отчасти и с Ботев преди Освобождението. Ботев се изравни духовно с най-големите творци в световната литература, когато прихлупени селски къщи, оградени с плет и покрити с плочи или слама, създаваха типичния изглед на страната. Яворов със своята сложна душа на недоволник-борец, с модерната си психика на фантазьор-визионер и мрачен мечтател за човешко щастие се появи в обществото, което още се луташе из дебрите на посредствеността! Появи се — попригърбен, мълчалив, повече нещастен, отколкото щастлив — за да бъде всякога в някаква бунтовна свада; за да огрее с ума и дарованието си здравените хоризонти.

*

За поетическото развитие на Яворов се е писало твърде много. И една елементарна схема се е наложила трайно. До 1905 г. е предимно реалист — критически реалист, от 1905 г. — символист. В това разграничаване има истина. И все пак колко безплодни спорове около тая суха схема, която не позволява да се видят нито творческият образ, нито творческият път на поета. А колко по-сложен и повече противоречив е Яворов. Ако е нужно противопоставянето „реалиста“ на „символиста“, то абсолютизирането на това противопоставяне е безсмислено. Особено когато не се изследва сложният път на вътрешно обогатяване и на вътрешно самоограничаване на поета. Нима онова, което е включено в „Безсъници“, е изцяло отклонение от реализма? Няма ли то и свои положителни страни, като отражение на душевната драма на Яворов и като ново художествено откривателство? Нима преходът в „Безсъници“ и „Прозрения“ към израз на сложни психологически състояния не е отчасти трамплин към по-късната лирика („Маска“, „В часа на синята мъгла“), напомняща критико-реалистичното му творчество, но обогатено от нов поетически опит? Обикновено стихосбирката „Стихотворения“ се съпоставя с включеното в „Безсъници“ предимно „идейно“, без да се разглеждат емоционалните състояния и особено развоят на художествената форма. А тъкмо съдържателната художествена форма е свидетелство за сложното вътрешно развитие на Яворов. В „Стихотворения“ поетът обективира психологическото си изживяване с помощта на реалния, на предметния свят. Особена стойност там има пейзажът. Чрез обективната картина „се освобождава“ вътрешното състояние. Пейзажът „обективира“ преживяванията в „Есенни мотиви“, „Лист отбрулен“, „Великден“, „Край морето“, „Желание“, „На нивата“, „Градушка“, „Арменци“, дори в „Чудак“. В „Есенни мотиви“ чрез природната картина се уточнява емоционалното отношение изобщо към света, а не само отношението към внушаващата тъга есен. Цикълът дори започва с пейзаж без пряк намек за лично състояние:

Повя горняка през полята,
залюшна дървесата —
и от настръхналите клони
листа увехнали орони.

Горняка разпиля листата
далеко из полята:
стоят самотно черни стволи
и скръбно махат вейки голи. . .

В картината, богата с движение и предметни детайли, ние влагаме този смисъл и това значение, което сами им придаваме, съпоставяйки я с едно човешко състояние. В следващите стихотворения отново пейзажът е в центъра, като носи по-определено гнетителното състояние на духа.

Денем призраци мъгливи,
нощем тъмни тъмноти
пъплят облаци дъждливи
в поднебесни висоти.

Следва намекът за авторовото състояние, за неговото отношение към света:

Дух на вглъхнало мрътвило
сред природата немей;
а в гърди сърце унило
сякаш мъртво — леденей. . .

Наред с пейзажния детайл се появяват и детайли чисто психологически. Реалистично възсъздадената природна картина се сплита с явно изразеното настроение на лирическия субект.

Поетът на едно място говори за това, че природата за него не е цел, а средство. „Тя е един декоративен елемент. Има едно настроение и за него търсиш картина, в която да го обективираш. Никога вдъхновението у мене не иде отвън. То изхожда от дълбочината на сърцето."

Това е вярно. Отправната точка и в „Есенни мотиви", и в „Арменци", и в „Градушка" са социалните настроения на поета. Стихотворенията са написани за вълненията на Яворов от оная човешка нищета и човешка горест, които е наблюдавал всеки ден около себе си. Но в тях външният мотив, физическата картина, дали тласък на настроението, също стават предмет на самостоятелна обработка. От един картинно изобразен свят поетът преминава към емоционалното си състояние. Интензитетът на интелектуалното мислене се запазва в образа на този външен свят, напълно реален и осезаем. Яворов от първия период е обикновено верен на този творчески принцип като — за да се изкаже — се насочва от външното, материалното (пейзажа) към душевното изживяване. Средствата са различни; вариантите — неизчерпаеми, неподдаващи се на груби статистически изчисления. Но принципът на едно поетично потъване в материалния свят за лична лирична изповед се запазва. В „Лист отбрулен" се срещаме с паралелизъм на обективно природното и човешкото:

Лист отбрулен, бог знай де го
вятъра завлече. . .
И сирака
тъй отмина на чужбина —
сам, далече.

В „Край морето" също се срещат паралелно — впечатление от природата и след това рамисъл-изживяване:

Стоях загледан: едностайно
вълната гонеше вълна
в море пустинно и безкрайно.

Поетът вижда кораба, който като лекокрила птица лети, изчезва на хоризонта, без да оставя някаква следа. И ражда се мисълта, че така протича и човешкият живот.

Светът — море. . . И някога що ли
след мене тук ще поличи
от преживените неволи?

Една поезия на интимни състояния, лирична душевна автобиография, която се изказва чрез обективното впечатление. Във „Великден" камбанният звън предизвиква раздвижване на цял хор от асоциации. Предметното, „външното" дават тласък на индивидуално-емоционалната поетическа изповед. Но предметното и външното са възсъздадени напълно реалистично. Със своята силно впечатлителна сетивност Яворов е в този „външен" свят — за да изрази чрез него онова, което стене или се бунтува в душата му. В „На нивата" и „Градушка", в „Арменци" поетът е вече изцяло потопен в един реален, външен, обективен свят и чрез него говори и за себе си; изповядва интелектуалния дневник на своите изживявания,

докосва се до глъбините на своята душа. Реалната представа, обективирана чрез пейзаж, чрез битова обстановка: нива, село, кръчма („На нивата"); утрин, двор, трудов бит, бурно небе, стихия, градушка, поломени ниви, върволица хора („Градушка") ни внушава интелектуално-емоционалното състояние. Дори в „Нощ", където намира предимно духовното, където се подлага на мъчителни самообвинения, на самобичуване, където е така силно визионерството, поетът е изцяло в един обективен реален свят, чрез който разкрива изживявания и отношение към съвременността. Дори при „Чудак" — тая психологическа творба, душевен портрет на представителя на епохата — поетът ни въвежда в съдържанието чрез конкретна картина, с реалистични пейзажни подробности. Той е срещал много пъти чудака на морския бряг и това е извикало мисли в душатаму — за него, отшелника от света. Изобщо в тоя период Яворов тръгва от наблюдението върху външното към изповед на субективното, вътрешното, макар че твърди какво вдъхновението никога не иде у него отвън, че то изхожда от дълбочините на сърцето му и че то търси само картина, в която да се обективира. Той изобразява психологическото си състояние чрез обективни детайли, наситени с интелектуалност. За да се самоизрази, потъва изцяло в света на външното и от него взима материал за образа на душевните си състояния.

В по-късното си творчество разнообразява и променя средствата на психологическата си самохарактеристика. Пейзажът вече не е предимно точен, конкретен — наблюдаваният от автора действителен пейзаж. Пейзажът дава само елементи на една психологическа изповед, напълно подчиняваща го, отнемаща му точните черти и заличаваща даже неговата предметна реалност. И з о б р а з я в а н е т о на света и на себе си — отстъпва място на „абсолютното" с а м о и з р а з я в а н е. Предметният детайл губи стойност, подменен изцяло от детайл психологически. Ето как започва стихотворението „Предчувствие":

Към запад морно слънцето клони,
в предчувствия задъхан чакам аз:
надигат се на изток тъмнини, —
предчувствия — в душата зной и мраз:
отхожда смъртно бледен м о я ден,
не ще се съмне нивга зарад мен.

Поетът не рисува конкретно една картина — той говори само за себе си. Сменят се паралелни състояния: слънцето клони на запад — в душата предчувствия; издигат се тъмнини — в душата зной и мраз. И накрая обобщението:

Отхожда смъртно бледен м о я ден,
не ще се съмне нивга зарад мен.

Поетът направо казва, че той не говори за обективния залез, а за с в о я ден. Образът става символ на душевното състояние на поета. Картинните елементи са в логическа връзка с мисълта, те я разкриват и нямат свой самостоятелен живот. Главният поетически принцип е чистото самоизразяване и цялата асоциативна образност, макар да запазва сетивни предметни елементи, му се подчинява. Нашата поезия до Яворов почти не познава — въплътен с такава пълнота и сила на средствата — тоя поетичен принцип. И Вазов, и Пенчо Славейков, и Кирил Христов се стремят да изваят емоционалното си състояние чрез реалистична точност на външ-

ната картина. Дори Ботев, зачинателят на интелектуално-психологическата ни лирика, не трансформира до такава степен обективната представа (в „Борба“ например) в субективна самоизразност. Вече новият, „другият“ Яворов не е привличан и вълнуван от пейзажа, както предишният. И той не го рисува с изчерпателни детайли.

Напразно поетът ни убеждава, че той изобщо нямал отношение към природата, защото го вълнувало и привличало човешкото, емоционалното. В „Стихотворения“ той е класически майстор на пейзажната лирика. Припомнете си не само „Пролет“, „Май“, „На нивата“, „Градушка“, а и „Заточеници“ — тази дивна песен за болката на народа, предизвикана от участта на героичните му синове; песен, в която са се сплели в единен, емоционално вълнуващ образ човешките чувства и картината на морската шир. В тия си стихотворения поетът извежда човешкото от глъбините на душата си, от своите социални настроения и го обективира чрез съотнасянето му към природната картина, нарисувана обективно.

В по-късната си лирика Яворов вече се освобождава от предметната пейзажна образност, вижда природата изцяло в условно осветление. Залезът е само символ на онова, което поетът изживява, символ на неговото предчувствие, че завършва животът, че тъмнината ще залее всичко, че настъпва безпросветна нощ. Така са написани по-голяма част от стихотворенията в „Безсъници“. Все повече и повече външно предметното, обективното губи своето реално значение и се превръща в поетичен знак, в пряк израз на емоционално изживяване. Така звучи и стихотворението „Ледена стена“. Загатнатият образ на един материален свят няма конкретно значение — той е само знак на чувствуваното от поета.

Къде за нас е по-силен Яворов? Несъмнено в „Арменци“, в „Градушка“, в „Нощ“ дори, където също са убедителни реалистично-предметните елементи. Но това не означава, че трябва да се гледа повърхностно нихилистично на поетовото развитие по-късно. За всичко това ще стане дума когато говорим за стила на Яворов.

Не може да не се отбележи, че след доведеното до съвършенство откривателство на психологически детайли поетът прекрачва към сплитане в сложна арабеска на реално външното с вътрешното. Но важно е и друго — той стига до сложен синтез на новите и предишните си поетически открития. Преминава към лирика и сложен израз на мисловното и емоционалното му състояние, и пластична картина на света. Ето началната строфа на „Среднощен вихър“ (1908):

Среднощен вихър — сякаш някой сеоплаква.
В прозореца дъждовни капки, като пръсти,
припряно трескави потракват. Не очаква
душата никого — и сепната се кръсти
робиня суеверна на безверен ум.
Среднощен вихър: пръскат капки: тъмен шум...
Трепери ли от студ в пустинята безкрайна
самата пустота? Из хаосни простори
едно страдание, една велика тайна
на моята душа говори.

Удивително редуване на наблюдавано, на обективно съществуващо с условно-метафорична образност — с характерни моменти от визионерското състояние на поетовия дух, устремен към отгадаване на неизчерпаемата тайна на битието. Предметното, обективното става път към саморазкриване на поетовата личност. От образа на среднощния вихър, потракващ по прозорците, поетът минава към личното състояние — суе-

верната душа, която припряно, сепнато се кръсти. От зрителните и слухови представи — тъмния шум на капките — към идеята за психологическото възприемане на пространството, към усещането, че трепери от студ „самата пустота“, че едно страдание, една велика тайна се носят из хаосните простори. Макар че „вихър“, „капки“, „прозорец“, „шум“ са реални понятия, образи на нощния пейзаж, в стихотворението доминира вътрешното възприемане на хаоса, на „световното страдание“. Поетът се самоизразява пак, но чрез реално-предметни детайли, като намира на нов, по-висок етап синтеза между обективното и субективното. И това се чувствува и във философско-психологически творби като „Маска“ и „В часът на синята мъгла“, писани по-късно, след периода на „Безсъници“. В тях, за разлика от включеното в „Безсъници“, поетът вмъква дори обективността на „разказа“.

В творчеството на Яворов се е извършвала една голяма, бих казал, грандиозна еволюция. От едни средства и начини на поетично мислене той се е насочвал към други, от един тип психологическа лирика, която ни държи в сферата на материалния свят, към друг тип психологическа лирика, в която главното е субективната самоизразност. А сетне — този незавършен поради смъртта му, сложен синтез на обективно и субективно, за който става дума. Елементарното противопоставяне на „двата периода“ пречи да се изследва тази сложност на художествени превъплъщения. Тя неизбежно опростява картината на поетовото творчество.

Насочването към нови форми е било съзнавано от Яворов. Той и говори за него пред Арнаудов, и го е отразил в сборника си „Подир сенките на облаците“, където е събрал по-значителното. В първия дял, онадсловен от Яворов „антология“, господствуват творби, характерни за Яворовата реалистично-битова и психологическа лирика. Тук са по-голяма част от критико-реалистичните му творби. В „Безсъници“ е отразено Яворовото търсене на нови пътища, на нови форми. Той е тук не само символист-романтик, а и поет, който твори нов тип синтетична психологическа лирика, избягвайки предметно-материалния детайл, подробното обрисуване на природата и света. Тук са и стихотворенията му, в които има най-много поза, най-много вътрешна опустошеност и обезплоденост — резултат на самоотчуждаване от света и крайно субективиране на формата. И то наред с поетови откровения за силата на психологическия детайл, на повторението и синкопа.

В „Прозрения“ Яворов е не само мисловен, с психологическо прозрение в загадката на своите състояния, в тайните на света, а и портретно-картинен — „Маска“, „Среднощен вихър“, „В часът на синята мъгла“ и особено в „Царици на нощта“. С предишната си виртуозност той композира творбата като музикант, дири нови лирически средства за израз, приближаващи го до музиката — повторението и ритмичните синкопи — и създава чрез портретна живопис мисловно вглъбена, поетично усложнена лирика. Сякаш постига висшия синтез на онова, което е характерно за творчеството му и от критико-реалистичния период и от индивидуалистично-лиричния период — без да се преповтаря и без да си прилича напълно. Яворов непрекъснато се е саморазвивал, отричайки така дори своето собствено признание за „два“ периода, макар че в главни контури те се очертават. Вместо да се търсят връзките помежду им те се грубо противопоставят. Разсечен механически на времето от Бакалов, Яворов има особена съдба в литературната ни критика — става повод за литературни борби, за изява на един или друг подход към сложни литературни явления.

СОЦИАЛНОСТ, БИТ И ТРАГИЧНИ РАЗВРЪЗКИ У СТРАШИМИРОВ

БЕЛЕЖКИ ЗА РАЗКАЗИТЕ ОТ ПЕРИОДА НА „СМЯХ И СЪЛЗИ“

Минко Николов

Първите впечатления от един писател могат да се окажат измамни, но те са физиономични. Представата за един художник, която получаваме след първото запознанство с него, е понякога тъй силна, че натрапчиво ни преследва за цял живот. Защото първата среща носи чертите на първооткривателството. Чрез нея идваме в съприкосновение с един свят неочакван, първичен и непознат.

Антон Страшимиров влезе в нашата литература през 90-те години на миналия век по начин, който се помни. Той се саморазкри без предисловия, без „подготвителен период“: направо, шумно и дръзко. На скромната трапеза на тогавашната наша литература той се настани без покана. Сякаш бе роден със самочувствието на човек, който пред всички други има правото да заяви за себе си: „Много са званите, малко призваните. Аз съм от малцината призвани.“

Самата му авторска стойка, темпераментната му личност направиха огромно впечатление. Той бе напечатал само няколко разказа, а най-солидните литературни списания вече търсеха сътрудничеството му, бореха се за него, за залутания някъде из Бургаско 23-годишен селски учител. Професорското „Български преглед“, ръководено от авторитетите на нашата филологическа и литературна наука, професорите Л. Милетич, Б. Цонев и Ив. Д. Шишманов, посреща младия си сътрудник като „малко чудо“. Отвсякъде валят предложения за сътрудничество, дори са съгласни да му плащат хонорар — рядък за онова време случай. Братът на писателя, известният по-късно историк на Априлското въстание Димитър Страшимиров, му пише от Солун: „Ти изплава.“ Дори литературни кръгове, които представляват идеологически полюси, каквито са д-р Кръстевото списание „Мисъл“ и дядо Благоевото „Ново време“, се оказват единодушни в признанието, че Страшимиров е една скъпа надежда, една буйна сила в бедната ни тогава белетристика. Скъпият на похвали и навъсен съдник на нашата литература Пенчо Славейков не се колебае да изрече насърчителните думи, че талантът на Страшимиров обещава „твърде много“, обещава „да влей живителна струя в нашата повествователна литература, изсушена до немай-къде от разни литературни облизанковци“.

Това гръмко литературно кръщение подобава на такъв амбициозен, неспокоен и дързък автор, какъвто е Страшимиров. Неволно се замисляме как различна понякога е оценката на съвременниците и присъдата на бъдещето. Не че Антон Страшимиров не е издържал изпита на времето, но все пак. . . Все пак мястото, което има той в литературната история, далеч не е равноценно на шумните му успехи приживе. Колцина са щастливците сред това нетърпеливо войнство на музите, които още с първите си крачки завладяват такъв терен, спечелват подобно признание, раздвижват така бурно гладката повърхност на литературния живот? Много, дори и велики писатели, са дебютирали по обратния начин, влизали са безшумно и на пръсти в „светая светих“ на изкуството, трябвало е дълго да свещенодействуват, докато получат благословията на литературните ментори. Помислете за Чехов, автора на въплътената скромност и вътрешна деликатност, който години наред минава за безобиден хуморист, който дори и тогава, когато е художник от световен ранг, предпочита да стои „на тъмно“, да остане незабелязан. У нас един майстор на прозата с ръста на Йордан Йовков работеше години наред с мълчаливо, всеотдайно търпение, влюбен само в своето изкуство, отчужден от шумните тържества на писателската суета. А Страшимиров както навсякъде, така и тук, бе един нетърпеливец. Той нахлу като фурия, оглуши с властния си тон литературните среди, накара всички да заговорят за него.

Но къде е „тайната“ за тази бърза популярност на съвсем младия още писател? Не е пръв Страшимиров, който „открива“ за българската литература „целината“ на селския живот. Не е той единственият, който „разорава“ браздите на новата действителност след Освобождението, въвежда разкривените физиономии на социалните хищници, съчувствува на разорените селяни и озлочестените деца на селската беднота. Това е основна тема, общо направление, господствуващ дух на критическия реализъм, който владее в литературата ни през 90-те години. Иван Вазов и Михалаки Георгиев вече са изразили огорчението си от новите буржоазни порядки, които са за бедния народ „комай по-лоши от турско“. Така че своите сюжети Страшимиров загребва от един познат и достъпен вече за белетристиката ни социален източник. Но той идва със свой собствен опит, със свое осветление, с резкия си и отсечен индивидуален профил, който незабавно го отделя от всички останали.

У народниците селото също е разделено на социални полюси. Но то все пак пази своите идилични кътчета, пази си устойчивите български добродетели, при които уморената душа може да намери успокоение сред тая вакханалия на егоистични страсти, користолюбиви интереси и властнически амбиции. Вземете Влайков. Как той се любува на идиличните моменти, колко страници, написани с умиление, с мил наивитет посвещава на традиционните патриархални нрави, на патриархалния бит. У него битът е самостоятелна, често пъти главна тема. Белетристът описва всичките му ритуали: любовни задирки и срещи на младите по извори и кладенци, народни игри и хора, песни и свирни по тлъки и седенки, национални носии. Любовта към обрядите, сродството с патриархалната душевност определя целия описателен, монотонно-статичен и муден начин на изображение. Като проследиш сладкодумния маниер на разказвача, който попада естествено в говорния тон на народната стилистика, усещаш как той не бърза, как разстила описанията си, колко е търпелив да се „изхортува“ докрай.

А Страшимиров — напротив — няма никакво търпение. Той се задъхва. И не само темпераментът му е такъв. Самият му поглед е вече друг: в селския живот не вижда никаква идилия. Той показва в остри, ъгловати очертания прехода от хайдушката романтика и стария бит към нови капиталистически форми след Освобождението. Този преход е болезнен, мъчителен и варварски суров, опръскан е с кръв. Той се извършва в душите на груби и примитивни натури, съпроводен е с мъки и сълзи, с брутално насилие и нравствени изтезания. Страшимиров сякаш полемизира с народниците, когато пише в предговора си към книгата „Смях и сълзи", че разказите му „не са възникнали под напевите на меден кавал — последният отдавна е прогонен из катадневния живот у нас, прогонен от тежките през векове несгоди. Инак, между многото привлекателно в тъмния народ, моята душа отначало немалко се мамеше и по въображаемия кавал при благодушни веселби със старовремски обичаи. . . не намерих аз това там и още за дълго не ще го намираме ний, що се сещаме да го дирим."

И в Страшимировите разкази младите се срещат по извори и попрелки, в тях също звучи протяжната мелодия на селски кавал. Но авторът не се оставя да бъде увлечен от битовите красоти. Той не може да им се наслаждава. У него те почти нямат автономно място в белетристичната тъкан на произведението. Още щом се зададат влюбените млади към селския извор и ние знаем: ще присъствуваме не на идилична среща, а на завръзката на една драма. А природните хубости, които неведнъж се мяркат в разказите, особено пък чудните гористи кътове из Странджа планина (където Страшимиров учителствува и по които цял живот въздиша), те също са нахвърляни с едри щрихи, грубо и без достатъчно пейзажна отчетливост. Авторът не си позволява да ги вземе като самостоятелен обект за естетическо съзерцание. Докосне ли се до тях, от гърдите му се отключват контрастни чувства, въздишки и възклицания за безмерното социално зло: „Хубав, чудно хубав божи свят. . . Подбив, подбив над теглото в живота по окаяната земя." И песента на кавала събужда подобни асоциации: „Нечий кавал издалеч кръвно извиваше и припяваше плача, сълзите, теглото, черното, непосилно българско тегло. . ."

Идилията е разрушена, красотата е омърсена, селото е разделено на враждуващи лагери. Пъстрата дреха на селския бит е раздрана от непримирими противоречия. Писателят е неспокоен свидетел на контраста между хармонията в природата и „небивалата кривда" в човешките отношения. Разказите му се изпълват с тревожно чувство, гъмжат от конфликти. Основният конфликт е преди всичко социален: между новите господари на живота у нас и техните жертви. Почти няма разказ без злочестина, без лична драма. В основата на драмите стои обикновено безпощадността на вълчите социални закони. Чорбаджи Тасю, лихвар и кръчмар, уплита в дългове съселяните си и накрай ги дава всички под съд („Кочаловската крамола"). Държавата чрез своите оръдия: кмета, градския стражар и селския кехая събира посред зима десятъка и разорява бедняшкото семейство („На широк път"). Селският поп си строи къща и за да натрупа по-скоро пари, ходи по къщите и сватосва дори и децата („За печалба").

Страстта за печалба, раждането на новата хищническа класа се извършва безогледно, предизвиква безброй лични трагедии. Всичко е погазено: най-чистите сърдечни влечения, най-светлите пориви. Не са пощадени и децата, невинните и беззащитни създания. И те не са в състоя-

ние да омилостивят нрава на новите господари. Малкият Наню от известното разказче „На нивата“ (което десетилетия наред не слизаше от читанките по литература), вместо да ходи на училище, трябва да води воловете на баща си, тъй като чорбаджията дебне за дългове последната им нивица. Умното и чувствително момиче на Бързака, останало сираче, е принудено да изостави „тясната“ селска уличка и да поеме „широкия път“ на градска проститутка. Косю, невинният като дете и простодушен селски момък, е принесен в жертва на бездушните порядки в буржоазната казарма. Плахата хубавица Чонтова Кина от „Кочаловската крамола“ не може да се събере със своя момък, защото всесилният Тасю чорбаджи друго е решил. Чрез ратаите си той отвлича девойката и я дава насила за жена на глухия си и малоумен син. Потресно е изображението на сватбата. „Боже, та то не бе сватба, то бе опело!“ Най-чистосърдечните чувства и естествени права на сърцето са немилостиво потъпкани. Разказите на писателя са вик срещу социалното безправие, което смазва синовете и дъщерите на бедните семейства, пресича в зародиш развитието на толкова народни таланти.

Ако и да е основен, социалният конфликт все пак не изчерпва причините за драматични стълкновения в разказите. Не само икономическото съперничество между „предните родове“ и не само враждата между бедни и богати предизвиква сблъсъка. Писателят възприема изобщо селото като неспокоен кошер, чиито обитатели са настръхнали, готови за люта война. И във всички случаи противодействуващите страни са свободата срещу насилието, свободният избор на ума и сърцето срещу издигнатите пред него препятствия. Може те да се коренят в егоистичната материална сметка, в беззаконието на властта, в тъмната сила на невежеството, все едно: човешките отношения са заредени с вражда, искрата на стълкновението неминуемо се разпалва.

Такава е природата на Страшимировите герои, че те не се примиряват със злото, било то социално или каквото и да е. Тях ги движи болезнено острото чувство за справедливост, избухливата воля да защитят правата си. Те са недоволници и бунтари, хора на съпротивлението. Обиденият от чорбаджи Тасю ратай ще запали плевника му, ще намушка кравите му [illegible]осле ще забегне в Турция, но няма да се примири с безогледните му [illegible]ствия. Бедният селянин Бързака ще се озъби на стражаря, който е [illegible]ел да оголи къщата му за данъци и после ще хване гората, но няма [illegible]е остави доброволно да съсипят дома му. Селският левент Кондо раз[illegible]ник ще стане, но глава не ще преклони пред силните. „Хе, да се при[illegible]ири със света, че да изгние по занданите. . . Защо? Нека скита по горите като вълк, да скита и да държи в трепет света. . . тоя проклет свят!“

Тези Страшимирови герои никога не следват поговорката за преклонената главичка. Те са луди глави, непокорници, които не щат да се пригодят към норми и фалшиви условности, да свият душата си в шепа. Пустинникът Танчо, прокуден поради турски злочинства от родната си майка Македония, живее като вълк единак в гъстите гори край Камчията и сече вековни дървета с грамадната си брадва, сече ги, за да има простор, душно да не му е. Та нали и сам Страшимиров, едва 17-годишен момък и вече печата първото си стихотворение с характерно заглавие: „Мъчно, тясно ми е, простор ми дайте!“

Жаждата за простор, непокорството пред силните, бунтарският огън преминава от автора в героите. Страшимиров пази нещо от бунтовния дух, от бунтарско-хъшовската и ботевска традиция преди Освобождението.

Той обича герои, които вървят против течението, па макар и с цената на лични несгоди и злополучия. Типичен е интелигентът от разказа „Непригодлив“: вечен недоволник, който се мята от бряг на бряг, но не е способен да се нагоди към господствуващите норми. За своя несретен син самата му майка обяснява: „Току не прислонил се на големци. . . Той все се не присланя, все на своя глава. . .“

В близостта до хората, изхвърлени извън „нормалното“ течение на буржоазния бит, противостоящи на владеещия еснафски морал, проличава вътрешното родство на Страшимиров с босяшките разкази на Горки. Дори разбойникът, който е обявен извън законите, стои много по-високо от самодоволната еснафска тълпа: ето горкиевското начало у Страшимиров, което го кара да приеме най-развълнувано „На дъното“ и да напише не само предговор към първото българско издание на пиесата, но и възторжени статии след нейната постановка у нас.[1]

Българската литературна наука, по една стара инерция, и досега свързва с Горкиевите босяци преди всичко образа на „несретника“ у Петко Тодоров. Но подбудите за „несретничество“ у героя на Тодоров са до голяма степен отвлечени и книжни, докато Страшимировият тип на „недоволника“ и „непригодливия“ е много по-жизнен, създаден от едно реално противодействие срещу господствуващата социална среда.

„Обичах и обичам хората само когато са нещастни. Такъв си бях и такъв съм си“ — свидетелствува Страшимиров за себе си. И ние нямаме основание да се усъмним в искреността на неговото признание. Той винаги е изпитвал особено влечение към драматичното, към „съдбовното“ в живота. Слушал съм да се казва за някой човек: „И да няма мъка, той ще вземе парцалче и ще си я направи.“ Творческата енергия на Страшимиров се възбужда най-силно при съприкосновение с нещастните случаи в живота. Почти винаги сюжетът на разказа е изведен към трагичен завършек. Когато през 1931 г. си спомня за поводите и прототиповете на своите ранни работи, Страшимиров обикновено съобщава едно и също нещо: „Разказът е точна снимка на живота в това селце. Мое построение беше само трагичният край.“

Съотношението между суровия материал на действителността и неговото пречупване по законите на изкуството е такова, че на творческата личност се пада активната, избирателната роля. Художникът е изправен пред безкрайно разнообразие от факти и явления в живота. Всяко явление има различни страни. Към коя от тези страни ще се обърне писателят, дали ще вземе „лицето“ или „опъкото“ на един факт, то зависи от индивидуалния му опит, от психологическата му нагласа, от цялостното му светоотношение. Там, където един писател възприема равния и монотонен ход на безконфликтния делник, на същото място друг художник ще предусети „мъртво вълнение“, ще долови сляпата игра на опасни подводни течения. Страшимиров е от онези, на които окото и в най-безбурното време „играе“ на буря, които предчувствуват катастрофата далеч още преди тя да е дала външни признаци, че приближава. Духът на писателя

---

[1] Българският превод на пиесата „На дъното“ излиза през 1904 г. В предговора си Страшимиров говори между другото: „Не, има нещо магическо в „невероятните“ типове на Горки — нещо магическо, което не се долавя с разсъдък, но се чувствува, и то чувствува се с изблик, който като че открива нови и неподозирани хоризонти. . . Да се взема мизерията с нейните масови жертви и да се изтъкне как тя непосредствено твори новото — ето откровението на Максим Горки. Впрочем то е откровението въобще на нашето време.“

е в постоянно напрежение. Когато другите са спокойни — той е разтревожен. Безоблачното съществуване изобщо не го привлича, а го мами заредената с електрически частички атмосфера, срещата на враждебни стихии, градушките и пороят, които се изсипват над селския живот. Като четеш разказите, ти се струва, че неусетно надвисва някакъв облак, който бързо нараства и както незабравимо го е преживял поетът:

. . . расте и вий снага космата,
засланя слънце; в небесата
тъмней зловещо. . . Милост няма!

И ние чакаме да се разрази бедата, да се случи нещо тревожно и съдбоносно.

Сам Страшимиров е писал неведнъж колко чувствителен е той към „орисните мигове в човешкия живот". Те са същите мигове на изпитания, които носят в себе си едва ли не фатално предопределение, обръщат човешкия живот наопъки, разделят го на две. За тях Георги Райчев, приятел и последовател на Страшимирова, обича да пише: „Една нощ, която разсече на две живота му."[1] Трагичните развръзки у Страшимиров са неминуема последица от драматично завързаните възли, от плетеницата на противоречия и вражди, от избухването на крамоли и свади. Белетристът търси онази страна на явленията, която е заредена с избухливо вещество и която неизбежно тласка събитията към трагичен финал. Социалната несправедливост дава първоначалния тласък за разделението и сблъсъка на хората. А самите перипетии на борбата, която върви към злощастна развръзка, създават гравитационното поле, в което се „отприщва" напрежението на писателя. Той се понася натам с тревожно вдъхновение, кара ни да предчувствуваме надигащата се вихрушка на отмъщение и гибел.

Книгата си с разкази Страшимиров е нарекъл „Смях и сълзи", но какво силно несъответствие между игривата и мрачната страна на живота в творчеството му! Колко много сълзи, излъгани надежди, покосени мечти, колко пресекнали устреми към добро и красота! Най-светлото у героите е покосено, тъй както е обрулена от нощна слана градинката на Дойнова Венка, съседката на учителя от разказа „На широк път": Смехът почти отсъствува от страниците на книгата. Ние се уморяваме от това постоянно напрежение, от тая треска на духа, в която ни държи разказвачът. Неволно искаме да си починем и отдъхнем, да се разведрим. Но лицето на писателя е почти винаги сериозно и напрегнато. Дори когато се смее, смехът му е нервен, прекъслечен, готов да се разрази в плач. А смехът покрай другото предполага в изкуството и едно особено условие: иронична дистанция, „освобождение" от сляпото пристрастие към обекта. Но как да си представим Страшимиров другояче, освен целият увлечен, целият ангажиран в участта на героите си? Той се пренася в чуждото състояние без остатък, раздава се без уговорки, разпъва себе си на кръст върху редовете на всяка написана страница. Немският поет Рилке е казвал, че не може да търпи хора, които храчат чувствата си като кръв. Но именно към този тип таланти принадлежи Страшимиров.

В художествената система на Страшимировите разкази „разказвачът" заема средищно място. Той има своя значителен дял в самия текст,

---

[1] Вж. у Георги Цанев — „Писатели и творчество", София, 1932, стр. 62.

обособява се като действуващо лице, присъствува в самата епическа тъкан на повествованието и в тона на изложението.

Разбира се, не е Страшимиров „пионерът“, който въвежда в белетристиката ни пряката авторска намеса, откровената тенденциозност и публицистичност. Още Каравелов, а след него Михалаки Георгиев и Т. Г. Влайков обичат да разказват като очевидци, да се обръщат и кореспондират направо с читателя. Да не говорим пък за Вазов, чието участие в текста на разказа е композиционно обособено.

Изобщо в българската белетристика „чистият“ вид изобразители, безстрастните „олимпийци“, последователите на епическото флоберовско „скулптриране“ на образите са рядко явление. Класически случай на непряка изява, на скриване на автора, на пълна спойка на разказвача със самата тъкан на разказа имаме само в творчеството на Елин Пелин. Неговите разкази са композирани изключително върху „самоизражението“ и „саморазкритието“ на нещата, при което авторът е скрит винаги зад тях. Той оставя събитията да си текат по своята логика, без да ги коментира и прекъсва със своята намеса.[1]

Страшимиров е антипод на този „обективен начин“ на изображение. Неговата субективност е нескрита. Присъствието му във всяка сцена, във всяка реплика е толкова явно, че изобщо е трудно да го отделим, да разграничим самостойните територии в разказа: дотук е авторът, а оттук започват героите. . . Авторът непрекъснато се слива с другите лица. Той им суфлира репликите, ръката му с отсечен жест направлява техните постъпки.

И все пак „разказвачът“ има самостоятелно поле на действие в Страшимировите разкази. Първо, той присъствува като свидетел на размирните събития. Не случайно изложението се води в повечето случаи от първо лице, от зрителния ъгъл на очевидеца. Ала Страшимиров не би могъл да се задоволи с положението на безучастния наблюдател, на издигнатия над схватката зрител. Най-малко на него приляга ролята на изповедник за чуждите болки, който ги изслушва, за да ги обективира после с върховно художествено безпристрастие. Разказвачът при него не може да бъде само „коментатор“. Той е и пряко действуващо лице, участник и често пъти — „мотор“ на действието. Какъвто е в живота си младият учител от бургаските села през 90-те години, който вдига „тълпи“ срещу Стамболовата тирания, „мята“ селските ергени при сборичквания, лекува селяните от какви ли не болести, такъв нахлува той и в разказите. Учителят Страшимиров, който води „ботевска борба с чорбаджии и попове“, та не се задържа две години наред в едно и също село, намира пълно съответствие в образа на разказвача, който избухва при всяка несправедливост, разпалва се и негодува срещу злото. Ако има нещо органически чуждо на Страшимиров, то е позицията на изчакване, на ненамеса. Той е учител не само на децата, но и на техните родители. В духа на своите народническо-социалистически идеи той хвърля в тяхната среда „бурни, непримирими със жестокия живот думи“, показва им „где се корени народното тегло“, дава „воля на своите възмущения и мисли, израз на своята идейна вяра“. А после, когато срещу стражаря застава непокорен бедният селянин Бързака, авторът чува от устата му своите думи: „Ний не сме ли санким от тая царщина? Тя не е ли наша? Не я ли правим ний?“ И той веднага се сепва: „Моите думи. . . Аз настръхнах“.

[1] Вж. статиите на Искра Панова „Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков“, сп. „Лит. мисъл“, кн. 2, 3, 1962.

Функцията на разказвача неусетно преминава от идейната проповед към прякото действие. Шом в „Кочаловската крамола“ чорбаджийските аргати започват да влачат нещастното момиче, за да го вземе чорбаджийският син, разказвачът пламва и тръгва по селските къщи. „Настръхна ми косата, скръцнах зъби и скочих. Ей сега ще дигна селото, намислих, та ще ги науча!“ Сблъскал се със злочестината на бедната девойка, той не е в състояние да се успокои, болката му незабавно се трансформира във воля за съпротивление, за действие, за отпор. И ние го виждаме да тропа по селските порти, да „кърти“ вратниците, да „размирява“ селото. Така в образа на разказвача се срещат както проповедникът на бунтовни идеи, така и „размирникът“, организаторът на селското недоволство в преки акции.

А третото лице на този образ — то е лицето на резоньора в хубавия смисъл на тази компрометирана дума. Ако чуеше съветите на философа, който учи: „Не плачи и не се смей, а разбирай“, Страшимиров би ги отминал с нервен присмех и презрение. Той разбира драмата на нещастните и несретните, на „непригодливите“ в живота изключително чрез сърцето си. Той не само че се вживява докрай в чуждото нещастие, но и сякаш го дири, за да удовлетвори някакво свое вътрешно неспокойствие, подобно герой на Достоевски. В личното пристрастие, в готовността винаги да състрадава на унижени и оскърбени, са изворите на Страшимировия лиризъм. И както децата се обръщат любовно към своя учител с думите „батко Тоню“, така и той е готов всеки миг за бурно излияние на чувствата си към своите „рошави палавци“. Тяхното страдание, причинено от социалната нищета, го измъчва, кара гласа му да модулира към плач. При вида на малкия Наню, който води ралото на баща си, вместо да ходи на училище, в разказа бликват редове на несдържана болка: „Сви ми се сърцето и ме потегли: излязох — закрачих след Балча. Вървя, болката на душата ми се разрасна и бликна; повлече ме, да помилвам — топло и от сърце — това дете, обречено от жестока орисия на безжалостно пресушаване; да заприкажа с баща му, та да стопля, ако мога, това безстрастно и вцепенено същество със струи от душащата ме печал“. Но после гласът на болката неочаквано резонира в посока на самообвинението. Какво може да помогне и не е ли сам той между виновниците за участта на това дете, „когато те не са един и едно, а милиони, стотици милиони, безбройно число, на които аз съм чужд, от които съм негли надуто отделен, над които и от които аз съществувам със своята слободия и тъга“.

Една чувствителна съвест е изопната като струна. Тя отеква при всяко докосване, причинява резки преходи в настроението, изтръгва бурни възклицания, свива гърдите в болезнена въздишка. А при Страшимиров е така, че от въздишката до решението да се действува, до афектацията на двубоя пътят е съвсем къс. В момента, в който той излива жалбите си над чуждото нещастие, вече се набират съпротивителни сили, ръката се свива в юмрук, започва акцията. Но и това състояние не ще се окаже много трайно. Под напора на нови рефлекси отново на бойното поле се появява резоньорът, свитата в юмрук ръка се отпуска, предвиденото сражение се отменя.

Неограниченото участие на един неспокоен темперамент е обособено в разказите чрез лирични късове, емоционални отклонения, афектирани разсъждения. Оттук и извивките на речта: неспокойна, начупена, нервна. Образът на предмета е неделим от оценката за него. Самата авторска лексика е оцветена с нескритото лично отношение към явленията. Бедня-

ците, които орат по нивите, са назовани ту „горки селяни“, и „клети селяни“, ту „черни рсби“ и „черни клетници“. Лиризмът не е неусетно подводно течение, както при Елин-Пелин. При Страшимиров той избива на повърхността на текста, прави я неравна, набраздена от лирични монолози, разсечена от безброй възклицания, повторения, емоционални градации. „Пък селяните. . . ех, клети. Грозна несрета ги е доловила за гуша така, гдето не да дирят чужди крамоли, ами и не смеят и очи да дигнат пред хора. Чорбаджията, кметът, бирникът бръмчат над тях като мухи на мърша. А че болести по добитъка, болести в къщи, град, порой, я суша“.

В работите на Страшимиров още отрано разпръснатите мотиви се събират в едно средоточие: проблемът за отношенията между автор и народ. „Аз и моят народ“ — ето жизненият императив, дилемата, пред която застава още в началото този неспокоен писател. Той винаги търси да се постави в някакво отношение с масата, да въздействува върху нейното съзнание, да изучава нейните особености.

Активността на разказвача при разрешението на селските „работи“ се диктува не само от несдържания му темперамент, но още повече от съзнателните му убеждения в духа на народническия социализъм, на мечтата за „грядущето сияние“. Наистина Страшимиров е социалист като мнозинството тогавашни интелигенти, тоест възприема социализма като „най-прогресивна или истинска и хуманно-демократична идея, като стремеж за общочовешко щастие“ (Д. Благоев)[1]. Социалистическият идеал, колкото и да е непоследователен, засилва реалистичното начало в разказите, кара белетриста да тегли недвусмислено чертата на социалното разграничение, води го до съзнанието „где се корени народното тегло“. Някои разкази дават дори точната политическа принадлежност на интелигента-проповедник, регистрират връзката му с новосъздаденото у нас социалистическо движение. Не случайно крепителите на „богаташката наредба“ — кмета, лихваря, попа — кипят от злоба срещу своя идеен антагонист, учителя, и хвърлят в лицето му репликата: „Ти, ти. . . цилист“ („За печалба“). Бунтарският нерв на Страшимиров, неговият задъхващ се обществен темперамент получават силни импулси от съзнателното идейно верую в духа на народническия социализъм. Личният „натюрел“ е активизиран от обществения идеал. Индивидуалните влечения се посрещат с идейните тежнения на времето и от тяхната нагорещена сплав излизат реалистични картини, протестиращи с тревожния с патос срещу безправието на господствуващата система.

Привързаността на Страшимиров към социалистическия „навей“ няма книжен характер, а е стимулирана от богатия житейски опит на писателя през 90-те години, от социалните и политически сблъсъци, в които той е въвлечен. Разказите не са изсушени от тезисност и дидактизъм, действителността в тях не е нагодена според чертежа на предварителни идейни схеми. Тъй могъщ е напорът на самите факти от живота, тъй енергично е завладян авторът от хода на събитията, толкова „разбунен“ е неговият дух, че почти винаги тласъците за творчество идат от жизне-

---

[1] Ако и да не е точно установено членуването на Страшимиров в БРСДП, дейността му в духа на „социалистическия навей“ е широко известна. През 1894—95 той печата четири разказа с открито социалистическо направление в партийния орган в. „Социалист“. С разкази и статии той е между най-добрите сътрудници на социалистическото списание „Ден“. Единични разкази той отпечатва и в списанието „Дело“ и в сливенския в. „Работнически другар“.

ния опит, а не от „главата“, от преднамерените мозъчни конструкции. Един основен принцип на своята естетика Страшимиров формулира така: „Писателят не избира сюжетите и типовете си — тях му ги налага средата, която го непосредствено обкръжава, в която той сам люби и мрази, смее се и плаче.“

Страшимиров не е преднамерен и в отношението си към народа. Той изобразява селската маса като целина: тя чака своите орачи, които ще раздвижат нейните девствени недра, ще пуснат зародишите на самопознание и самозащита на собствените права. Ще сгрешим обаче, ако поискаме да изравним това разбиране с подхода на народниците, които просвещават селянина, за да попадне той в руслото на разумната еволюция в границите на частно-собственическото общество. У Страшимиров крайната цел на просветата е друга. Нейният смисъл е в класовото възпитание на селянина, в отрицанието на съществуващото в името на бъдното, на „грядущето сияние“. „Нека се сиромашта изучи, па там ще знае тя да се оправи и от данъци, и от изедници, и от готованци, па биле те царе, или попове, или пък учителе. . .“ — програмира своите идеи учителят в разказа „За печалба“.

Макар че се чувствува неразделен от участта на селската маса, Страшимиров не е склонен да я идеализира, да изпада в умиление пред нейните добродетели. Той я открива в различни моменти на нейното съществувание, надниква в светли и тъмни кътчета на нейната душевност. Преди да пристъпи към нея с готови идейни рецепти — той иска да я изучи.

Естествено, като автор той има своите пристрастия, обича ония сцени, в които избухват натрупани енергии на съпротивлението и негодуванието, на бунтовно възмездие у потиснатите и безправни селяни. Тогава селото особено му импонира, когато то става огнище на справедлива, макар и стихийна отмъстителност, когато е „размирено“. В разказа „Мишка“ се дава с истинско увлечение едно селище, настръхнало от крамоли, пълно с непокорни глави: „Всички мъже в селото ходеха с големи ножове на пояс, гледаха изпод вежди и през нощта двете селски кръчми кънтяха до зори. Имаше нерядко пожари, а късно, когато се разтурват седенките, обикновено се слушаха ревове и писъци.“ Никой друг от нашите белетристи в широкото течение на критическия реализъм през 90-те години няма такъв афинитет към бунтовното, към зародишите на гнева и протеста в народната душа, както жрецът на социалното недоволство Антон Страшимиров.

И колкото повече жадува да види селското кошерище развълнувано, толкова по-чувствителен е той към проявите на вековна инертност, изостаналост и неподвижност, на които се натъква. Тогава Страшимиров е готов да негодува срещу изработения у българина през вековете реализъм, трезва пресметливост и практична съобразителност.

Големият разказ „Целина“ е истинска психограма на тази особеност в колективната селска психика. Белетристът неумолимо наблюдава изчаквателната и недоверчива позиция на селяните. В дните, когато Стамболов е съборен, те не бързат да последват учителя, който ги призовава към решителни действия срещу местната селска власт. Тяхната философия е следствие на горчив опит, на дълголетен практицизъм. Тя намира своята формула в речта на един от селските „старци“, който съветва селяните: „Учителят е харно момче, токо. . . днес е тук, утре го няма, а ние и на гробищата ще лежим един до друг: това да не забравят хората, сине. . .“ Този възглед на трезвост: „да не се смразяваме“, „да я караме кротко“

характеризира реалистичната пресметливост на селяните. В него е затаен и един много верен инстинкт, че цялата „крамола“ около падането на Стамболов ще отшуми и никакво освобождение няма да настъпи. Както потвърждава и самият разказ, новите властници не са по-добри от старите. А учителят Странджев, който вдига селото срещу стамболовисткия кмет, скоро задоволява амбициите си като инспектор в града и зет в богатска къща. Неподатливостта на българина към илюзии, непригодеността му да се увлича в химери, да се опиянява от идеални фикции и да благоговее пред авторитети е в основата на прословутия български критицизъм и скептицизъм, за който Страшимиров често обича да говори в народоведските си и психологически студии[1].

Българската „трезвост“ в характера е била винаги едно противодействие срещу всякакви религиозни увлечения и екстази. В изображението на Страшимиров селянинът е изцяло чужд на религиозни унеси. Ако селската почва все още трудно приема „великите начала на века“, причината е в натрупаното през векове невежество. Освен социалните бедствия, Страшимиров открива и друга една беда в селския живот, която нарича: „тъмното в бита“. Това са остатъците от вековни заблуди и суеверия, които са уплели в невидими нишки много селски души. Благодарение на този „мрак“ съществуват и такива „набожни“ хитреци и шарлатани като дядо Хаджия от разказа „Анатема“.

В подобни произведения Страшимиров излиза в качеството на „битов белетрист“. Той анализира нечистите наслоения в българската душевност, проявявани в семейството, в прочутата вражда между свекърва и снаха. Но битовите му изображения са особени, страшимировски. Те са далеч от самозадоволяващия се етнографски интерес от описателски битовизъм. Битовата тема винаги е подчинена на една концепция, „обвързана“ е с основни черти от народната душевност, разтворена е в драматичната атмосфера, която изпълва цялото творчество на писателя. В разказа „Куда“ е показан тъмният образ на свекърва, уморила няколко мъже и няколко снахи. Но интересът на Страшимиров е много различен например от педантично-добросъвестния и описателно-хронологичен подход на Влайков. В прецизно-изработената си повест „Стрина Венковица и снаха ѝ“ Влайков подлага на всестранно „щудиране“ един типичен случай от комплекса свекърва-снаха в българския домашен бит. А Страшимиров предпочита друго. Той дири най-критичните, „кризисните“ моменти, в които отношенията гъмжат от диви, първични страсти. Вместо белетризирана етнография — изблик на развързани слепи нагони. Вместо любопитно четиво за един старинен ритуал — боясовско хоро на вековна изостаналост и безпросветност.[2]

---

[1] В по-късния си очерк за Стефан Стамболов Страшимиров обръща специално внимание на тази особеност в „масовата психология“ у нас. Там четем: „В България и последният колибар — неграмотен, тъмен, че и диз дэнякъде — разсъждава за всичко пред всички, т. е. без всяко чиноначалие към свещеник, към учител, към селския старей. Критикарството е основна черта на българската гражданственост“.

[2] В статията си „Т. Г. Влайков-Веселин и неговото дело“ Страшимиров изтъква големите заслуги на Влайков пред нашата белетристика и в същото време се разграничава от народничеството. За своите разкази той пише: „Даденитe ежби в селото са пак грубо егоистични — лукави и зли. На всяка стъпка тук се чувствува жестокост и робска тъпота. . . Има ли каква да било струя (явна или скрита) от народничество в такова художествено отнасяне към мрачните дипли в живота на българското село?“ — Вж. Антон Страшимиров, Съчинения, т. VII, 1933, стр. 438.

Може би най-гъстата и тъмна боя върху платното на нашата литература е битовата повест на Страшимиров „Змей“. Тя напомня кошмарна средновековна мистерия: тъй зловещи са краските, тъй задушен е въздухът. Цяло едно село живее под хипнозата на езическото суеверие. В повестта е вплетено старинното народно поверие за змея, който докарва суша и глад и който може да бъде прогонен само след унищожение на „змейното либе“. Но приказният мотив не притежава самостойно етнографско „битие“ в повестта. Той служи само като първоначален тласък за избухването на ония елементарни стихии на вкоренена ненавист у „зла свекърва“ към „грешна снаха“, които са и фактическият предмет на произведението. Не легендарното чудовище, а бездънната паст на суеверието поглъща невинните жертви: злочеста снаха и недъгав девер. Повестта ни предлага изобилен материал за остатъците от една народна демонология (обрядните сцени на „колото“ сред гробищата и особено символичното „преследване“ на змея). Но както изображението на обрядите, така и картината на нравите в селското семейство не са поднесени в живописни етнографски одежди. Напротив — те са в пълно подчинение пред развихрената оргия на слепите истинкти и елементарните страсти. Страшимиров истински се е вживял, въображението му се е задъхало, понесло го е из мрачните пещери на вековното невежество. В творческата си страст обаче той не поетизира, не се любува на примитивната душевност. Напротив — той я очиства от всичко занимателно и я показва с графическа отчетливост. Той има съзнанието, че само художествено покорена, тази материя може да бъде преодоляна, да се постигне художествено внушение за нейната зловеща сила. Така тъмната власт на невежеството и омразата поразява и отблъсква, самоотрича се чрез жестоките последици от своето господство.

В битовите работи на Страшимиров владее същото драматическо, съдбовно напрежение, което изпълва другите му произведения. Тук липсват монотонните описания, наукоподобните изследвания. Обикновено последната дума се пада също на трагичната развръзка. Накрай се втурва смъртта, за да вземе своя курбан сред вихрушката на езическите обряди и суеверия.

Едно изключение, свидетелство за по-уталожен „художнически“ подход към битовите явления ще намерим в повестта „Габровка“. За пръв път Страшимиров дири не разрушителните, а градивните начала в националната душевност. Това е светла повест за добродетелите на старите еснафски семейства, за българската майка с трайните черти в нейния характер като пазителка на домашното огнище, стопанка и стожер на семейното сцепление. С мълчаливо геройство баба Лалка се съпротивлява срещу ударите на живота и след като загубва своя домакин, бди като орлица над семейното гнездо, за да отгледа и изучи децата, да ги направи „хора“ и ги види задомени. Така, изпълнила дълга си, тя вече може да угасне с мъдрото спокойствие на човек, живял според неписания канон на съсловните и национални добродетели. Повестта завършва символично: старицата заспива завинаги, обиколена от „мъртвата стража“ на синове, снахи и внуци, а в съседната стая въздухът е пронизан от родилните писъци на най-младата снаха. Новият живот изпраща стария, преживяритите закони на вековечната човешка и българска мъдрост.

Баба Лалка е от малкото герои на Страшимиров, които дочакват края си на легло и в старини. Наистина рядък случай в това творчество,

когато смъртта се приближава с бавна и спокойна стъпка, за да вземе почти безоболезнено своя дял. Защото при този автор смъртта нахлува нечакана, подобно на митическа горгона, с устни червени като кръв, с пламтящи от ярост очи и с остри като ками зъби. Героите му рядко умират в леглото. Най-често те дочакват края си в борба и гибелта им е насилствена, прекъсва дните им в техния най-буен разцвет. Затова и финалът на „Габровка“, свързан със смъртта на старицата, не отеква трагически, обвеян е от спокойна мъдрост и примирение. Повестта за един устойчив, осветен от традицията еснафски бит, тече равно и монотонно, светло и уравновесено.

Има само един момент в битовите отношения, който Страшимиров е съгласен да определи като слънчев и дори „идиличен“. „Само възторзите на младостта — идилиите при взаимния подбор — само те са слънчеви в селския живот. Но това е в основите въобще на селския бит у нас: тук браковете се сключват само след любовни задирки, обичайно неприкрити, даже възторжени“.[1]

В стила на Страшимиров е да сблъсква враждебни сили, да издига пред героите си бариери, преодоляването на които им струва много усилия, сълзи и кръв. Драматизмът е резултат на стълкновения, на необходимостта да се надвие съпротивата на враждебните сили. Той не е драматизъм от чеховски тип, безшумен и съсредоточен навътре, към неуловимите трепети на човешката душа. У Страшимиров драматизмът предполага разразяване на буря, надвисване на катастрофа, струпване на явна злочестина. Формите, които приема той, са изпъкнали и преувеличени, изразът му — шумен и ефектен.

Още със своите ранни работи Страшимиров оформи особения си натюрел като автор, за когото същността на света се сгъстява в конфликти и в трагични финали. Той е писател на ситуациите — не и на тънко разработените характери. Той е драматургичен — не и повествователен, не и живописно-изобразителен. Известният френски писател Жан Пол Сартър говори за „граничните ситуации“ в живота на човека, т. е. за кризисните и съдбоносни моменти, които изпробват „свободата на индивида“. Попаднал в подобно положение, човекът се мята като плъх в капан, дири изход, действува с всичкия натиск на властния си жизнен инстинкт. Но за един автор, завладян изключително от ситуацията, не е особено важно „к о й“ е нейният пленник, „к а к ъ в“ е той. По-скоро е важно самото двуборство, съпротивата на героя срещу мъртвешките пръсти на неправдата, неволята и злото. Изключителното напрежение прониква навсякъде, то овладява речта на героя, прави я експресивна и нервна, бликаща като пръски вода от нагорещен извор.

У Страшимиров тук се проявява всевластието на авторовата субективност, която ограничава индивидуалността на героите, замъглява обективната отчетливост на техните образи. Премного отдаден на субективните си възприятия, той няма време за епическата отливка на образите, за скулптурната им изработка. Всичко за него е в напъна на едно чувство, в освобождението на една енергия, а не в индивидуално-неповторимите канали, по които тази енергия протича. Интересът се възбужда от ситуацията. Той не се съсредоточава върху единствения човек, „този“, който е заплетен в нея. Достатъчно му е, ако същият „този“ е определен с една своя

---

[1] Т. Г. Влайков — Веселин и неговото дело, вж. Антон Страшимиров, Съчинения, т. VII, 1963, стр. 438.

БАН АКАДЕМИЯ НА

основна черта, с една страст, с една психическа доминанта. За читателя обаче това не е достатъчно. Самоличността на героите е твърде смътно установена. Ние помним образите на Вазов и Елин Пелин, помним тежката мечешка стъпка на Боримечката, хитрите и дяволити очи на Андрешко. Тези хора са наши познати, те са напуснали страниците на книгите, започнали са свой отделен живот. А героите в Страшимировата белетристика трудно се запомват. Те са доста безформени и „приблизителни". Те са з а м е н и м и.

Инстинктивно почувствувал, че на героите му не достигат белези за физическа и душевна самостоятелност, Страшимиров бърза да ги представи, да ги легитимира. Във всеки разказ сладват един след друг портрети на герои, дадени статично, в дисонанс с цялото драматично напрежение на действието. Както още Пенчо Славейков бе забелязал, те приличат на паспортни означения: лице, ръст, цвят на очите и косата, особени белези.[1]

Освен писателско неумение и липса на литературна школовка, в случая се проявява и нещо по-трайно, по-съществено. Страшимиров не е писател-пластик, който вижда героя си с всяка бръчица по лицето, с всяка гънчица в психиката. Дори ако го вижда, той няма художествено търпение и дисциплина, за да го извае, да му придаде релеф.

Бурната субективност на писателя, придошлите води на неговия лиризъм влекат по пътя си едри отломъци и крупни късове. Той е безгрижен по отношение на дребното, на точното, на оня последен щрих, който довършва картината, прави я съвършена, сякаш не от човешка ръка изработена. Страшимиров трудно надвива на материала си. У него действуват центробежни сили, разпиляват го на много страни, разсейват вниманието му като художник. Той твори на един дъх, иска да се освободи от властния поток настроения и образи, впечатления и рефлекси, които не му дават мира. Несистемен и разпокъсан, той е истински прахосник. Прахосник на мотиви и чувства, на думи, думи, думи. . .

Ако подирим контраста на Страшимиров, ще го намерим в белетристичното изкуство на Елин Пелин, пестеливецът, който знае цената на всеки епитет, на всяка дума. У Елин Пелин няма нищо излишно, претрупано, усложнено. Затова той е доста безпощаден към творческата „разпиляност" на Страшимиров, подценява дори първичната художествена стихия у него.[2] Но защо да се изненадваме? Писателите, които са противоположни като творчески личности, трудно се разбират един друг.

---

[1] Ето серия от поредни портрети в един и същ откъс от „Кочаловската крамола":

„Дядо Камен е висок, мургав. Големи черни очи, гъсти вежди и мустаки, тук-там само прошарени, а косата повече бяла. Върви малко приведен и ръцете държи всякога на кръста."

„Баба попадия е възсуха, прегърбена, та изглежда много по-стара. Тя сега току снове из село."

„Григор е личен мъж и твърдо върви под всяка работа: гледа да изскочи като масло над вода. Сега вратът му е превит, вежди те сключени, а в ума му това се върти — какво да залови?"

„А Недю — дядовият Каменов ерген — ех, рядко са момци като него! Висок, плещест, черноок, червендалест, — левент и толкоз."

„Тасю е рус, та сочи младолик. Той е къс, тунтурест, с червено потно лице и под редките вежди лъщят сини хитри очички."

[2] В интересната си беседа пред писателите-белетристи „Как пиша", изнесена през 1949 г., Елин Пелин дава следната характеристика на Страшимиров: „Антон Страшимиров с някои разкази направи добро впечатление и на него се възлагаха

Още при дебюта на Страшимиров литературната критика отбелязва художествената неорганизираност и разпиляност на ранните му работи. Социалистическият критик Димитър Димитров обяснява същите качества главно с непоследователността на Страшимировите идеи, с „недостатъка на последователно мислене“. Тук, според него, се корени причината Страшимиров да не стане „цялостният белетрист на нашето време“.[1]

Но мирогледните люшкания на Страшимиров са преплетени с една разхвърляност в творческата му природа. Може и да е постоянен в идеите си — поне за даден откъслек от време — но и тогава Страшимиров продължава да пише разпокъсано и хаотично. Още първият разказ, който го окичи с лаврите на литературния успех, „Кочаловската крамола“, демонстрира особената нестройност на неговата белетристична композиция. Той се състои от блокове, които не прилягат съвсем добре един към друг. Разказът изобилствува с авторски монолози и лирически излияния, ретроспекции и „вметнати“ части. Действието е накъсано, постоянно се връща назад или пък забягва напред, уплита се в мрежата на личните коментари и лиричните отклонения.

В тази мозайка от разнокалибрени части като спояващо вещество служи настроението. Още Пенчо Славейков забелязва, че то все пак привежда в единство разпиляните откъси. „Тези качества на поет господин Страшимиров ги има повече от други наши повествователи.“ С понятието „поет“ тук се характеризира цяла една художествена система, в основата на която стои невъздържаният субективизъм и лиризъм на Страшимиров.[2]

Докато настроението действително привежда в известно вътрешно единство нестройните Страшимирови произведения, докато стихията на бурно-реагиращата авторска личност донякъде изкупва композиционната им разпиляност, не такъв е случаят с езика на писателя. Тук е вече истинската му ахилесова пета. Цял живот Страшимиров пледира правилното разбиране за стила и строежа на фразата като израз на темперамента и чувството на автора. Цял живот чрез аргументите за своя „темперамент“ и „нерв“ той се старае да омаловажи „греховете“ си спрямо българската художествена реч.

Казвам „грехове“, защото този писател не познава чувството за мярка, не следва изискванията за точност и прецизност в израза. Речта му носи всички следи на импровизацията, без обаче тук да влиза усетът за словото, за неговата смислова яснота, за неговата изобразителна сила. Страшимировата фраза гъмжи от грапавини и дисонанси. Картините му понякога са тъй небрежно нахвърляни, че погледът няма върху какво да се задържи, губи отделните очертания в общата мъглявост. Много от работите му можеш да зачетеш с червен молив в ръка: ще срещнеш елементарни грешки и незачитание на българския език. Макар че рискуваш да изпаднеш в досадната роля на даскал-педант и неприятен „езикоед“, виновен ще бъде преди всич-

---

особени надежди, че той е един голям писател. Обаче той . . . . беше един халосан човек, един човек, който нямаше никакво установено мнение . . . той беше една неустановена личност, разхвърлена. Такъв беше и в писанията си. Той не знаеше да пише художествено. Той не знаеше даже формалистиката, която се изисква. — Елин Пелин, Събрани съчинения, т. 10, София, 1959, стр. 467-68.

[1] Д. Димитров — Г-н А. Т. Страшимиров, сп. „Ново време“ г. II, кн. 11, 1898 г.

[2] В един от литературните си прегледи на нашите списания Пенчо Славейков сполучливо характеризира Страшимировия начин на писане: Страшимиров „пише като че хвърчи на всех парусах.“ — Вж. Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. IV, стр. 29, 1958 г.

ко самият Страшимиров с прословутото си нехайство към езика. Той просто не зачита езиковите закони, нито пък усетът му за словосъчетания е особено развит. Ранните му разкази документират колко често той се препъва от условието да бъде точен, как нащърбява израза си и изкривява думите, и то по съвсем произволен начин . . . Например той пише плещестичкона бойчец" (в смисъл „на ръст"), „пот го наби" (вм. „изби"), „изплещи дядо поп и цвръцна навън", „благодаря на злобливия случай" (т. е. „щастливия случай") и пр. В най-поетичната картина, издържана в меки тонове, изведнъж ще се промъкне изразът „кривач лъчи" (за сноп слънчеви лъчи) и цялата поезия на картината ще се наруши. Страшимиров трупа безброй епитети и определения и така претрупва своя рисунък, че вместо да му даде образна отчетливост, го замъглява. Да вземем само едно изречение от разказа „Пустиник": „Тия мои сълзи сочеха презряно нищожество пред невероятно жестоката съдба на тез немил ни кому мъченици, на които кървавото тегло тъй силно личеше в изпитите им клюмнали към земя лица, в глухия им шепотен говор". Портретите на героите са също претрупани с определения и точната представа за физическия облик на хората се губи. Друг път писателят е дотам немарлив, че не забелязва как в един и същ разказ дава две различни имена на героинята си.[1] Такова невнимание към езиковата шлифовка на произведенията кара Страшимировите критици да му приписват „тъмно езиково съзнание" и да го назовават „отчаян бързописец".[2]

Позната е дългогодишната вражда на Страшимиров с кръга „Мисъл". Той е от малцината известни наши писатели през 90-те години (освен Вазов и Елин Пелин), които не сътрудничат на списанието. Неговият социален темперамент и силна обществена отзивчивост не му позволяват да приеме естетизма на д-р Кръстев, проповедите за „чисто художество" извън „врявата на деня" и борбите на времето. Той винаги е предпочитал могъщите и непосредствени таланти, поставял е опита на Ботев и Вазов над цезелираното майсторство на Пенчо Славейков и особено над книжните, маниерни стилизации на един Петко Тодоров. Но грижата за художествено съвършенство и преди всичко примерът на Пенчо Славейков за съзнателно „надвиване" на съпротивата на езика е нещо съществено, принципно важно за развоя на цялата българска литература. И напразно Страшимиров на млади години подценява тази страна на въпроса. Той твърде скъпо заплаща за своята небрежност. По-късно той сам ще се види принуден да признае: „Тъкмо обратно беше с идеолозите на естетизма у нас начело с Пенчо Славейков. Безтемпераментни писатели, затова бавни и книжни, те — след първите си усилия да се дадат за непосредствени таланти — заседнаха в Народната библиотека и със завиден труд през първите две десетилетия се оформиха в ценни писатели на идейна градация и на езиково вглъбяване."[3]

---

[1] В разказа „Край младите", сп. „Праг", г. I, кн. 7, героинята е ту Стефка, ту Сийка.

[2] Пенчо Славейков съвсем основателно предупреждава Страшимиров за опасностите от такова бързо писане. „Бързописците са били и ще бъдат всякога лоши художници, особено в литератури като нашата, дето художествените форми и похватите не са никак установени и дето една от главните задачи на писателя е за сега — борба за тяхното установяване." Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. IV, стр. 23, София, 1958.

[3] Антон Страшимиров, Съчинения, т. VII, стр. 347, София, 1963.

Това „езиково вглъбяване“ отсъствува в работата на Страшиморов като художник. Той сякаш предоставя на съдържанието да се изрази само, да се излее в първите попаднали му форми. Един руски критик бе писал за поета Балмонт, че не познава правилата на естетическата икономия, че ако не е бил тъй разточителен и гостоприемен спрямо самия себе си, е щял да спечели много. Колко по-сигурно и трайно би проявил Страшимиров своите заложби, ако можеше да се превърне във взискателен редактор на собствените си съчинения, ако овладееше великото изкуство да съкращава. По-добре да ни е оставил в наследство десет — вместо трийсет тома! Художествéната им стойност щеше да е несравнимо по-висока!

Спомням си мисълта на един теоретик, че писателят трябвало да съблюдава три вида закони: законите на живота, законите на своята личност и законите на изкуството. Съобразим ли горните думи с опита на Страшимиров, можем да ги перифразираме така: Верен преди всичко на законите на своята личност, а сетне и на законите на живота, той грешеше най-вече пред законите на изкуството. Той нямаше търпение и дисциплина да доведе докрай оная упорита работа, благодарение на която суровият къс живот се трансформира в скъпоценен камък на изкуството.

Но без да бъдем снизходителни, нека бъдем справедливи. Колкото и да ни дразни неуважението на Страшимиров към художествената завършеност на произведението, ние се оставяме да ни прикове оня вик на живота, който е отекнал тъй силно през чувствителната съвест на писателя. В това творчество има първични сили, тътнат непокорени енергии, ръката се свива в юмрук и се протяга за действие.

А нали, според незабравимия доктор Фауст: „В начало бе делото“?

ГЕО МИЛЕВ ПРЕЗ ПЕРИОДА „ВЕЗНИ“

Георги Марков

Когато след трагичните септемврийски дни на 1923 г. се издигна дръзко и безстрашно гласът на Гео Милев, мнозина бяха учудени от това. Оня непримирим противник на реализма и екзалтиран защитник на теорията за „чисто“ изкуство, който пропагандираше неуморно модернизма у нас заговори с неподозирана страст против фашизма и реакцията в общественния живот, против формализма и безидейността в поезията. Сякаш бе станало чудо, сякаш из пепелищата на народната борба и страдания като митичния феникс се бе родил един съвършено нов творец — революционер, демократ, реалист. Всъщност никакво чудо не е ставало. Който изследва цялостно и непосредно идейно-творческия път на поета и подхожда към него без предубеждение, ще забележи, че съществува много по-голяма приемственост между различните периоди от неговото развитие, отколкото това сме признавали по-рано. „С гражданска поезия започва пътят на Гео, за да завърши пак с нея, но вече на по-високо стъпало, повече обистрена, насочена в съвременно определено обществено идейно направление.“ Тия думи на Георги Бакалов съдържат в себе си дълбока истина, много по-дълбока, отколкото дори самият техен автор е включвал в тях. Защото Г. Бакалов има предвид само няколко ранни граждански творби (стихотворението „В тържествен ден“, преводите от революционната поезия, печатани в сп. „Борба“), а ние днес можем да подкрепим същия извод с много произведения, които поетът е създавал дори в периода на най-крайните си модернистични увлечения.

Приемствеността на тази линия е осезаема особено в поезията. Като поет Гео Милев се изявява преди всичко в поемата „Септември“, в нея именно, след много лутания и дирения, той най-сетне намери себе си. Тя бележи върха на идейно-художественото му развитие. А огромна пропаст я отделя от модернистичното му творчество, от „Жестокия пръстен“, „Панихида за поета П. К. Яворов“, „Черни хоругви“. Но ако не свеждаме цялата предишна поезия на Гео Милев към споменатите произведения, ако не гледаме на поетическото му наследство през очилата на догматичната теория „реализъм-антиреализъм“ ще трябва да признаем много допирни точки между периода „Пламък“ и периода „Везни“. Близостта личи на първо място в стила, в естетическия подход към действителността, в езика и стиха, нещо, което впрочем е отбелязвано вече от критиката. Но тя засяга и по-дълбоко същността на творчеството му — идейния патос и стремежа към социално преобразование, естетическия идеал. Наистина дори сходните тенденции през различните периоди не са напълно тъжде-

ствени, при това те не се проявяват във всички произведения. Но такива общи връзки съществуват, опрëделяйки единството в идейно-художественото развитие на Гео Милев при цялата му необозрима противоречивост. Борческият патос на „Септември“, социалната устременост и симпатиите към трудовите хора са със закваска дълго преди Септемврийското въстание, макар тъкмо историческите събития в края на краищата да изиграват решителна роля за идейното съзряване на поета. Тия черти, само че не в такъв последователен вид, ще доловим още в „Експерсионистично календарче“, в „Ад“ и „Ден на гнева“, всичките писани преди 1923 г. Целият творчески път на Гео Милев е едно непрестанно търсене и в своето търсене той постоянно се приближава към идейни позиции и художествен метод, които по-късно намираме въплътени в поемата. И очевидно, за да разберем своеобразието на зрялата му поезия, ще трябва първо да изясним периода, условно наречен период „Везни“.

Формално началото на този период бихме могли да отнесем към края на 1917 г., когато тежко раненият, обезобразен и бинтован поет крои дръзки планове за бъдещето и известява от болницата на баща си своето намерение да основе програмно книгоиздателство под името „Везни“ (може и „Пантеон“, първоначално е било „Меркур“). Командирован на лечение в Берлин, той с удивляваща работоспособност започва да ги привежда в действителност. След завръщането си в България работата вече кипи напрегнато, а малко по-късно, през есента на 1919 г. се разширява и с издаването на списание, което представлява своеобразен орган на книгоиздателството. Но периодът „Везни“ няма значение с издателската си дейност, а с идеите, естетическите принципи, с творческата програма. Това е период на модернизма, а модернизмът увлича Гео Милев много по-рано, още когато е студент в Лайпциг. Следователно тук трябва да търсим същинското начало на разглеждания период.

Годината 1914 е в известен смисъл преломна за Гео Милев. Ученолюбивото, амбициозно, трудолюбиво, но послушно и добропорядъчно момче, което аскетично се рови в книги и списания, съчинява стихове и ръкописни вестничета, примамван от блажената мечта да стане някога професор; което си води педантично разходен тефтер за всяка похарчена стотинка; което нарича своя еснафско-умерен баща свой учител и споделя с него най-съкровените си мисли; което най-после декламира патриотичните си чувства и вижда образец на поезия в стиховете на Вазов и П. П. Славейков, скоро разкъсва оковите на духовното опекунство и на баща си, и на своите художествени наставници. Амбициозността се приближава до границата на маниачеството, неимоверно развитото самочувствие и критицизмът го правят бунтар, покорният син се превръща в дързък младеж. Той тръгва по нови пътеки, за да търси истината за света и изкуството, преоценява ценностите и започва яростни спорове с баща си за песимистичната същност на християнството, изпълня се с ненавист към прусашкия милитаризъм. Постепенно и отчетливо се оформя неговият неповторим характер — дързък, неуморим, амбициозен, бунтарски. Той се опълчва срещу всичко традиционно и консервативно. Способността му да се увлича до крайност, да се бори неистово за своите възгледи и да се мъчи да ги внуши на околните се развива в неимоверни размери. И в съзнанието му се ражда оня грандиозен план за творческа дейност, който вече не се побира в рамките на професорската катедра и докторската титла, а гони миража на властителя над духовете в областта на изкуството.

Заедно с чертите на личността се променят и разбиранията, защото те са взаимосвързани и взаимозависими. И още по-точно новите черти на характера се изграждат върху новите му идейни и художествени позиции. Мизерията и крещящите контрасти между охолството и нищетата, които наблюдава в Лондон, събуждат и изострят неговата социална съвест. Гео Милев се прониква от ненавист към духовно убогата капиталистическа цивилизация, към всичко консервативно и буржоазно-еснафско. А оттук оставаше само крачка до модернизма, в който мнозина виждаха духовен бунт на увлечената в изкуството интелигенция. И Гео Милев не се забави да направи тази крачка. Негов кумир става немският модернист Рихард Демел, когото смята едва ли не за поетически гений на съвременността и на когото посвещава докторската си дисертация. В 4—5 книжка на сп. „Звено“ (1914) се появява статията „Модерна поезия“, в която Гео Милев разгорещено доказва, че истинското изкуство е модернистично, че цялото историческо развитие закономерно е тласкало към него. В същата книжка се печатат и преводите му от Ничше, Бодлер, А. Самен, Метерлинк, Демел и др. Своето увлечение Гео Милев манифестира без никаква свенливост и колебание, модернизмът става най-характерният и определящ белег в творчеството му. Антологията от преводи „Лирични хвърчащи листове“ (1915) издава посоката, в която е мислел да хвърли силите си, но войната попречва временно на плановете му.

И всичко би било съвсем просто и логично в идейно-художественото развитие на Гео Милев ако. . . Ако наред с модернизма в поезията му не се оформя и една социална тенденция. Бунтарството се проявява не само в сферата на естетиката, но и в областта на обществените идеи. Едва ли тъкмо модернизмът го сближава с проблемите на обществения живот. Напротив, той го отблъсква от тях. Но фактът си е факт: социалната тенденция съществува и тя за пръв път отчетливо се появява през 1914 г. И то наред с модернизма и даже в модернистични произведения. Със средства, които не са реалистични, той иска да изрази своите социални позиции — състрадание към нещастните и бедните („Aus Nacht und Sturm“) болка за чуждите сълзи („Есенна вечер“), обич към гладните тълпи, които скитат без щастие и подслон из бляскавия Лондон („Нощ над Темза“). Социалните елементи са затрупани от много маниерна фразеология, затъват в хаоса от алогични асоциации. Но винаги, когато Гео Милев се докосне до социална тема, проявява своята честна гражданска натура. И то и тогава, когато формализмът взема връх в поезията му. Войната го сближава тясно с живота и го вдъхновява да напише реалистичната импресия „При Дойранското езеро“, в която в духа на Дебеляновите войнишки елегии пресъздава правдивата картина на фронтовото ежедневие. От ония кошмарни дни остава и друго едно произведение, вече в модернистичен стил, което пресъздава ужасът на войнишката маса пред смъртоносната артилерийска канонада („Ужасът на огнения бич“).

Берлин, където през 1918—1919 г. Гео Милев се лекува, му открива наново „прелестта“ на модернизма, но в един по-нов вариант — експресионизма. По това време Германия е разтърсвана от могъщи революционни трусове. Икономическата и военна разруха разбужда масите и те извисяват своя гневен глас, вдигат се на многохилядни митинги, започват въоръжена борба, като на места успяват да вземат за кратко и властта в свои ръце. Духовете са възбудени, руши се пруско-юнкерският строй. В изкуството също се отхвърлят традиционните норми. Като своеобразен отдушник на интелигентско-бунтарските настроения се налага експре-

сионизмът. Долавяйки кризиса на буржоазната култура, неговите представители търсят свой път да изразят преживяванията на съвременника. Те отхвърлят реализма и материализма, защото смятат, че са неподходящо художествено оръжие всред царящия в обществото хаос. Хаосът според тях може да се разкрие само чрез хаотичността на средствата. Разумът е безсилен пред безредието, логиката — пред стихийността. Материалните ценности са банкрутирали, остава вечен единствено духът. Интуицията е най-верният път, по който може да се проникне в неуловимото движение на живота. Субективизмът се утвърждава за върховен принцип в изкуството.

Експресионизмът крие в себе си и естетически бунт, и отрицание на язвите в живота. Но недоволството е предизвикано от различни подбуди и се свързва с различни обществени позиции. Едни се стъписват пред сложността и объркаността, изпадат в паника, закриват главите си пред злото като щраусовите птици. Те се отдават на песимизъм, отчаяние и краен субективизъм. Творчеството им е чуждо на актуалните социални въпроси. Други — това са честни, социално отзивчиви, борчески настроени интелигенти — протестират гневно против безчовечието на буржоазната действителност, заклеймяват милитаризма и войната, възпяват гръмко могъществото и непокорството на човека. И едните, и другите са експресионисти по естетически подход към живота, но изразяват противоположни идеи.

Гео Милев, който от по-рано е убеден модернист, прегръща като откровение принципите на експресионизма. В него той намира съчетани онези тенденции, които сам носи в себе си — модернистичната и социалната. Експресионизмът не му пречи да живее с пулса на социалните стълкновения, а в известен смисъл го тласка натам, настройва го бунтарски. И никак не е чудно, че с престоя му в Берлин се свързват произведенията „Грозни прози“ и „Моята душа“ — характерни със своя неприкрит борчески дух и будна социална съвест. Разбира се, експресионизмът със своя субективизъм го предразполага и към друг род произведения — формалистични, декадентски и такива ние ще намерим у него по същото време дори в много по-голямо количество.

Както се вижда, преди още да започне списанието „Везни“ Гео Милев е вече със оформена творческа физиономия — физиономията на последователен модернист, у когото откриваме социален протест. Елементите на тоя протест колкото и първоначално да са слаби, противоречиви и непоследователни представляват онази ядка, от която израства по-късно неговата социално-революционна поезия. Периодът „Везни“ е преди всичко период на експресионизма — на утвърждаването, развитието и преодоляването на експресионизма. Гео Милев кипи от грандиозни планове. Сякаш се намираме пред силно развълнувано море — вълните се удрят разярено една в друга, отблъсват се и се сливат и все така в непрестанна борба се носят устремено към брега. Най-противоречиви възгледи срещаме у Гео Милев през този период. Те се борят, взаимопроникват, взаимоизключват се, но са сплетени в единство и при благоприятните исторически условия го тласкат с желязна неумолимост все по-близо и по-близо до голямото народностно и революционно изкуство.

*

Би трябвало след завръщането си от Берлин, където пише някои произведения със социална насоченост, Гео Милев да продължи и в София борческата тенденция, да ратува за изкуство, близко до живота. Но това не става. Първата годишнина на сп. „Везни“ го представя като ярък поборник на модернизма.

Една от първите програмни статии е озаглавена направо „Против реализма“ (сп. „Слънце“, г. I, кн. 5). И тя е показателна за насоката, в която е решил да твори. Най-напред Гео Милев се заема да „разгроми“ реализма. С високомерна непримиримост той доказва несъстоятелността на реалистичното изкуство, което поради своя примитивизъм и повърхностност пречело на литературата ни да стигне до високи върхове. С докторско постоянство той използува всеки повод, за да развенчае традиционното реалистично изкуство и неговите представители. За повестта „Хай Лайф“ от Д. Шишманов ли отвори дума или за „Мъничък свят“ от Г. Райчев, за драмите на Вазов или за сборника „Сняг“ винаги се отнася с отрицание към тях и то не толкова заради отделни слабости, а главно заради реализма им. Едва ли ще се намери друг писател, който у нас да се е борил против реализма с такава непримиримост и настървение.

Подобно на останалите модернисти Гео Милев често смесва реализъм с натурализъм. Но за разлика от мнозина други той открито воюва с реализма като художествен метод изобщо, като своеобразен естетически подход към действителността. Реализмът за него е неприемлив преди всичко защото прави предмет на художественото творчество обективната действителност. Истинското изкуство не пресъздавало нищо, то въобще не можело да бъде отражение. Поетът сам е творец на художествена действителност, той не отразява обективното, а изразява (expression) себе си — собствените си чувства и видения. Външните впечатления и външният жизнен опит нямат значение за художественото творчество. Неговите извори се намират не в реалността, а в свръхдействителния свят на Платоновите идеи; поетически обект е неизразимото, скритата същност на човешката душа, която е непостижима за логиката и анализа. Вместо логичността на реализма се утвърждава интуитивизма, вместо психологическия анализ — фрагмента, който само намеква чрез символи, за да разкрие „смисъла на фактите“. „Не отразяване на Света през Аз в изкуството — което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света в изкуството — което изкуство е: Космос. Вечност. Абсолют. . .

Тук предметът е дух — рожба на дух. В експресионистичното изкуство не съществува външна, веществена, реална форма: човек, кон, къща, дърва: — а съществува художествена форма, създание на духа Аз. (сп. „Везни“, г. I, кн. 10, стр. 299, 300). Но това не е нищо друго, освен краен субективизъм, пълен отказ от обективната действителност, за да се издигне във върховно и единствено начало субективността. Именно от такива позиции отхвърля Гео Милев реализма.

Безспорно категоричният и непримирим тон се определя до известна степен от кипежа на един буен полемичен темперамент. Но главното не е в темперамента, а в убеждението за същността на съвременното изкуство — то и з р а з я в а духовния свят на твореца, а не и з о б р а з я в а видимостта на обективната действителност. Цялата беда на българската литература Гео Милев вижда в това, че тя по традиция се придържа към

„безплодния“ реализъм. И за да я освободи от веригите на примитивизма, той се хвърля на ожесточена борба против традицията. Борбата се води на живот и смърт, в името на великите цели на нашето художествено развитие. И поради това той е нетърпим към идейните си противници, ожесточава се, изпада в крайности.

Следвайки теорията на експресионизма, Гео Милев поддържа последователни субективистически позиции. В центъра на неговата естетика стои творческата личност, чиято роля се абсолютизира. „. .. всяко изкуство по същината си е експресионизъм — пише той през 1918 г. в студията си „Театрално изкуство“ — И з р а з, а не пресъздаване на някаква природа, действителност или живот“. (Всички цитати от „Театрално изкуство“ са по изданието от 1942 г.). Художникът наблюдава заобикалящата го действителност, вниква в нейните процеси и същности, но жизненият опит е само предварителен, суров материал, който сам по себе си няма естетическа стойност. Изкуството започва зад обективното, когато се отчужди от онова, което е реално; то е преобразяване на преживяното. Не е важно как едно явление изглежда в действителност, важното е как художникът е видял явлението, как го е преобразил и какво от себе си е изразил чрез него. Естетическото започва от там, от където започва самоизразяването, експресията. Така двете начала в изкуството — обективното и субективното се разделят и противопоставят. А това е вече въпрос и за типа изкуство, и за подхода към живота, и за непосредственото съдържание на отделната творба. Независимо че Гео Милев иска да защити субективизма само като естетическо отношение към обективната действителност, като тип изкуство подобни разбирания неминуемо го тласкат към формализма и безидейността. И той в пълно съответствие със своя темперамент не се посвени да се обяви в защита на „чистото“ изкуство, макар да го разбира малко по-другояче от някои символисти, пък и експресионисти. Цялата първа годишнина на сп. „Везни“, с всичките си преводи и статии, стихотворения, рецензии и илюстрации е подчинена на субективистичното гледище.

Гео Милев като малцина у нас и като всеки доктринер въобще, се мъчи да следва точно собствените си теоретически принципи. И там, където тия принципи са последователно прокарани, се е получило бледо, предна мерено и невълнуващо изкуство. Стихосбирката „Жестокия пръстен“ (1920) е пример за такова изкуство.

... Удари трета стража —
и аз разкъсах пръстена
— о знам!
И мога вече цял да се разкажа.
Аз изнамерих себе си най-сетне!
да —
аз пред себе си застанах сам
и в огледалото — разядени и бледни —
контурите на моята лъжа!
да —
виждам: проектирани са там
пътеките на моята душа
и всичките ми нерви, всички гънки
на жадния ми мозък...

Тъй започва стихотворението „Жестокия пръстен“, което не само дава името на стихосбирката, но и известява поетическата програма на Гео Милев. Освободена от веригите на някакво проклятие, душата му вижда

като в огледало самата себе си и бърза да разкрие своите тайни. Поетът спомня самотните си стъпки, загубени в многолюдния град, където „с продажна нежност“ напразно са го прелъстявали „вечерни жени“. Една „нелепа, свирепа и жестока“ реалност стяга душата му в „каменни мълчания“ и изрича присъдата си над него. Той иска да пие от ведрите сияния на щедрата небесна твърд, блазни го гласът на „новолунни мечтания“, но много „сиви отчаяния“ кърмят неговата плът с „горчиви горестни познания“. В такива стихове не можем да не доловим мъката, предизвикана от студения капиталистически град, и още по-точно от ония мрачни коридори на живота, които са сплетени в „жесток бёз изход пръстен“. „Жестокия пръстен“, за който става дума в стихосбирката, следователно е „пръстена“ на обществените противоречия, на страданията, които потискат човека. Разбира се, в тия стихове Гео Милев не говори направо за обществени явления, той само загатва за тях. Той изразява тревогите, мъките и копнежите на личността в нейните най-съкровени, интуитивни и чисто психологически прояви. Самотата и студенината в големия град ще го карат да мечтае за човешка близост. И той, гордият индивидуалист, аскетично самозатворил се за радостите на обикновения живот подобно на Е. Верхарн в „Тълпата“, неочаквано ще изповяда копнежа си по множеството, по човешкия колектив. Там той ще се претопи в многолюдната тълпа, ще заличи границата между себе си и другите и ще изпита истинското щастие.

Кажи: внезапно да изчезнеш
и да се слееш мигом цял
с шума на уличния празник —
и ти и твоята печал —

Да бъдеш светъл и безличен
сред многоликата тълпа,
да бъдеш шарка от миража
на ярка делнична съдба —

Но това са „гибелни мечти“, неосъществими и романтични за индивидуалиста. Лирическият герой не може да се слее с тълпата, да заживее с нейните неподправени чувства и стремежи и продължава сам да носи своите скърби и надежди. Неговите желания са болни и странни. Той изпитва обич към „нервозните болни нарциси с уста разкървавени“, които вехнат „сред сумрачни стаи, безволни, в самотност и страх изоставени“; към „змиите, унесени в див танец“; към „жени меланхолни, с лица изморени и бледи“; към всичко, което болно посипва сърцето „с ридаеща пепел кристална“.

В „Жестокия пръстен“ причудливо се преплитат реално с ирреално, непосредствено преживяно с претенциозно позьорство. Когато изповядва бляна си по онази далечна и фантастична страна, където няма „ни зло, ни добро, ни лъжа, ни истина“, а само „проста душа, проста радост и проста игра“ ние чувствуваме романтичната мечта на поета. Или когато разкрива гневната болка на земята, дала на хората утехата на пролетни листи, радостта на бели лилии, диви рози и зрели плодове; земята, която жадува за щастие, а пък разни апостоли, светии, мъченици, кръстоносци, алхимици в отплата я обвързват с лъжи, тогава ние разбираме, че поетът е недоволен от устройството на света. Не са ли подчертано автобиографични и следните стихове, в които се загатва — без отчаяние и сантименталност — за жестоката лична участ — на самия Гео Милев:

Главата ми —
кървав фенер с разтрошени стъкла,
загубен през вятър и дъжд и мъгла
в полунощни поля.
Аз умирам под кота 506
и възкръсвам в Берлин и Париж.

Но неподправените преживявания са редки в стихосбирката, те са удавени в много претенциозни литературни схеми и хаотични асоциации. Емоционалното изживяване на света, непосредствените лирични чувства са изгонени от стиховете. Гео Милев е личност импулсивна, неспокойна, пламенна, чувствата и амбициите му са неудържими. Но колкото и да звучи парадоксално, като поет в „Жестокия пръстен“ той е студен, антиемоционален, рефлективен. Едно будно съзнание и едно строго доктринерство прецеждат и охлаждат преживяванията. Патосът извира предимно от ума, от разбиранията, а по-малко от сърцето; напрегнатият ритъм в стиховете не е резултат на неудържими душевни състояния, а на поетически стил и естетически принципи. Субективното начало, което преобладава, не е лично-изповедното, емоционално-лиричното, а естетико-субективистичното, което капризно деформира действителността. Реалността се разкъсва на отделни самостоятелни късове, дематериализира се и като последица творбите се опразват от неподправено емоционално жизнено съдържание. Димчо Дебелянов и в символистическите си произведения изповядва искрено вълнуващи го чувства, мисли, копнежи. И затова той дори и с тях ни въвлича в драмата на своята личност, покорява ни със задушевния си лиризъм. При Гео Милев се сблъскваме с обратното — дори и когато си постави за цел да изрази своята душа, той лишава стихотворенията си от изповедност и поради това те, макар и да съдържат отделни автобиографични елементи, са бледи и незаразяващи.

Конструктивното начало преобладава над емоционалното. Гео Милев уж теоретически проявява преклонение пред ирационализма и интуитивизма, а построява творбите си върху лесно забележими, отвлечени и умозрителни принципи. Стихотворенията му издават по-малко необуздано въображение и чувство, а повече теоретически съображения. Най-големият недостатък на „Жестокия пръстен“ не е липсата на ясна, реалистична образност, а това, че алогичните асоциации са търсени преднамерено и са често пъти произволни, субективистични. Виждането на поета е необичайно и към това той съзнателно се стреми. Той ту вижда „луната, старата змия“, да съблича зелената си кожа дълбоко в черни лесове, или същата луна „мъртвешки зелена, сломена“ да лежи над белия праг и да се оглежда „през злоба и мрак“ в есенните гробища, където зеят „слепи прозорци и мъртви врати“, ту се преобразява на трагичен конквистадор, странствуващ из диви селения. Дори такова обикновено явление като валящия дъжд е причудливо пречупено през субективистичната призма и е пресъздадено в гротескна деформираща картина.

О дъжд, о дъжд, обилен и печален
— по тротуарите танцуваща вода! —
Пиян, разголен, волен, вакханален
— но с черна маска — ти танцуваш безсмисления танец
на скръбта.

О веселост маскирана! ти, с веселост маскирана печал!
О весел плач! и танец под разхълцани цимбали!
— и вечер зачната сред мрак, но с буйно-бял
дъжд озарена — Дъжд! о клоун в погребални карнавали!

И ти летиш — лъчи и смях — и ти си бял, безумен,
— по тротоарите танцуваща вода! —
вечерен дъжд, понесен в танец шумен
над катафалка черен на града.

По съвсем нов, своеобразен и неповторим начин Гео Милев загатва за човешката скръб, за маскираната с веселост печал, за „погребални карнавали“, за „лъчи и смях“. Над целия този свят от радости и скърби дъждът играе безгрижно-иронично своя вакханален танец.

Субективизмът в „Жестокия пръстен“ е логически резултат на експресионистическата естетика, която в първата годишнина на сп. „Везни“ се проявява в най-откровената си и остра форма. Изобщо отначало Гео Милев се мъчи да се придържа последователно о принципите на тази естетика, което му създава славата на върл модернист. Но дори и в този начален момент той е много по-сложен и противоречив. У него намираме и такива елементи, които го сближават с прогресивното изкуство и го представят като честен гражданин. „Всяко време — пише той — създава свое изкуство — онова изкуство, от което то има нужда и което му дава естетическо задоволение.“ (сп. „Везни“, г. II, кн. 2, стр. 84). Такова изкуство, отговарящо на съвременната епоха, за него е експресионизмът. Новото време разрушава много стари истини в обществото и естетиката. Това е време, „когато цялото човечество се е възправило в титаническо напрежение, за да разтроши всички досегашни прегради и ограничения, когато една безумна, стихийна и стремителна революция разтрошава досегашните зандани — догми и норми на естетиката — в които е било затворено, заточено художественото творчество на човешкия дух и прогласява неограничена свобода на творческата фантазия (това е смисълът и историческото значение на експресионистичната революция в изкуството“ (сп. „Везни“, г. II, кн. 4—5, стр. 196). Наистина в случая се говори за революция само в естетиката, което показва ограничени позиции, защото истинската революция е органически свързана с обществените отношения. Но това още не значи, че той не долавя нейния пулс в живота и отрича мястото ѝ в изкуството. Той води борба предимно за нова форма, но н е е д и н с т в е н о само за форма. Покрай чисто формалистични и субективистични изказвания срещаме и такива, които ясно подчертават значението на съдържанието. Ето какво можем да прочетем в студията „Театрално изкуство“: „Не е важно с какви елементи действува едно изкуство, а какво изразява с тях; не е важно с какви форми си служи едно изкуство, а каква духовна ценност въплощават тези форми или тази форма: в изкуството не съществува въпрос на формата, но въпрос на духовната ценност. . . Реалистика и ирреалистика (абстракция) са двете крайности на изкуството, между които лежат безбройни пътища и възможности. Целта им е една: въплощаване на духа, на онази сила, която създава изкуството като ритмически продукт, изкуството като Ритъм.“ (стр. 134).

Очевидно Гео Милев поддържа субективизма, но същевременно търси в изкуството и значимо човешко съдържание. Въпросът за духовната ценност е въпрос преди всичко за съдържанието на изкуството. То трябва да бъде „чисто“, т. е. освободено от дребни ежедневни боричкания, дори от социални проблеми, но то не е празна забава и зрелище. Без да се принизява до равнището на „тълпата“, на ограничената публика, театърът върши своята важна работа, издига духовно хората, въздействува като оръжие за „борба, изцеление и избавление от злите демони на нашия вътрешен мир“ (сп. „Везни“ г. II, кн. 2, стр. 84—85). Такива мисли го-

ворят за съдържателна естетика. Проблемът се усложнява, когато поискаме да разберем какво включва авторът в понятието „духовна ценност". Тук вече силно проличава влиянието на идеализма. Гео Милев открито защищава принципа за „чисто" изкуство. На изкуството не бива да се възлагат никакви възпитателни, познавателни, морализаторски и пр. „несвойствени" нему цели, то създава чисто духовни, естетически ценности. Писателят сам е творец на една художествена действителност и не държи сметка за никаква социална среда. Но и тук забелязваме нещо, което е много показателно. Отричайки тенденциозността, същевременно Гео Милев ратува за значимо човешко съдържание в изкуството. Вижте само колко противоречива е мисълта: „Художникът не е изразител на никаква среда, на никаква социална среда; той не държи сметка за никаква среда — защото: в своето съперничество с бога той трябва да държи сметка само за себе си; съществува само той и неговата цел — нищо друго, никаква „определена" или неопределена „среда"; само той — погълнал в себе си творческите сили на цялото човечество, на което той принадлежи: човечеството му ги дава, защото той е пълномощник на човечеството — художникът" (сп. „Везни", г. II, кн. 4—5, стр. 197, к. м. — Г. М. М.).

„Художникът — пълномощник на човечеството"! В тези думи има много мъглявина и абстрактност. И все пак, може би те най-красноречиво показват колко дълбоки са противоречията у Гео Милев, намерили отражение дори в една единствена фраза. Принципът за „чисто" изкуство у него не означава приемане на самоцелното изкуство. Той отхвърля социалната тематика, но търси връзките на твореца с живота, с хората посредством етично-духовното.

Какво по-конкретно съдържание влага в своето разбиране за човечеството, дали то не е абстрактно идеалистическо. или пък бергсианско-субективистическо може донякъде да отгатнем от някои факти в списанието. Колкото и в първата годишнина редакторът да се пази да не смесва естетика и политика все пак омразата му към буржоазното не е сподавена напълно. Още в първа книжка в една критическа бележка се изобличават язвително „убийците на литературния вкус", недалновидната културна политика на управниците, „еснафско-патриотичните апотеози на българката и българския войник". Втората книжка на списанието се открива с известния „In memoriam Димчо Дебелянов". Там Гео Милев изказва високата си оценка на поезията на своя приятел и преклонението си пред неговата „невероятна съвест". Гибелта на нежния елегик на фронта е разтворила пред него „едно кърваво и ужасено око с хладното безумие на един голям въпрос" — големия въпрос за патриотичния дълг, за саможертвата в името на отечеството. „Димчо Дебелянов — пише той — бе посечен в жертва на една голяма и страшна Химера. Безсмислената химера Отечество." За да разберем истинското значение на тези думи, трябва да ги съпоставим с онова, което влага в тях друг един български писател, приятел и на двамата — Н. Райнов. Когато научава, че Гео Милев е жестоко ранен на фронта той го утешава: „Хората живот дадоха, братко: живот — за химера! Радвай се, че и ти даде най-скъпото, което ти поискаха!" Гео Милев се връща към думите на Н. Райнов сякаш за да полемизира с тях и да отхвърли официално-патриотарския им смисъл. В „In memoriam" ще намерим отрицание на войната, на саможертвата в името на тази „безсмислена химера отечество"; на цялата наша мерзка действителност,

която е стягала в задушната с черупка нежния поет; на „тази тъмна страна, която убива своите поети“. Тук личи не само болката за преждевременно и безсмислено загиналия събрат, а и отношението изобщо към буржоазната действителност.

В списанието ще открием и други факти за отрицание на войната, на милитаризма и консервативното. Прочетете бележката за видния немски експресионист Георг Тракъл. Тя е страшен укор към милитаризма, който убива и физически, и духовно хората. Другаде, в бележка от Хр. (вероятно Ясенов) се сочи като заслужена злополучната участ на руските белоемигранти, които „руският океан изхвърля на нашия бряг, както се изхвърля това, което се изхвърля“. За гражданските позиции на списанието е характерно и печатаното в 5-та книжка стихотворение на Хр. Ясенов „През гранитните огради“, в което поетът-комунист възпява социалната революция и мечтае за деня на решителния двубой:

аз жадувам гръм и грохот и железни барикади —
и железни барикади и — почупени стъкла!

Аз жадувам гръм и трясък, и рушение на замъци,
и оловен дъжд и огън от самите небеса —
аз бих искал да погледам всяко здание във пламъци,
че и в пламъците земни има — има чудеса!

Тия стихове не случайно се появяват за пръв път във сп. „Везни“, те импонират на настроенията на самия Гео Милев. Интересно е да се отбележи, че в едно от стихотворенията си в „Жестокия пръстен“ Гео Милев също изповядва своята любов към пламъците на пожарищата:

обичам горящите здания
— сред ужас, и вечер, и буря —
и техните страшни сияния
на стари канали в лазура —

Наистина всички посочени по-горе факти се губят в общия поток от експресионистически изказвания и декадентски произведения, но те все пак сочат, че и при очевидното „тържество“ на модернизма Гео Милев не отстъпва напълно от позициите на прогресивното изкуство.

*

Крайният модернизъм в първата годишнина на сп. „Везни“ не бива да ни изненадва — той е естествен резултат на увлечението по експресионизма. Учудващото е друго, че Гео Милев, който и в Лондон през 1914 г., и в Берлин през 1918—1919 г. намираше начин да изрази своите социални симпатии сега сякаш оглушава за обществените въпроси. Вместо да продължи борческата тенденция, той я прекъсва и оставя впечатлението като че ли се затваря изцяло в субективизма.

Защо Гео Милев не продължава непосредствено тенденцията на „Грозни прози“ и „Моята душа“? Защо от своя експресионизъм той прогонва социалния момент? Причините са много, разнородни и сложни. Очевидно социалните елементи в поезията му не са били резултат на ясни и осъзнати идейно-естетически принципи, а на спонтанен изблик на неговата гражданска натура. От друга страна, амбицията му за дълбоко художествено обновление го кара да се самозатвори в чистите сфери на естетиката, да разграничава строго естетическите проблеми от политическите, а тъкмо

в естетиката той е най-объркан и противоречив. Най-после редица житейски съображения го тласкат към някои компромиси — той болезнено мечтае да стане режисьор в Народния театър; крои планове да основе голямо книгоиздателство с участието на видни столични капиталисти. Социално-борческите идеи се притъпяват от тия негови планове и той временно ги потиска. Разбира се, най-важната причина са объркаките му разбирания за същността и ролята на художественото творчество.

Обаче компромисите остават безрезултатни и излишни — нито капиталистите дават пари за книгоиздателство, нито в Народния театър го назначават за режисьор. Онази „кула от слонова кост“, в която се самозатваря, се руши бързо и безпощадно под ударите на живота. Естетиката непрекъснато се преплита с етиката, а етиката с обществените отношения и не можеше той, критично мислещият творец да остане за дълго глух за социалните въпроси. В него винаги е горял борецът, а борческият патос засяга и гражданската му личност, и поезията му. Наистина за разлика от Германия у нас не се извършва социална революция, не се водят въоръжени битки. Но и в България по това време се разгъва остра класова борба. Масови митинги, незапомнени стачки, референдуми, избори, в които народът мощно издига глас — това напрегнато обществено брожение въздействува върху честната интелигенция, сближава я с трудовите маси и нейните идеали.

Положително въздействие върху Гео Милев оказва и Октомврийската социалистическа революция, и по-специално примерът на големите руски поети Ал. Блок, В. Маяковски, В. Брюсов и др., които застанаха на страната на борещия се пролетариат. Те му показаха, че истинският творец е винаги в единство с народа. В поезията им той намери конкретен отговор на вълнуващия го въпрос какво да бъде съвременното изкуство.

Друг много важен фактор е влиянието на комунистическата идеология. То започва още в Берлин през 1918—1919 г. и минава през борбата на немския пролетариат, през поддига на К. Либкнехт и Р. Люксембург, през устрема на съюза „Спартак“. То се продължава и в България непосредствено след завръщането му. К. Кюлявков разказва в спомените си, че през 1919 г. заедно с Христо Ясенов правят опит да привлекат Гео Милев за сътрудник на комунистическото хумористично списание „Червен смях“. Поетът приема предложението и дори им дава едно стихотворение, което не бива отпечатано поради своя крайно модернистичен характер. „На това и свърши неговото сътрудничество — добавя Крум Кюлявков — Но Гео не прекъсна връзките си с него“ (т. е. с „Червен смях“ — к. м.) (сп. „Изкуство“, г. I, кн. 8—9, стр. 58). Известно е, че Гео Милев е имал между най-близките си приятели доста комунисти: Хр. Ясенов, Н. Хрелков, братя Будевски и др. В спомените си Георги Илиев говори и за близост между него и Хр. Смирненски, а Коста Христов посочва, че след 1920 г. са го виждали често в клуба на тесните социалисти в Ст. Загора. „Той е идвал с приятеля си Асен Велчев, убит през септемврийските събития. При представянето на някои пиеси той им е давал ценни указания. Тесните социалисти, които са се събирали в клуба, са знаели, че те им били съмишленици.“ (Споменът се намира в къща-музей „Гео Милев“, Ст. Загора). За ранните връзки на Гео Милев с комунистите узнаваме и от други данни. По негова инициатива в началото на 1920 г. издателство „Везни“ изработва и разпространява бюста на Ленин. А когато по същото време изниква въпросът за разпространяването на сп. „Везни“ той търси и получава подкрепата на комунистите. „С комунисти

симпатизиращи — пише до баща си на 4 ноември 1920 — говорих да разпространяваме списанието чрез частните настоятели на „Работнически вестник“. Ще опитам тази мрежа чрез един циркуляр; може би да може. Зависи дали всички настоятели на Работнически вестник ще вземат разпространението присърце. Ще опитам.“ (Писмото се съхранява от сестра му П. Касабова).

Влиянието на комунистите намира отражение и в обществените му позиции, и в поетическото му творчество. Поддържайки с него приятелски контакт, те същевременно подлагат на критика логрешните му естетически възгледи, тласкат го към социално и демократично изкуство. В същите си спомени Кр. Кюлявков пише за дългия спор по повод на модернистичното стихотворение, предложено за „Червен смях“. Спорът се водел не за самото стихотворение, а за същността на изкуството изобщо. Интересни данни в такъв смисъл срещаме и в ръкописните спомени на старозагорския писател-комунист Г. Илиев. Веднъж се срещнали в София. Гео Милев го поканил у дома си, извинил се за бедната домашна обстановка, показал му колекцията от оригинални модернистични картини. Контрастът между социалното положение и субективистичното изкуство направил силно впечатление на госта и той го изразил пред поета:

„— Гео! — не се стърпях аз — гледам те, гледам обстановката, при която живееш и работиш, та не разбирам какво дириш от изложените на стената картини, какво чакаш от изкълченото изкуство, от изкуството, което не изгражда живота, а разлага живота!

— Понякога и сам си поставям това питане. Средствата на символизма помагат да илюстрирам с хубави символи мислите си, да им дам по-дълбока перспектива. С експресионизма съм се сродил, може би затова, че той въстава против шаблона, че той е бунт против старото, че разбива старата форма и дири нова!“ (Споменът е в къща-музей „Гео Милев.“)

Противоречието между социално положение и естетически позиции забелязват и много обикновени читатели, което те не се стесняват да изтъкнат. Подир сказките, изнасяни от Гео Милев, са ставали спонтанни разисквания и там той е чувал мнението на масовия читател, което е оказвало своето въздействие. За един епизод припомня пак Г. Илиев. След една беседа в Нова Загора слушатели задали въпроси, други изказали мнението си. Те намирали, че изложението не било пълно, защото не се споменавало нищо за левичарското течение в литературата ни.

„— Върху изкуството на бъдещето! — прибави друг. — Малка страна сме, а пък течения в литературата — колкото щеш. . .

Тук Гео Милев помълча, изгледа събеседниците и си послужи с обичайната поговорка на немски: „Der Vogel singt wie ihm der Schnabel gewachsen“, т.е. „Птицата пее според човката си.“

— А човката се оформява според средата, в която живее птицата! — допълни новозагорецът.

Гео го изгледа продължително и нищо не каза. Ясно беше, че тази забележка му направи впечатление.“

Всички посочени фактори помагат на Гео Милев да се освободи от естетизма. Теоретическите му разбирания по-бавно се променят от самото му поетическо творчество, но навсякъде откриваме нови елементи. Контактът с обществената действителност става по-отчетлив, съзнателен и деен, крайният субективизъм се прекършва, поезията се свързва с живота. И затова втората годишнина на списанието започва с важни нови черти, макар видимо да не се променя естетическата програма.

Още в първата книжка на втората годишнина на преден план е поставен въпросът за отношението между народ и изкуство, за значението на

националния елемент в него. Разрешението е все още в голяма степен идеалистическо, но ясно е, че този въпрос сериозно вълнува поета. Втората книжка вече ни изненадва действително с нещо ново. Гео Милев, който толкова категорично се противопоставя на идейно-тенденциозната поезия, който отхвърля историческата действителност като материал за художествено пресъздаване, сам превежда и печата в сп. „Везни“ (а веднага след това издава и в отделна книга) революционната поема на А. Блок „Дванадесетте“. Тя е увлякла нашия поет не само с новаторската си форма, но и с тематиката си, с идеите си, с новото решение на проблема за дълга на твореца. Тя му е показала пътя към истинското съвременно изкуство, новаторско и по форма, и по съдържание.

В 4—5 книжка се появяват стихове „Из книгата As dur“. По стил, образност и алогизъм на асоциациите те приличат много на стихотворенията в „Жестокия пръстен“. Но внимателният поглед намира в тях естетическа програма, обърната към правдата на живота. В иронично-патетичен стил Гео Милев говори за необикновена и романтична любов. Лирическият герой изказва сърцераздирателни любовни декларации, извършва невероятни подвизи, за да спечели любимата си — тайни детективи го преследват, а той ловко се изплъзва от тях, хвърля се в морето, откъдето го изтеглят с въжета, бяга по планински пътеки с разбойнишки чети — цял калейдоскоп от невероятни и странни истории. Но поетът непрекъснато подсказва, че това не са истински случки, че това е буфонада, ловко нагласени трикове. Всичко е илюзия и измама, красива заблуда на изкусни художници,

ужас и вик на невинните филми
отразени в искрата на светлия кокс.

Такава романтична и себепожертвователна любов, подобни потресаващи ужаси и удивляващи приключения се срещат само на киноматографическата лента. Филмът свършва, хората излизат от салона и пак остават сами, лице с лице с реалния живот. А животът е суров, без сладникава романтика и сантименталност.

Ужасът сторък
на времето
с крака, с ръце,
с длани, с пръсти, с лакти
бий
— от изток до запад —
тревога
по скъсания кървав барабан на моето сърце. . .
И секва в миг кръвта.

Като четем тия модернистични по стил стихове, неочаквано откриваме, през мрежата от усложнена образност, колко са сродни по идеен патос до забележителното стихотворение на Н. Й. Вапцаров „Кино“. И тук, и там се иронизира буржоазното фалшиво киноизкуство, и в двете произведения се призовава към вярност на суровата правда, внимание към отрудените хора. Разбира се, у комуниста Вапцаров идеята е по-последователна, образността — реалистическа, но идейната и тематична близост е безспорна. Очевидно Гео Милев се е насочил към правдива, социално значима поезия.

Интересна особеност забелязваме в експресионизма на Гео Милев. Когато тематиката е лична и разкрива любовни чувства или картини от природата, субективизмът взема връх и убива непосредственото чувство. Творбата се опразва от значимо жизнено съдържание. Но щом се обърне към социална тема и изяви заинтересоваността си от обществените въпроси модернизмът му придобива нов облик, субективното начало не изопачава действителността, а се ограничава в рамките на формата и поетическото виждане, на стила. В такива произведения се прокарва важна поетическа идея. По силата на вътрешен импулс Гео Милев е създал именно такива социални стихотворения с модернистична образност. „As dur“ е едно от тях. Недостатък на първата годишнина на „Везни“ е тъкмо липсата на социална тематика, отдалечеността от важните въпроси на живота. В нея се манифестира принципът за „чисто“ изкуство. Победата на живота се проявява главно в това, че социалните въпроси навлизат отново и с още по-голяма сила в поезията му. Естетската черупка се оказа тясна и хрупка за неговия темперамент и социална отзивчивост и той скоро, много скоро написа произведения, които доказват, че опитът на „Нощ над Темза“, „Грозни прози“, „Моята душа“ не е отишел напразно. В трета книжка на сп. „Везни“ (г. II), наред с обявлението за отделното издание на „Дванадесетте“ от Блок се появява и друго едно обявление — за „Експресионистично календарче“ от Гео Милев, което съдржа, както се отбелязва там, „дванайсет с о ц и а л н и поеми в проза“.

„Експресионистично календарче“ е писано през същата 1920 г., когато излиза от печат и стихосбирката „Жестокия пръстен“. Но то носи противоположни идейно-естетически принципи. Поетът е избрал оригинална форма, за да разкрие свои размисли и наблюдения върху живота, да изкаже свои идеи. На всеки календарен месец той посвещава по една поема. Но това „календарче“ е само външно построено на календарен принцип, то коренно се различава от онази календарна поезия, която сме навикнали да четем. В нея не се говори за годишните сезони и за природата, за пойните птички и за пролетните цветя. „Календарното“ тук е само повод, първоначалния подтик и то не като астрономически месец, а като астрономическа зодия. Както е известно от древно време, всеки календарен месец си има своята зодия — знак, взет от животинското царство. Образът на някое животно служи за изходна точка, от която тръгва въображението. Гео Милев винаги разкрива важна обществена идея. Силата на „поемите“ е тъкмо в тяхното значимо идейно жизнено съдържание, в позицията на Гео Милев. Инак те са твърде умозрителни, рефлективни, бедни откъм емоционалност.

В основата на тази поезия — съзнателно и последователно е поставен важен естетически принцип, който впрочем забелязваме преди това в „As dur“ — да се говори откровено и без сантименталност за суровата правда на живота, живота на трудовите хора. Още в първата „поема“ „Януари“ Гео Милев прави опит да обясни изворите на своята „кораво-сърдечност“. Когато се е родил и е очаквал светъл ангел да донесе сърцето му в нежните си пръсти навън е царствувала зимата. Студ и лед е сковавал земята, тишина и неподвижност са висяли над света. Уплашен от синия мраз, ангелът не е дошел, за да му вдъхне нежност и топлота. Така още при самото раждане нежността на сърцето му е издъхнала в ледените нокти на януарската зима.

„В този ден съм аз роден. Сърцето ми замръзна: огромен светъл къс от лед.

Не любя аз. Сърцето ми е лед — камък желязо — жестоко. Не любя нищо, никого. Не любя!

О книга на враждите!

Аз грабвам в ръка сърцето си — огромен леден камък — и чакам: готов за бой.

Горко на меките чела!“

Всъщност скритата мисъл на поета не е да покаже своето безсърдечие и жестокост, а борческия си темперамент и трезво светоусещане. На злото той ще гледа с твърдост, на грозните истини — без излишна сантименталност. Подобно на Б. Брехт той иска да въздейства не върху разхлабените струни на емоционалността, а върху разума, мисловността. Същата естетическа програма, но много по-отчетливо той развива и в „поемата“ „Май“ (експресия, която разширява и печата в първомайския лист „Пламък“ през 1924 г.). Гео Милев безжалостно отхвърля идиличното изкуство. Розовите представи за живота, пролетта и красотата са фалшиви и несъстоятелни. Само в сантименталната поезия има толкова рози, радост и красота за всички, само там май е месец на всеобща радост. В действителност розите и славеите не затрогват естетическите чувства на мнозинството, защото ежедневната грижа за къшея хляб ги е убила духовно. „Никога не е имало пролет, и май и лястовички, и влюбени славеи и рози пред всеки прозорец. Никога не е имало идилия, никога не е имало Теокрит и Вергилий.“ И с присъщите му лаконични средства Гео Милев загатва колко трудни и безрадостни са дните на хората и колко нетърпими са социалните контрасти. Красива е природата през май, но поетът вижда оня мъченически образ, който е нарамил торбата на гръб и води след себе си разплакано дете. Непознат разкош и похот изпълва апартаментите в центъра на града, но над света се веят мрачно „сивите знамена на глада“. С голяма сила се разкрива ограбеното щастие на трудовите хора в поемата „Февруари“.

„Хиляди фабрични комини застягат лазурния кръг на кръгозора. И черни дракони — от искри и сажди — развяват огромни рошави крила над сивите предградия.

Де е лазурната усмивка на бога? Светът е без небе. Светът е без любов...

Злоба. Вражда. Под черните крила на гневните дракони от искри и сажди. Безжалостно убийство на лазура.

И вечер, когато хиляди свирки нададат страшен писък далеч към черните поля — о черни ръце на труда, разтреперани от злоба и вражда.

О гневна песен на черните ръце!

Отключете лазурния кръг на кръгозора. Върнете ни небето.

Небето! Небето! Небето!“

„Експресионистично календарче“ е обърнато изцяло към трудовите хора, към пролетариата. Централна фигура, която преминава през повечето поеми, е оня огромен черен силует на мъж, който символизира човека от народа. „Черните ръце“, „черния мъж“, „черните мъже с пушки“, за които се говори, са все символи на работническата класа. Още в „Април“, сред блясъка на светлите шумни локали се появява неговият образ: „А през сянката на белите пролетни градини — в този час на късна вечер — минава с широки крачки огромният силует на черен мъж.“ В следващата поема, „в мрака на страшна, влажна нощ“ отново „покрай тъпата светлина на изоставен фенер посред безлюдната улица минава с широки крачки черен мъжки силует с торба на гръб, а след него подбягва разплакано дете.“ В „Октомври“,

където се рисува разбунениият град, „край двете страни на далечния булевард идат един след друг черни мъже с пушки“. Най-после пак там съвсем точно се открива социалното съдържание на този символичен образ: „Широкият булевард се губи в мъгливата безкрайност на предградията, които пращат своите черни мъже.“ Предградията — това са работническите квартали. Постоянното натрапване на тоя образ говори за съзнателна художествена цел. Образа на трудовия човек иска да покаже поетът, с неговите въпроси се вълнува, с неговата твърда стъпка се движи.

И все пак най-интересното не е съчувствието и любовта на Гео Милев към трудовите хора, а неговият революционен патос. Той не е страничен наблюдател на човешкото нещастие, той е борец против потисничеството. Наред с отражението на тежкото положение на пролетариата той изразява и неговия устрем за щастие, и неговата решимост за борба. Още в първата поема, след като напомня, че от раждането си е почнал да чете „книгата на враждите“ той посочва главната черта на характера си — да бъде винаги „готов за бой“. Революционният мотив се появява веднага в следващата поема. Ограбеното от фабричните комини небе кара да се свиват конвулсивно от злоба и вражда „черните ръце на труда“. Под осажденитe лазури неудържимо напира „гневната песен на черните ръце“, които заплашително и предупредително настояват да им бъде върнато небето. Революционният мотив все повече и по-мощно нараства. Ако в началото той е само лична решимост и стаено бунтарство, по-късно се откроява като непримирима класова борба. Поетът говори за първото пурпурно утро на пролетта, за барабанния бой на разтопените капки и за бойния вой на южния вятър, но не е никак трудно да се разбере, че всичко това е иносказание за зараждащата се революция. Социалният ѝ характер ясно личи вече в „Юли“. Защото няма съмнение, че оня страшен лъв, от който „световната пустиня замръзва в своя страх“, и от който и Лондон, и Париж, и Ню Йорк търсят къде да се укрият, не е никой друг, освен пролетариатът; защото това е „рев на глада и праведния гнев“, „страшен рев за рай“. Една огромна, многоглава, хилядоока сила, затворена все още в работническите квартали, следи застрашително разгула на аристократическия център и чака, „страшна и свирепа“, дванайсетия час за разплата. В тоя ден, който Гео Милев рисува в поемата „Октомври“, шумните булеварди замират за миг безлюдни, пред вратите на големите магазини бързо и с трясък падат тежки ролетки, а по смълчаните улици се появяват „един след друг черни мъже с пушки“. Това е първият пристъп на революцията, която се ражда от „мъглявата безкрайност на предградията“, на работническите квартали.

Между другото интересно е да се посочи, че избухването на социалната революция Гео Милев свързва с месец октомври. В това не може да не видим скрита асоциативна връзка с Октомврийската социалистическа революция. Самото сблъсквае между Капитала и Труда поетът показва в поемата „Ноември“. И защо именно през ноември пак не е трудно да се обясни — тогава немският пролетариат, ръководен от съюза на комунистите „Спартак“, води ожесточени класови битки в Германия. Борбата е решителна и кървава, тя копае исторически ров между Днес и Утре, между мизерията на капитала и щастието на свободния труд. Над големия град като неудържима вълна се е понесла бурята на бунта, изплашил смъртно едни, а други подигнал на смел устрем. Със смелите с „черния“ трудов човек се е слял поетът:

„Ний градим барикади: сандъци, бурета, бали от хартия: с плющене на жилавите мускули — барикади, с червени знамена над тях.

Високо от покривите тракат дръзки картечници: шеметно въртене — тълпи, ескадрони, топове, бронирани автомобили — по улици, площади, дворове.

Срещу гвардейските казарми, внезапно, два страшни реда стрелци с червени ленти на ръка.

Ний градим барикади, ний копаем вал: между Вчера и Утре:

Спартакус!“

„Календарчето“ завършва с поемата „Декември“. В нея се провижда раждането на новия бог — на справедливостта, свободата и щастието. Трудовите хора ще победят и тогава ще разцъфне „бял венец над черния кръст на нашето страдание“.

В основата на „Експресионистично календарче“ лежи ясен социален идеал — хуманистичен, демократичен и борчески. Оня луд цар Лир, който стои сам сред пустия площад под гръм и мълнии и призовава те да треснат „над греха и суетата“, пее в своя екстаз не друго, а „песен на любовта и п р а в д а т а“. А образът на Девата се свързва с мечтата за „духовна свобода“, за „човешко братство“ за „всемирно равенство“. Тия „социални поеми“, писани още в самото начало на 20-те години, се отделят ярко по своята идейна устременост и борчески патос. С изключение на Хр. Смирненски едва ли друг признат поет е заемал такава социално-борческа позиция, както тук Гео Милев. Той се отличава не само от символистите, но и от критическите реалисти. Отношението му към трудовия човек не е сантиментално-състрадателно, а трезво и обективно. И съвсем естествено изниква въпросът — какво е отношението на „Експресионистично календарче“ към пролетарската литература. Можем ли да го включим в нея? Една съпоставка със Смирненски показва, че между него и Гео Милев, независимо от коренно различния им стил, съществува обективно идейна близост. По тематика, по идеен патос, по образи поемите са свързани с живота, борбите и мечтите на пролетариата. Но не бива да се поддаваме на оптическата измама. В самия светоглед на поета, а оттук и в конкретното идейно съдържание на произведенията ще забележим още много смътни представи за настоящето и бъдещето, за революцията и класовите битки. Дори само такива лозунги като „духовна свобода“, „човешко братство“, „всемирно равенство“ идат да подскажат колко абстрактни и нематериалистически представи има още Гео Милев за обществените отношения. Онази комунистическа партийност, онази диалектика на реалния живот, най-после оня ясен класов подход към явленията, който произтича от марксическия светоглед на Смирненски, не ще намерим у Гео Милев. Но за нас в случая е по-важно друго: Гео Милев, този чистокръвен интелигент и върл модернист, създава социално-борческа поезия и стои непосредствено след Смирненски по своя революционен патос. А това говори колко едностранчива е била нашата представа за него като поет през периода „Везни“, когато заради формалистичните му работи не сме дооценявали противоречивостта и прогресивните елементи у него.

„Експресионистично календарче“ не се противопоставя на модернизма, който ревностно се пропагандира във „Везни“. То се опира на естетическите принципи на експресионизма и ги реализира в конкретната поетическа практика. В своето „творческо съперничество с бога“ той създава един нов, непознат и невероятен като реалност свят, където сърцето кристализира в леден къс, световната пустиня замира в страх, един луд цар декламира сред пустия площад, хилядоглава хидра очаква два-

найсетия час за разплата и т. н. Действителността е силно деформирана, асоциациите са далечни, свободни и неочаквани, подчинявайки се не толкова на законите на формалната логика, колкото на художествената интуиция. Поетът повече изразява, а по-малко изобразява, картините са винаги иносказателни, основното поетическо средство са метафората и символът. Изобщо белезите на модернистичния стил се чувствуват.

И все пак се налага въпросът — нима с един и същ художествен метод са написани и „Жестокия пръстен“, и „Еспресионистично календарче“? Нима експресионизмът като модернистичен подход към действителността побира в себе си толкова разнородни явления? Да, фактът си е факт и той не може да се отрече — и двете поетически книги на Гео Милев се изграждат върху принципите на експресионизма. И при все това между тях съществува качествена разлика. В „Жестокия пръстен“ срещаме формалистичен, крайно субективистичен експресионизъм, отчужден в най-голяма степен от обективната действителност; в „Експресионистично календарче“ експресионизмът се пречупва през бунтарската социална личност на поета. В първия случай субективното начало е доведено до абсурд, във втория се проявява главно във формата. Разликата е на първо място в идейното съдържание. Но идейното съдържание не е никога безразлично към художествения метод като цяло. И поради това докато в „Жестокия пръстен“ модернизмът разрушава художествените образи, то в „Експресионистично календарче“ социалният патос ограничава пораженията на субективизма. И се получава така, че Гео Милев, който теоретически се противопоставя на тенденциозното изкуство, сам създава идейно-социална поезия. Тия „експресионистични“ поеми по същината си го сближават с реализма.

*

Третата годишнина на сп. „Везни“ открито и съзнателно коригира естетизма на Гео Милев. Макар и все още с уговорки вече се заявява, че списанието няма да се ограничава само с естетиката, а ще взема отношение и към обществените въпроси. Започват да се печатат извадки от книгата „Народ на войне“, в която са събрани „песни и разговори на прости руски войници“ за войната и живота; изказват се ядовити реплики срещу „демагогствуващото партизанство, което разединява всяка народна енергия в името на користната власт“; иронизират се ония нищожества политически мъже и партийни лидери, които „се пъчат“ на политическата сцена; критикува се гневно правителствената културна политика, която поощрява разни гешефтари, „тия алчни за пари хора, тия новоизраснали олицетворения на капитала, които удавиха българския читател в глупави книги.“

Обществено-политическите разбирания на Гео Милев най-пълно са изразени в статията „Българският народ днес“, печатана на уводно място в трета книжка на списанието (от 30. X. 1921 г.). Написана темпераментно, тя изобличава буржоазното управление у нас, което доведе страната ни до стопанска и културна разруха. Котерийни борби, кариеризъм и алчност господствуват и задушават народните сили. Вече толкова години „свободен“ живот, а мъртвило владее духовете. Няма идеали, няма перспективи. „Въздуха висне тежък и задушен у нас: няма ли най-сетне да тресне спасителния гръм? Няма ли да се разрази очистителната буря? Това чувствува всеки. Това чака всеки.“

И Гео Милев поставя законния въпрос: кой ще донесе обновлението, на кого да се опре историята? Силите той търси в народа, в демократическите слоеве. Необходими са нови хора, нова обществена сила, незапетнена в миналото, с нови обществени и политически принципи. Необходима е нова социална програма, на която са записани лозунгите на труда и демокрацията. „Един е изхода: о б е д и н я в а н е н а н а р о д н и т е с и л и. А това обединение ще се извърши само под знака на един нов лозунг: т р у д и ч е с т н о с т.

Този нов лозунг — чужд на всички досегашни партии — означава техния разгром и изникването на една нова „партия“, която ще донесе желаното обновление, като обедини народа под единствено възможния в България социално-културен принцип: т р у д о в и я п р и н ц и п“.

Значението на статията „Българския народ днес“ съвсем не е в истините, които изказва. Тя е написана от една демократическа, но по същество дребнобуржоазна позиция, без да е разбрана класовата същност на обществените явления. Не случайно тя игнорира комунистическата партия и бленува за някаква си „партия“, обединяваща целия народ. Но тя показва, че Гео Милев напуска своята естетска позиция, той се намесва като публицист активно в обществения живот. И това е тъкмо новото и важното. То се проявява в цялостната му дейност, включително и в публичните му беседи, които изнася в страната. Една информация за сказките му в Плевен през есента на 1922 г. показва какъв е бил техния характер и съдържание. Темите са из областта на културата и изкуството: „Изкуството в болшевишка Русия“, „Упадък на западноевропейската цивилизация“, „Експресионизъм в живописта“. Но той умело свързва естетическите с политическите въпроси и успява да внуши на слушателите си своята позиция. „С тези си лекции — четем в информацията, написана от комуниста Иван Велйов — Гео Милев доказа може би за лишен път, че старото е осъдено на загиване и че трябва рано или късно да умре, за да се роди и живее Новото, и че хората на рутината трябва да бъдат засипани с пепелта на забравата.“ (Ванюша Велев — Гео Милев и неговите сказки, сп. „Маргаритки“, 1922, кн. 7, 8, 9). Сказчикът защищава болшевишка Русия, нейната революционна поезия, изразява вярата си в светлото бъдеще на трудовото човечество. „Гео Милев се постара и доказа, че старият свят, олицетворен в мъртвия пес в поемата на Ал. Блок „Дванадесетте“, трябва неминуемо да умре, та из пепелището на тоя стар свят да изхвръкне като феникс из пепелта си: Новото, новото на новия живот, с новите идеи, посоки и цели, а новото налага ново изкуство, което започва с думата: Другояче“ (пак там).

Информацията за сказките в Плевен издава качествено нов момент в светогледа на Гео Милев — идейното му сближаване със социализма. През същата 1922 г. той търси организационен допир с Българската комунистическа партия — подава молба да стане неин член. Г. Пенджерков в спомените си разказва, че между посрещачите на делегатите за окръжната партийна конференция в София е бил и поетът. Между другото е станало въпрос, че той бил „подал заявление за партиен член“, но му било определено като на интелигент известен партиен стаж. (Г. Пенджерков. Гео Милев — скромен човек, в. „Дума“, бр. 35 от 7. V. 1930 г.). За същия факт си спомня и Мила Гео Милева, като обяснява по-подробно обстоятелството около него. Тогава Гео Милев не е бил приет в партията. Но фактът е много показателен и той красноречиво говори за идейното му сближаване със социализма.

Може би най-трудно се променят естетическите възгледи на Гео Милев. Той продължава да поддържа теориите си за експресионизма и субективизма, за нетенденциозното и некласово изкуство. Но и тук се забелязват характерни явления. Най-важно е признанието, че изкуството не може да бъде самоцелно. В една програмна редакционна бележка, след като отбелязва, че той и преди не е отричал съвсем етичното начало, редакторът обявява намерението критиката в списанието да не бъде „само тясно естетична, а същевременно и етична.“ Защото, признава Гео Милев, „няма естетика, която да бъде безусловно естетична. Естетиката е същевременно и етика — по силата на простия факт, че всяко естетично проявление — всяко художествено произведение — всяко изкуство — е проявление преди всичко на човека.

Изкуството не е толкова безцелно, колкото го мисли Уайлд.“ И бележката завършва с думите: „Затова и в художника ний дирим преди всичко човека — етичния елемент. Човекът преди всичко! Човекът е всичко: и цел, и мечта, и красота, и любов, и изкуство, и дух, и свят, и бог.“ (г. III, кн. 1, стр. 15). Гео Милев сякаш забравя, че самият той в списанието беше напечатал думите на Уайлд: „Изкуството не изразява никога нищо друго, освен себе си.“

Проблемът за етичното много вълнува нашия поет, той открива великото му значение за изкуството. И с присъщата си способност да се увлича започва упорито да внушава този принцип. В провежданата анкета за същността на изкуството той често се връща към етичното, обяснява неговите особености, разграничава го от тенденциозността и морализаторството. Написва и специално „Възвание към българския писател“, в което внушава, че оня творец, който се самозатваря в тясно личния си свят, пише за розите, славеите, природата, луната, а забравя хората около себе си, обрича творчеството си на безплодие. Между ежедневно егоистичното и висшия духовен живот съществува голяма разлика, но тя не бива да се абсолютизира и да отблъсква художника от реалността. Голямото изкуство се оплодява от допира с живота, със значимите проблеми на човешката личност. „Човекът преди всичко! — напомня Гео Милев на формалиста — Защото има нещо по-голямо от твоето писателско общество — обществото отвън; има нещо по-голямо от обществото — народа; има нещо по-голямо от народа — обществото на народите; има нещо по-голямо от обществото на народите — човечеството.

А основният елемент на човечеството е Човекът. Човекът преди всичко!“ (г. III, кн. 4, стр.12). Това възвание, заедно с цялата линия на списанието значително се отклоняваше от първоначалната програма и накарва Л. Стоянов, тогава още символист, да излезе публично в печата, за да изтъкне „предателството“ на Гео Милев. Но редакторът на „Везни“ не е от тия, които биха се сепнали от критики. Той е разбрал, че изкуството получава жизнени сокове от живота, от контакта му с хората. Александър Блок, пише Гео Милев в некролога за руския поет, е голям, велик творец именно защото не изразява само себе си, а руската душа, руския народ. След като посочва, че „Блок не е само Блок. Блок е Русия“, той прави следното принципно обобщение: „И това именно дава истинско величие на таланта, възвисява един талант над другия, възвисява таланта до гений: когато художникът е манифестация на колективната народна душа, израз на народната душа, пророк на народната душа. Истински велики художници са само ония, които свидетелствуват

и пророчествуват за величието на колективната душа — народната душа— всечовешката душа“ (сп. „Везни“, г. III, кн. 1, стр. 2).

Разбира се, като говорим за новите моменти в програмата на сп. „Везни“, не бива да си затваряме очите и пред многобройните стари,идеалистически факти, които все още широко пълнят страниците му. Дори и новото, за което стана дума, и то не е освободено от старата терминология и от някои идеалистически абстракции. Но това ново не бива и да се подценява. То тласка все по-уверено Гео Милев към една народностна и социално-борческа поезия. Интересен опит в тази насока са „Иконите спят“ (1922) — „пет вариации на народни песни“.

Със стихосбирката „Иконите спят“ Гео Милев сякаш иска да покаже как трябва да се осъществява принципът на народността в съвременната поезия. Той взема мотива на известна народна песен и върху него изгражда творбата си. Но за разлика от Вазов, К. Христов или Церковски той твърде свободно претворява фолклорния материал, доближавайки се до музикалната вариация. От народните песни Гео Милев не търси сюжет, мъдрост, битовото. Той взема само психологическия конфликт. „Иконите спят“ са пример за чисто психологическа лирика, нещо, което не е характерно за сюжетната народна песен. Идейната концепция остава същата, нов е само художественият подход, в духа на модерната естетика. Наистина стихотворенията са лишени от съществени черти на народната поезия — реалистичност, жизнена непосредност и наивитет, пластичност. Но те са своеобразна драматична любовна лирика.

Значението на „Иконите спят“ е преди всичко в народностната тенденция, която изразява, в близостта с народната песен, в засилването на реалистичната образност. Сама по себе си стихосбирката не бележи нов качествен момент в творчеството на Гео Милев, тя дори не върви в главната линия на неговото идейно-художествено развитие — социално-борческата.

Най-последователно социалните, демократичните и борческите елементи през периода „Везни“ са въплътени в недовършените поеми „Ад“ и „Ден на гнева“, писани през 1922 г.

Замисълът на „Ад“ е грандиозен — да се създаде епопея за съвременното капиталистическо общество с неговите „осем кръга на мъки — седем смъртни гряха и осем позорни престъпления на днешния свят“. „Ад“ е първата част от трилогията „Божествената комедия“: Ад — Чистилище — Рай. Близостта до поемата на Данте е повече от очевидна, същевременно по идейни и естетически принципи, по дух и стил тя иска качествено да се отличава от нея и да звучи напълно съвременно. Спорът между съвременно и минало изкуство се пренася открито в поемата. Още с първия стих Гео Милев отграничава позициите си от великия италиански поет. „Данте беше анданте“ — това не е случайна алитерация, а идейно-естетическа позиция. Данте бил съзерцателен и безстрастен, той създавал поезия на божествената кротост, „разнищва мъдра пророческа прежда“, без гняв и борбеност, без надежда и вяра в човешкото бъдеще. „Данте беше анданте / страх и терор б е з н а д е ж д а“. На тая кротка поезия се противопоставя революционното начало, неудържимото изобличение, бунтарският пламък. За ада нашият поет ще пише „без целомъдри спокойни терцини“, непримиримо и остро. Защото в ада той не иде отвън, а живее вътре в него, познава мъките му и сам е заключен в адските кръгове. И това е другата точка, по която се различава от Данте. Италианският поет влиза в ада от вън, през врата, на която е написан зловещият надпис, рисувайки живот, който не е реален, който се провижда само

„през сън“, в религиозната фантастика. Гео Милев ще покаже реалния, земния ад.

Ний се разждаме в ада
— готово —
там
Ний не идем от вън
като Данте през сън
живота ни цял е
там:
жупел и плам.

Поетът говори от името на народа, той навсякъде си служи с характерното местоимение „Ний“. Това „ний“ не е граматически похват, а идейно-емоционална позиция. Докато в религиозния Дантев ад грешниците изтърпяват своето заслужено наказание, то в Геомилевия ад, в истинския ад, който е всъщност капиталистическата действителност, страдат само праведните, невинните жертви. Те нямат никаква вина, не са сторили никакъв грях. Тяхната вина е трагическа, последица от несправедливото обществено устройство. Те просто са се родили бедни и затова страдат мъченически, потискани от експлоатацията и тиранията.

О!
Грешници няма
в ада:
там страдат
белите праведни само:
жертва на гибелна власт,
приклещени в ужаса хилядорък
на глад и закон

Картината на буржоазното, а още по-точно на частнособственическото общество е внушена силно и точно. Нетърпими социални противоречия го разкъсват и вопиюща несправедливост царува в него. От една страна са „черните сили, подземните сили“, които са на власт в това мрачно царство, от друга страна са „верните сили, земните сили“, които се пекат на адския огън. Грешниците — това са господарите, които ограбват и потискат. Но за тях социалната уредба не е ад, а рай. „Адът е само за нас“, само за трудовите хора — тази истина многократно се повтаря. Тръгнал от паралела с класическата творба на Данте, отграничил се чрез отчетлива антитеза от нея, преосмислил старите представи за ада, за грешниците и истинските жертви, Гео Милев съумява по един непосреден поетически път да внуши истината за съвременното общество. Вижте колко лаконична, но ярка и непосредствена е мрачната картина на народното страдание и колко тя напомня виденията на народната фантазия в апокрифа „Ходене по мъките“!

Ропот и клетви
и в мъката светва
праведна вяра за мир.
Скърцане с зъби,
и вопли и скърби,
гняв и надежда безспир.

След поетическия увод лирическият герой, без водачеството на Вергилиевци, сам с „торбата с чер хляб“ тръгва из адските кръгове. В първия кръг царува мизерията и преди всичко гладът, ужасяващият, безкрайно нетърпимият физически глад. С експресивен, динамичен стих,

от който дори препинателните знаци са отстранени, се разкрива ужасът на страшната социална мизерия:

Корема ни кух
— изпъната кожа на стар барабан
барабан сред безименна бран-
бий, барабана
с глух
звук
и с дива закана
и яд:
Глад
Глад
Глад.

И отново поетът си спомня за мътната Темза на Лондон, където е видял тълпите на милиони гладни, дрипави и бездомни, подгонени от бича на глада и доведени от всички краища на света. Лондон, първопрестолният тогава град на Капитала се превръща в символ на „всемирната човешка мизерия". Но най-страшното е, че тя съжителствува с ослепителен разкош, в който тънат горди лордове, сити банкери и „прочее скотове". Подробно и многословно разгъва Гео Милев антитезата на социалните полюси: на единия са гладните маси, на другия — „богатството дружно с разврата"; мизерия, довела хората до просячество, наред с „пурпурни фурни преяли". Поетът е свързан със социално онеправданите, разкошът и охолството го отблъскват, защото в това общество те могат да бъдат постигнати само по нечестен начин. В един ръкописен вариант на поемата (ДБВК — БИА, ф. 26, арх. ед. 10), след като сочи, че „глад е съдбата ни" той изповядва, че би могъл да бъде фермер, комерсант, фабрикант, изобщо „особа с име". Но, подсказва се от подтекста, той е предпочел да остане честен пред съвестта си и верен на събратята си, макар и мизерстващ. И Гео Милев завършва с възгласа: „Да живее великия глад!", за да изрази гордото съзнание за човешка честност, вярата в бъдещето и за да издигне призив за борба. В една от повестите си Л. Каравелов посочва, че сиромашията притежава и своите положителни страни: тя тласка народите към борба и прогрес. Гео Милев има предвид тъкмо революционизиращата роля на глада, когато издига възхвалата си в негова чест. Гладът това не е само лумпенпролетариата, калта на обществото, гладът—това са онеправданите трудови маси, това са всъщност революционните сили в обществото. Борбата е стаена в тия сили и тя се внушава по един косвен път в поемата. Всичко това сближава „Ад" с поезията на Хр. Смирненски. Не случайно за пръв път откъс от нея се появява във възпоменателния лист (1924), посветен на пролетарския поет.

„Ад" проявява в себе си белези, които говорят за връзката ѝ с експресионизма. Тя е синтетична поема, с подчертан стремеж към мащабност и експресивност. Гео Милев не се придържа към никакъв сюжет, не рисува никакви конкретни характери. Той дори няма намерение да описва някаква исторически правдоподобна картина на живота. Задачата е лирическа, а не епическа — да се изразят чувствата и позициите, да се разкрият закономерностите, основните тенденции на обществото, същността на експлоататорския строй. Но независимо от стиловите ѝ белези поемата извънредно много се доближава до реализма. В нея особено отчетливо се открояват онези черти на поетическия му неповторим стил, които след това намираме в „Септември".

„Ден на гнева“ не проявява с такава последователност революционно-реалистичните черти. Тази поема е строго затворена в субективното преживяване и затова влиянието на експресионизма в нея е много по-силно. Още самите подзаглавия, взети от музикалната терминология, издават стремежа да се доближи творбата до музиката. Главна роля играе ритъмът, който трябва по непосредствен път да внуши поетическата идея. В името на ритъма се пренебрегва понякога смисловото съдържание на думите, разрушава се художествената логика. Често Гео Милев нарежда словата без видима връзка помежду им (и тогава не си служи с пунктуацията). Какво например означават първите стихове от „Presto I“: „Бягат/бягат в галоп/не питай/ти си сам идеал“/ (!?). Друг път желанието към остра ритмика го кара да пише неща, които самият едва ли приема. „Дело/е нашия зов/пряко всичко/п р я к о в р а ж д а и л ю б о в“ (?). Безспорно това са рецидиви на експресионизма. Стремежът към напрегната ритмика разкъсва асоциациите, създава хаос в поетическата образност, замъгля поетическата идея, като я довежда до неопределеността на музикалния образ. Същевременно не бива да се отрича, че Гео Милев внушава силно и непосредствено революционния патос, устрема към борба, дързостта и решимостта именно чрез този стихиен ритъм. Лирическият герой е вдъхновен от революцията, той се е превърнал на изопнатата струна, която звъни, барабани, тръби, камбани, избухва сред вртоп от тревоги, хвърля в сърцата главни от война, бомби от бунт, кървави топки от смут. А тъкмо тази емоционално-експресивна задача преследва и „Ден на гнева“. И идейността, и художественият му метод носят слабостите на хаотичното и непоследователно мислене. Но тя е призив към трудовите хора — работници, малоимотни граждани, селяни — да излязат из затворите, градовете и да полетят стремително на борба. „Дело! Дело е нашият зов“ — възкликва поетът, за да утвърди революционната устремност и за да посочи безсмислието на робската търпимост.

Безполезно е тъй да стоим:
да се вдигнем
— напред —
да вървим!

Защото е дошел решителният момент, „последния час, последния ден“. в който трябва да бъде сразена „страшната Бастилия“ на робството.

Гео Милев си представя революционната борба като някакъв стихиен и неорганизиран бунт на юрналите се народни маси — „без команда, без ред“, като спонтанно избухнал вулкан. Но тук има и някои естетико-психологически причини. Овладян от стихията на бунта, поетът по-малко внимание обръща на семантичното значение на думите, а повече на тяхната ритмично-експресивна изразителност. Ако поемата „Ад“ е силна главно с изобличението си, а революционният патос е стаен, то „Ден на гнева“ завладява с открития си призив за борба. В идейната позиция и в поетическото виждане откриваме слабости. Но революцията у него не е някакъв романтичен индивидуалистичен бунт, а борба на трудовите маси, на онния, които са „по стотно като животни раждани, стреляни“. Именно към „другарите“, към хората от заводи, фабрики, депа, работилници се обръща той да бъдат готови и да чакат сигнала.

Тогава
— в тоя ден —
отдай се
— цял и червен —
червен на великата правда:
парабелум, картечница, брадва!
— цял и червен —
в първия ден на гнева.

„Първия ден на гнева“ — денят на народната революция!

Своеобразен завършек на разглеждания период е алманах „Везни“ (1923). Както се отбелязва в уводната бележка, алманахът „има за цел да даде едно обобщение на досегашната идейна дейност на книгоиздателството, изразено главно в сп. „Везни“. Този алманах отново показва колко сложни и неизживяни са противоречията у Гео Милев. В него се препечатват типични формалистични произведения, защищават се принципите на субективизма. Но наред с тях стоят и много нови, непечатани в списанието материали с борческа и прогресивна насоченост. Това са преводите на „150000000“ и „Чуйте каналии“ от В. Маяковски, на стихотворения от Уитман и др. Особено характерен е откъсът от книгата на И. Еренбург „И все пак тя се върти“, в която от позициите на конструктивизма се отхвърля старата песимистична, съзерцателна и индивидуалистична поезия и се призовава към оптимистично, колективистично и сурово правдиво изкуство. Съвременното изкуство трябва да носи духа на съвременността и идеалите на работническата класа. И категорично се издига лозунгът: „Бъдещето е на чернoработниците!“, т. е. на тяхното изкуство. За идейно-естетическите позиции на Гео Милев говори и издадената през същата 1923 г. от комунистическата кооперация „Освобождение“ антология „Кръщение с огън и дух“, включваща преводи от революционни стихотворения. Ясно е, че линията на революционното и социално изкуство е здраво възприета и тя го тласка естествено към позициите на сп. „Пламък“.

*

Периодът „Везни“ навежда на редица принципни изводи, които отиват по-далеч от творческата биография на Гео Милев и имат днес актуално значение. Някои млади поети по своя стремеж да разчупят традиционните рамки на реализма, по преклонението си пред свободния стих и асоциативната образност напомнят редактора на сп. „Везни“. Прочетете статията на Ст. Цанев „В защита на свободния стих“ и ще откриете близост не само по редица общи мисли и концепции, но и дори по младежката дързост и самоувереност, бих казал дори по публицистичния стил. В своите законни стремежи към нови поетически открития, към нов поетически стил съвременните художници ще намерят у Гео Милев един свой съюзник. С поезията си той опровергава още веднъж догматичната теза, която свеждаше литературното многообразие до антиномията „реализъм—антиреализъм“ и която отнасяше към реакционното и упадъчно изкуство всяко творчество, което не носи белезите на реалистическия художествен метод. С произведения като „Нощ над Темза“ и „Есенна вечер“, като „Експресионистично календарче“ и „Ден на гнева“ поетът доказва, че дори и със средствата на модернизма могат да се изразят социални чувства, състрадание към потиснатите, открита омраза към капитализма, борческия патос на трудовите хора. Решаващият критерий за идейната

пълноценност на една творба е не нейния стил, особеностите на поетическата образност, а естетическият идеал на твореца — на страната на коя класа се нарежда той.

Опитът на Гео Милев обаче показва и нещо друго, което някои забравят или не разбират. То е, че модернизмът дори когато носи в себе си някои социално бунтарски елементи, е ограничен по своите идейни и художествени възможности, особено днес във времето на утвърдилия се социалистически реализъм и в условията на социалистическото строителство. Не е излишно да се замислим защо Гео Милев, този върл и непримирим последовател на експресионизма, без открито да се отказва от него всъщност трансформира дълбоко своите възгледи и създаде поезия, която се отличава коренно от първите му социално-модернистични произведения. Идейно-естетическите му позиции се изменят под влиянието на новите обществени условия. Но очевидно вътре в самия модернизъм съществуват слаби, уязвими звена, които не отговарят на социалните позиции на твореца. (Тук аз не говоря за типично формалистичните и декадентски работи от рода на „Панихида за поета П. К. Яворов“, „Черни хоругви“ и „Жестокия пръстен“, а за онези, в които откриваме известни социални елементи.)

Модернизмът е крайно субективистично изкуство. Той остро деформира действителността, за да внуши по-силно виденията, чувствата и идеите на твореца. Дори когато в преживяванията пулсира социална съвест, когато поетът е обърнат към острите проблеми на съвременността, субективизмът пак слага своя отрицателен отпечатък. Художникът се увлича от непознати и необичайни психологически състояния, от онова, което е скрито в подсъзнанието. От друга страна, в отчуждението си от обективната действителност и в абсолютизирането на субективното начало модернизмът обеднява познавателното съдържание на изкуството, проявява неспособност да вникне по-дълбоко, всестранно и убедително в процесите на човешкото общество и човешката личност. Чувството е силно, внушително, но то е едностранчиво и схематично; обективната действителност е винаги по-богата от всяко нейно субективно пречупване. Ето защо дори „социалният“ модернизъм, за който впрочем става само дума, не може да отговори напълно на своите социални симпатии, не изпълнява онази обществена задача, която сам си поставя. То не може да обнови света, да поднесе богато преживяване, ясна идейна концепция на своя масов читател.

Именно ограничеността на модернизма тласка Гео Милев към ново разбиране за изкуството и към нов тип поезия. Вземете „Есенна вечер“ после „Експресионистично календарче“ и накрая „Ад“ и ще откриете жалоните на идейно-художественото му развитие. В първото стихотворение социалната симпатия е само смътно загатната, удавена в алогични асоциации. Във второто произведение образът на трудовите хора, с техните настроения и устреми ясно се долавя, но експресионистичната образност обеднява този образ. В поемата „Ад“ откриваме решително освобождаване от субективизма, непосредствено сближаване с жизнената правда. Пътят на Гео Милев върви от алогичното, асоциативното изкуство, от загатването на социалната симпатия към експресивното отразяване на обществената действителност. Навсякъде забелязваме някои от характерните черти на модернизма — подчертана субективност, експресивност, първостепенно място на ритъма, свободен стих, но виждаме как този модернизъм се очиства от самоцелността и формализма, от декадентски

нотки, как той все повече се сближава с реализма, макар в крайна сметка да си остава отграничен от него като творчески подход. В произведенията на Гео Милев идейността става все по-отчетлива, правдивостта по-многостранна, демократизмът — съзнателен принцип. Логически и забележителен завършек на този процес намираме в поемата „Септември“. Тя именно показва как върху опита на модернистичното изкуство, как преодолявайки идейната и художествена ограниченост на това изкуство се създава оригинално, неповторимо социалистическо-реалистическо произведение. „Септември“ по своя стил, образност, стих, композиция не върви по линията на нашата реалистична поезия; тя носи опита на експресионизма. Но по своята идейност, правдивост, жизнено съдържание и емоционалност тя продължава традицията на Ботев и Вазов, на Яворов и Смирненски.

Гео Милев се оформи и твори в трудни за реалистичното изкуство времена. Честен и социално отзивчив като личност и същевременно амбициран в духа на времето да създаде нов тип изкуство той се мъчи да съчетае непримирими неща и понякога се оказва, че служи на господар, когото ненавижда. Неговите лутания имат своята историческа обусловеност и оправдание. Не случайно много големи честни творци изминават същия идейно-творчески път (нека споменем само имената на В. Маяковски, Й. Бехер, Л. Арагон). Но нима е необходимо днес всеки отново сам за себе си да изминава същия мъчителен път? Нима може някой да завиди на незавидната участ на „Панихида за поета П. К. Яворов“, на „Черни хоругви“ и „Жестокия пръстен“, които са резултат на модернистичните увлечения? Съвременните художници трябва да почват не от там, от където започна Гео Милев, а от където той завърши. Той ни завеща един изстрадан опит: глупаво и излишно е да го повтаряме. Той създаде една забележителна поема „Септември“, която дава пример на истинско съвременна поезия — идейно устремена, актуална, народностна, правдива и страстно партийна.

ЕДИН ПОЕТ СЕ РАЖДА

ЛИРИКАТА НА ВЕСЕЛИН ХАНЧЕВ

Борис Делчев

Живо си спомням една случка от първите години след войната.

По онова време Съюзът на писателите се намираше на улица „Леге“ и разполагаше само с две или три скромни помещения, в които трудно се побираха дори неговите административни и редакционни служби, тогава още твърде малобройни. Затова, когато се налагаха общи срещи на членовете, възникваха трудности и по необходимост трябваше да се търси временен подслон под чужд покрив. Така, някак неочаквано, през март 1947 г. общото годишно събрание се състоя в голямата концертна зала на „Радио София“.

Както ставаше по една вече установена практика, и този път в последната точка на дневния ред се предвиждаше избор на нови членове. И действително събранието завърши с това, че кандидатурите на десетина млади писатели, главно даровити поети от последното поколение, бяха приети с много голямо мнозинство. Неочаквано, едно поради приятната обстановка, друго поради щастливия изход, създаде се празнично настроение и накрая неусетно повечето от присъствуващите по някакво мълчаливо съгласие се отправиха към бюфета, за да ознаменуват събитието. И както става в такива случаи, вдигнаха се наздравици, изказаха се благопожелания, започнаха да се напомнят забавни истории от живота на съюза. Последен взе думата един млад писател — един от инициаторите на неочакваното тържество. Като изрази радостта на новоприетите и изказа благодарност за оказаното към тях внимание, той се усмихна и без никаква протоколна условност многозначително заключи: „Сега, след като сме приети за членове на съюза, настъпило е вече крайно време да станем и писатели“.

И трябва да се признае, че младият човек, който говореше така, удържа на обещанието си. Днес вече той е един от видните представители на нашата нова лирика и неговото име се произнася твърде често: Веселин Ханчев.

*

Опитът показва, че когато делото на даден автор си завоюва общо признание, то започва да привлича вниманието на ценителите не само с това, което има трайна стойност и не се оспорва, а и с онова, което възбужда спорове. Нещо повече, като се вземат за подготовка на значителното

неочаквано придобиват литературно значение дори и онези негови работи от миналото, които справедливо са били отдадени на забрава. От това правило, разбира се, не направи изключение и Веселин Ханчев. Не случайно последните негови книги, които го изтъкнаха като значителен поет, дадоха повод да се заговори за първата му стихосбирка „Испания на кръст“ (1937), която малцина са виждали и за която, струва ми се, и самият поет не обича да си спомня. И как се преценява тази първа работа на младия автор? Без да се говори за художествените ѝ качества, тя се преценява обикновено като една проява на абстрактен хуманизъм.

„В тая скромна книга — предупреждава Веселин Ханчев в уводните думи към „Испания на кръст“ —се заключават песните за един чужд нам, но страдащ и облян в кърви народ. Тя не взема ничия страна. Тя е преди всичко човечна. Нека тия песни не се четат с пре-дубеждение, а с топло, човешко съчувствие към ония същества, към оня народ, разпъван на кръст, на който е посветена тая книга.“ Така в един момент на духовна и политическа поляризация, когато правдата принадлежеше безусловно само на едната страна и никой нямаше морално основание нито да я подели, нито да я подмине с мълчание, авторът на тази стихосбирка живееше с мисълта за жертвите, без да си спомни за техните палачи. Увлечен от една младежка измама, той наивно вярваше, че е възможно да служи на човека, като се издигне над житейските страсти. И тъкмо това усилие да остане на ничия земя в един момент на кървав двубой — тъкмо това усилие, така характерно за първите му работи, се нарича обикновено абстрактен хуманизъм. По-точно е обаче да се каже, че този хуманизъм е ограничен, защото се задоволява само с обикновеното съчувствие, непълноценен, защото не търси моралната отговорност, и безперспективен, защото не сочи изход от злото.

Вместо да осмисли своя сюжет, като постигне убедително обобщение, изградено върху непосредственото, както направи Никола Вапцаров например, Веселин Ханчев се е поддал на предразсъдъци и е погледнал на събитието от далече — от прикритието на един идеен неутралитет, който като всеки неутралитет не се интересува от конкретната правда. Така в резултат на поставените прегради от нормативно естество той се е озовал в сферата на абстрактната мисловност и без да ще се е отдалечил от изкуството. Ето защо неговата първа стихосбирка до известна степен беше осъдена предварително на неуспех. И наистина тя не съдържа нищо завършено и като цяло е напълно несъстоятелна, макар младият автор, както личи по всичко, да беше минал през сериозна литературна школа (в книгата се долавят по-близки или по-далечни отгласи от такива майстори на поетическото слово като Яворов, Дебелянов, Разцветников и Смирненски). Известна емоционална струя и умение да се овладее стихът подсказва само стихотворението „С поглед кротък“. Особено хубаво е неговото заключително четиристишие:

Малкото сърце ще спре да бие,
ледени ръцете ще лежат.
Кой тогаз ще дойде да измие
ужасът, позорът и грехът?

Но този единствен проблясък е много слаб и не беше в състояние да очертае нито определена творческа насока, нито сигурна възможност за развитие. Оставаше само едно: да се чака какво щеше да каже бъдещето.

*

На другата година след излизането на първата му стихосбирка Веселин Ханчев е вече в София и постпъва на работа в редакцията на вестник „Литературен глас“, където, макар и самия много млад, започва да ръководи работата с младите литературни сътрудници. Така той попада в литературните среди, за да установи с тях една близост, която обикновено има голямо значение за един начеващ писател и не винаги се постига много лесно.

Характерна за творческото съзнание на Веселин Ханчев е още първата му статия, печатана в „Литературен глас“ — „Писмо до един млад поет“ (бр. 407, 1938). Като се обръща към своя събрат, деветнайсетгодишният литературен наставник се старае да му посочи „първия етап към истинското изкуство“ — „да живееш и обгаряш с истинско чувство всяка дума“. И по-нататък: „Когато, понякога, почувствуваш, че в теб се ражда нещо голямо, силно и сърдечно, когато чуваш гласа на вътрешната музика, когато желанието да изразиш това чувство се превърне в една физическа болка, тогава само, драги приятельо, седни пред белите листове и дай на света душата си.“ Малко по-късно, вече по друг повод, поетът изтъква от друга страна същата особеност на словесното и на всяко друго изкуство: „. . . Силата на поезията, на истинската поезия е точно тая — казва той — да надвиеш вековно напластената традиция. Да събориш стени от невежество и да презреш това, което ще говорят хората зад тебе, за да чуеш това, което говори сърцето ти“ („Поетесата, която написа епитафията си“ — бр. 426, 1939). Както се вижда, в тези изказвания Веселин Ханчев подчертава преди всичко съкровената емоционална същност на изкуството — това, че то е неотделимо от личната съдба на твореца, от неговите пориви и неговите изпитания и, движено от тази повеля, то е по-силно от ограниченията, които се мъчи даму наложи надживяната традиция. За жалост обаче, като изтъква една важна особеност, той не забелязва или подценява друга, не по-малко важна: че възродителната функция на художественото произведение е немислима без неговия обществен еквивалент, без онова, което му придава не само естетическа, а и хуманитарна стойност — неговото идейно-образно съдържание. Без обаче да беше се отърсил напълно от литературните предубеждения на младостта, една-две години по-късно в неговите схващания вече се долавяше известна еволюция и в това отношение. Така в една своя преценка за излязла стихосбирка Веселин Ханчев открито се изказва против отвлечената сантиментална поезия на миналото: „Поезията на бледните царкини и на лунните лъчи отдавна е минала зад нас и никога няма да се върне в сърцата на хората“ (бр. 501, 1941). А в отдела „Литературна лаборатория“, като даваше съвети на тогава още неизвестния поет Радой Ралин и го насочваше към съкровеното, той не забравяше да добави, че за истинската творческа личност „най-добрите съветници“ са както сърцето, тъй и „здравото идейно чувство“ (бр. 524, 1941).

И тъй, младият Веселин Ханчев защитяваше такова изкуство на преживяването, свободно от нормативни предписания, което под напора на непреодолим вътрешен копнеж надмогва рутината и воюва с ограниченията на отживелицата. Обаче, като се мъчеше да се издигне над опростителските вулгарно-социологически схващания, които вземаха превес в теорията и практиката на вестник „Литературен глас“, поетът не намери сили да се освободи от неговия основен порок — от неговия идеен еклек-

тизъм. И с това той не само се лиши от възможността да стигне до по-цялостно схващане за изкуството, а до известна степен, както показват тогавашните му стихове, затрудни своя достъп и до една по-трайна поетическа изява, равностойна на неговите творчески възможности.

Не бих се наел да твърдя, че стиховете на Веселин Ханчев, публикувани в „Литературен глас“, говорят за променено съзнание и бележат някакъв напредък в идейното развитие на младия автор: такова твърдение не би намерило убедителна подкрепа във фактите. Обаче мога да кажа без никакво колебание, че въпреки всичко те съдържат и нещо ново, което се дължи очевидно не на една еволюция във възгледите, а на друга причина — на неговото практическо освобождаване от абстракцията. И наистина за разлика от стихосбирката „Испания на кръст“, в тях вече поетът не съди за хората и събитията от птичи полет — не гледа от онова разстояние, което обрича на безучастие и не позволява да се отиде по-далече от бездейното съчувствие към човека. Тъкмо наопъки, слязъл чрез вестника до проблемите на всекидневието, той напуска позицията на неутралитет и вече като творец започва не само да оценява, а и да защитява етическите стойности със средствата на художественото слово. По този начин неговите вълнения, до тогава потушавани от стремежа да остане вън от обществените противоречия, се превръщат постепенно в дейна проява, започват да се разразяват като реална духовна сила. Без да са подхранени от един революционен възглед към света, по своята заинтересованост към съдбата на човека те се приближават понякога до тогавашната революционна поезия („поезията на трийсетте години“), която поради цензурни причини трябваше да прибягва към условната символика на образа и поне външно да добие общохуманитарен вид. За да се убедим в тази близост, дотатъчно е да си спомним стихотворения като „Ние“ (бр. 415) и „Посвещение“ (бр. 458), цикли като „Болница“ (бр. 487) и „Епоха“ (бр. 531), както и някои други, като първия къс от цикъла „Поколение“ (бр. 515) — „Не ни са родили в една романтична епоха“.

Какво е отличителното за тези ранни работи на поета, писани в периода 1938-1941 г. — напрегнатото време от капитулацията в Мюнхен до нахлуването на хитлеристките войски на Балканите? Отличителното е това, че без да сочат определен изход, те отричат стария свят, света на нищета и корист, който се ползува от техническия напредък, за да сее смърт — че са пропити от тревога за щастието и бъдещето на човека, застрашен от изтребление, което разумът не може да приеме.

Още в най-ранното от посочените стихотворения — „Ние“, поетът вече се изявява по такъв начин, който няма нищо общо със спокойната преценка на наблюдателя. Още тук той говори с една интонация на негодувание, която е първият признак за непримиримост със злото — интонация, която придава вътрешно напрежение на този въпрос и този отговор:

Защо са тез всички велики открития,
когато нещастни и бледни са хората?
— Поврага, ти, XX век, и твоите полети!

Нека не се увличаме от жеста — по-добре нека вникнем в смисъла на думите. Направим ли това, ще видим, че в своя афект поетът праща двайсетия век по дяволите не защото изпитва някаква носталгия по миналите векове, не защото страда от неизцеримата ретроградост на консервативните умове, а поради други подтици. Той прави това по същата при-

чина, която кара Александър Довженко да пише в своя дневник: „Мисля, че не радиото, не разложението на атома, не пеницилина и не летящата крепост са най-големите надежди в света. Презирам крепостите и атомите — нека Америка не ми се гневи. Най-великото събитие в света — това е моята дъщеря Олеся с кравата в плуга.“

Разбира се, би било безкрайно наивно да допуснем, че младият български поет, който роптаеше срещу застоялостта и невежеството, можеше да порицае усилията да се покори небето, и не по-малко наивно да се помисли макар за миг, че големият съветски режисьор можеше да подцени изнамирането на едно ново средство срещу страданието и смъртта, като пеницилина. Очевидно с казаното не се отрича подвигът на Папанин, нито се омаловажава великото откритие на Флеминг, за да се стигне мълчаливо до повика на отчаяните: долу техническият прогрес. В полемична форма, която предполага релефно изтъкване на доводите и обикновено не е чужда на хиперболата, тук се утвърждава нещо по-важно от великите открития — човекът, утвърждава се най-голямата морална ценност на света — неговият живот и неговото добруване. Завоеванията на човешкия ум придобиват значение не като безцелно проникване в тайните на природата, а като средство да се отстранят недъзите на един свят, който още търпи „нещастни и бледни“ хора. Ще рече, поетът не казва „презирам вашите открития“, а нещо съвсем друго: „безцелни са откритията, ако не допринасят за щастието на хората“. Следователно, без да отрича техническия прогрес, той го свързва с една по-висша задача — подчинява го на един хуманитарен идеал, който има не само интелектуално, а и морално оправдание.

Още по-характерни за настроенията на младия автор са другите посочени стихотворения. Било пряко, било в условен метафорически план те разкриват откровено и убедително мъчителната истина за стария свят. В тях поетът не премълчава нито глада, нито страданията, нито вечното „няма“ на обезправените — не премълчава нищо от онова, за което пишеха някогашните народнически поети. За разлика от тях обаче той отива и по-нататък, за да мине от общото към частното и да припомни на своите връстници освен предвековните недъзи и някои трагични прояви на тогавашното „мащенско време“ — да им заговори за „бесилките“, за „гърмежите глухи в нощта“ и (настъпила е пролетта на 1941 г.) за наближаващите тътени на една опустошителна война, която заплашваше да превърне в морга нашия континент. И въпреки очертаната мъчителна драма, чиито причини и последици не можеше да обхване, поетът беше осенен от някаква неясна надежда пред бъдещето. Ръководен не толкова от убеждение, колкото от вътрешно чувство, той вярваше, че изпитанията не ще отидат напразно и ще настъпи онзи миг на разсъмване, начало на новия ден, който ще осмисли изпитаните страдания. И тогава, мисли той с радостно предчувствие —

Когато птици пак запеят
във укротеното небе,
ще знам, че моят прах развеян
не е напусто похабен.

(„Епоха“)

С други думи, поетът вижда в старото общество не само страданието, бедността и пороците, за които говорят повечето поети на миналото, а и нещо друго, което мнозина от тях премълчават. Наред с другото той забелязва в това общество и такива прояви, които не само разкриват орга-

ническите му недъзи, а подсказват същевременно и неговата обреченост — прояви, които насочват погледа напред и извеждат човека от състоянието на безучастие. Така, като се отдалечава от ограничеността на старата социална поезия, която не сочеше изход и се задоволяваше обикновено със сантименталното съчувствие към онеправданите, поетът се приближава неизбежно до един хуманитарен възглед, който подменя съзерцанието с едно по-дейно, по-реалистично и заедно с това по-перспективно отношение към света. Без да изменя по същество на първоначалната си идейна позиция, като излиза от живото наблюдение, той се освобождава от изкушенията на отвлеченото добротворство и по свой път незабелязано се приближава до настроенията и дори до социалните мечтания на тогавашната революционна поезия.

Разбира се, стремежът на Веселин Ханчев да се освободи от някои задръжки, за да намери брод към една по-правдива и по-хуманитарна поезия, която носи в себе си макар и смътно предчувствие за бъдещето, в онзи момент не беше нито особено лесен, нито така невинен, както може да се помисли на пръв поглед. Насочено по същина срещу изискванията на господствуващата поетика за самоцелна литература, той можеше да очаква съчувствие и подкрепа само от прогресивните читатели и прогресивните писателски кръгове, които не се примиряваха с безчовечието на стария свят, мечтаеха за нов обществен строй и търсеха в изкуството отговор на възникналите мъчителни въпроси. За жалост Веселин Ханчев беше заставен от обстоятелствата да работи в една атмосфера на пригаждане, която не създава устойчивост срещу злото, и същевременно имаше твърде слаба връзка с революционните среди, за да направи от техния идеал свой и да черпи от него сили и вдъхновение. Ето защо той се оформяше като човек и поет настрана до известна степен от талвега на епохата и най-често трябваше да разчита на случаен досег със съвременността. А това не беше благоприятно условие за неговото развитие и го тласкаше неизбежно към идейни и творчески колебания. Достатъчно е да проследим стихотворенията му от тези години (1938—1942), за да видим, че и по съдържание, и по форма те се движат по една крива линия, която напомня барометрова диаграма и е доказателство за вътрешна несигурност. И действително, макар да беше прогледнал за някои важни истини и да правеше опити за съпротива срещу посредствеността, поетът не можа да преодолее не само еклектизма, но и ниските изисквания на „Литературен глас“. Принуден да се съобразява с насоката на вестника, заедно със стиховете, които свидетелствуваха за ново творческо съзнание, той пишеше и такива, които отговаряха по дух на неговите уводни статии и не бяха чужди нито на сантименталните жалби, нито на верските отживелици, нито дори на някои отгласи от тогавашните шовинистически настроения (виж циклите „Витриол“ — бр. 506, „Писмо за празниците“ —бр. 496) и последното стихотворение от „Поколение“ — бр. 515). Освободил се като поет от условностите на един елементарен хуманизъм, който му налагаше да остане в сферата на пасивното добротворство, Веселин Ханчев беше принуден да се съобразява с други изисквания, които бяха едновременно и по-безпринципни, и по-категорични. Затова, макар с най-сполучливите си работи да беше доказал, че е способен на художествено виждане, той не можеше да следва своето естествено развитие и в онзи момент не успя не само да се наложи като надежден поет — не успя да направи дори и по-малкото: да се отдели видимо и от тълпата на тогавашните случайни стихотворци.

*

Видяхме, че с идването си в столицата Веселин Ханчев постъпи на работа в редакцията на „Литературен глас“ и в продължение на няколко години редовно и твърде енергично отстояваше литературните позиции на вестника. Не случайно в една снимка от тогава, направена в известния „Юнион палас“ по време на един от „литературните вторници“, поддържани от редакцията, той седи на една маса с неговите ръководители и вдъхновители така, както равен седи между равните. Очевидно литературните връзки се бяха превърнали в лична близост и ако се съдеше по външните данни, можеше да се предположи, че тези връзки бяха определили за дълго време както схващанията, тъй и литературното обкръжение на младия автор. За изненада обаче стана нещо, което никой не можеше да предвиди: тъкмо в един момент, когато всичко говореше за най-голямо вътрешно сцепление със средата, в която работеше, Веселин Ханчев внезапно изчезна от страниците на „Литературен глас“, за да не се появи вече в тях (последната негова работа, която намирам във вестника, е една извадка от недовършената поема „Гостенин“, отпечатана в бр. 577 — първия от 1943 г.). Същевременно не по-малко странно е и това, че той не само се оттегли от вестника, но и за дълго време остана настрана от литературното поприще, така че до появата на неговата стихосбирка „Избрани стихове“, излязла вече при друга идейна и политическа обстановка, практически рядко установяваше досег с читателите.

Пита се: как да се обясни това внезапно скъсване, което външно не изглеждаше достатъчно мотивирано и дори противоречеше на очакванията? Да го отдадем ли на някакво обикновено несъгласие с редакцията на вестника, което правеше невъзможно по-нататъшното сътрудничество в него? Разбира се, такова несъгласие може и да е имало, но ако беше само то, младият поет навярно щеше да намери място за своите поетически вълнения в други вестници и други списания, колкото и трудно да беше това при тогавашните обстоятелства. Той обаче не потърси досег с читателите, а предпочете мълчанието. Не говори ли това по-скоро за една промяна на неговото гражданско и творческо съзнание, подготвена от военните и революционни събития, която подсказваше на поета да насочи вниманието си към други сюжети и други идейни решения — една промяна, която в онзи момент (знае се защо) не можеше да намери литературен израз в никое от тогавашните периодически издания и беше в състояние да го направи неудобен за довчерашните му литературни наставници?

Нека напомня, че Веселин Ханчев е роден в семейство на културни хора, които макар и да са се радвали на известно благосъстояние, не са били далече от прогресивните идеи на времето. Нещо повече, неговата майка, следвала някога медицинските науки в Нанси, е дружела с революционната младеж и дори е била „покръстена“ в марксизма от своя връстник и колега — пролетарския поет Д. И. Полянов. В техния дом следователно думата социализъм не ще е звучела еретически и сигурно е събуждала носталгия по един идеал. Затова не е необходимо голямо усилие на въображението, за да си представим какво е изпитвал синът в момента, когато по бреговете на Волга, в една битка, която нямаше равна на себе си в историята на човечеството, се решаваше съдбата на света. Подготвен от духовната близост с някои млади комунисти, които влизаха в неговия приятелски кръг, той имаше вече ясна представа за

онова, което ставаше, и сигурно не е могъл повече да се задоволи със смътните предчувствия и далечните намеци на една поезия, която страдаше много често от рецидивите на някои очевидни политически илюзии, нито още по-малко да се солидаризира до край с една литературна политика, която в своите отстъпки пред официалния натиск беше готова да пожертвува и последните остатъци от някаква принципност.

Известно е, че има сръчни автори, обикновено много податливи на лесninата, които командуват своето „вдъхновение" и могат без усилия да го тласнат във всяка желана насока. Превърнали перото си от призвание в средство за преуспяване, много често те черпят подтици не толкова от преживяното, колкото от очакваната изгода и създават произведения, като излизат не от живота, което предполага мъчително сблъскване с противоречията, а от готовите тезисни задавки, което им спестява усилията да мислят и ги предпазва от всякакви възможни рискове. За такива автори очевидно не ще е необходимо да правят преоценка на своето дело и да губят време за духовно и творческо преустройство: те не страдат от излишни скрупули и със завидна сръчност сеят семена на всички ветрове. Обаче по този път на литературно развитие, който създава много удобства, но не и художествени ценности, не може да тръгне никой творец, който се уважава, независимо от величината на неговата дарба — независимо от това какви доказателства за творчески възможности е дал. Затова лесно ще разберем, че Веселин Ханчев, който беше започнал да придобива едно ново съзнание на поет и гражданин, не се поддаде на онези изкушения, които водят до бърза, но безплодна популярност. Вместо да прояви припряност и да се постарае с конюнктурни стихове да попълни празнините на своята биография, както правеха и продължават да правят някои случайни гости на литературата, той се насочи към по-естественото и същевременно по-мъчното: да създава биография —чрез нея да се домогне и до една по-трайна поезия. Не случайно след народната победа той надяна военния мундир и се отправи за фронта. В резултат на тези усилия зи практическо приобщаване към революцията се появи по-късно, като номер от младежката библиотека „Смяна", и неговата книга „Избрани стихове" (1948) — първият му опит да направи подбор на своите работи и да се представи по-цялостно на новия читател.

*

Книгата „Избрани стихове" обаче, която задължаваше тъкмо защото подсказваше със самото си заглавие, че беше дошло време чрез подбор да се направи равносметка на изминатия път, представлява ли израз на творческа зрялост, дава ли доказателства за настъпване на онзи момент, когато поетът започва да вижда и изобразява света по свой неповторим начин? Веднага мога да отговоря: тя не дава такива доказателства и естествено не можеше да предскаже бъдещето на един поет с трайно значение за нашата култура.

Не ще и дума, сбирката „Избрани стихове" е честна книга, родена от преживяното, и не бива да се смесва със случайната лирика, плод на славолюбие или на стремеж за пригаждане към чужди възгледи, инак казано — на стремеж за постигане с литературни средства на нелитературни цели. Обединила в една корица предреволюционни и следреволюционни стихове на автора, тя начертава един път на постепенно развитие, който тръгва от стихийния хуманизъм на добронамерения човек, за да стигне

до социалистическото съзнание — онова съзнание, което намира израз не в пасивната добронамереност, нито дори в суетното добротворство на слабите, а в борбата за осъществяване на един морално и обществено оправдан идеал. Ще рече, в резултат на една еволюция, стимулирана от политическата промяна в нашата страна, поетът беше се освободил от задръжките и беше успял да се изравни със своята съвременност — беше успял да погледне на света с по-голяма яснота и с по-голяма увереност. За съжаление обаче, макар да не прояви никаква припряност и да отбеляза някои несъмнени сполуки в своето развитие, той не беше успял да се издигне до висотата на поставената художествена задача. И мисля, че това не ще бъде оспорено от никого. Дори и да няма големи изисквания към поезията, читателят сигурно ще почувствува, че книгата „Избрани стихове“ съдържа голям брой случайни неща и като цяло говори за един начален процес на духовна ферментация, отличителен обикновено не за зрелия творец, а за новопоставените. Тя свидетелствува, че авторът още не е намерил своята основна тема и същевременно не се е и доближил до своя художествена концепция — до онази вътрешна яснота, която се проявява като органическо единство от замисъл, мироглед и разработка, като съзнателно присъствие на твореца, който подчинява своето дело на една цел и го насочва в една определена посока.

За разлика от мнозина поети на своето поколение Веселин Ханчев трябваше да измине по-дълъг път до идеите на социалистическия хуманизъм не само защото стоеше до известна степен по-настрана от революционните среди, а още и затова, защото трябваше да отхвърли от себе си бремето на едно литературно обкръжение, което със своя еклектически и схематичен начин на мислене беше тласнало в погрешна посока неговото виждане и неговите творчески усилия. Ето защо, макар да беше убеден в онова, което пишеше, и да го отстояваше не само със слово, а и с гражданското си поведение като поет, както показва книгата „Избрани стихове“, той остана и под своите възможности, и под художествената задача, която си беше поставил.

*

Като казвам, че книгата „Избрани стихове“ в своята цялост е непълноценна литературна проява, която свидетелствува за известно изоставане и не предвещава сигурно развитие към значителното изкуство, това не означава, че съм склонен в премълча някои сполуки и с един замах да изхвърля през борда всичките стихотворения в нея. Тъкмо наопъки, бързам да изтъкна, че независимо от общата несигурност в изображението, авторът не само показва усет към поетическо виждане, а в някои отделни работи успява и да се освободи от греховете на евтината външна изява, за да постигне едно внушение и една убедителност на формата, на каквито са способни само добрите поети. Ако трябва да дам пример за такава сполука, без колебание бих посочил стихотворението „Безсмъртие“.

Според мене това стихотворение, което разкрива в усилията да се осъществи човек чрез своята епоха и при нужда да се пожертвува за нея не някаква мрачна обреченост, а единствен начин да се преодолее временността на тленното съществувание, съединява в себе си осмисленото със съкровеното и стига до съзнанието на читателя не като тезис, а като непосредствено изживяване — печели го, без да го агитира. То е очистено от случайни елементи, звучи мъжествено и придава на цялото особен обем,

особено вътрешно измерение — някакво своеобразно усещане за мащабност („. . . ще блъскат неспокойно вековете/водите си във свойте брегове"). Затова може да се каже без никаква уговорка, че стихотворението „Безсмъртие" е най-цялостното от този период и въпреки изминатия творчески път и днес се врежда между най-добрите работи на поета. За жалост, като виждане и постижение то не се свързва с другите, остава уединено посред тях и не определя основния тон на книгата. В онзи момент по-характерни за автора, макар и несъмнено по-слаби в художествено отношение, бяха такива стихотворения като „Приказка за старите неща", „Писмо", „Коледни видения", „Знамето на батальона", „Балада за бащата и сина", „Песен за детето на негъра", „Линч", „Песен за устната хармоника", „Младост" и още някои, които пресъздават случки от живота и се разгръват във формата на стихотворен разказ. Колкото и различни тематично, те подсказват определена склонност към приповдигнатото романтическо изображение и затвърдиха убеждението, че Веселин Ханчев ще се развива предимно по посока на баладата. Не случайно, като вземаше повод от книгата му „Лирика", Божидар Божилов писа, че той е „един от най-добрите баладици в нашата нова поезия". Разбира се, такава оценка може да се стори някому преувеличена и да бъде оспорена, но все пак несъмнено е едно: че със своите младежки работи поетът показа видимо предпочитание тъкмо към този литературен вид. И това предпочитание, което се потвърждава убедително от самия брой на баладичните творби, без съмнение, не беше случайна проява и в онзи момент изглеждаше обусловено от някои трайни негови предразположения.

Изтъквам тази особеност в ранните работи на поета и неволно ми иде на ум един факт, който досега обикновено е бил премълчаван и на пръв поглед няма отношение към поетическото му дело.

Още по времето, когато правеше първите си стъпки в литературата, Веселин Ханчев отпечата в свой превод част от „Голямото завещание" на френския поет Франсоа Вийон заедно с една статия за него — „Франсоа Вийон — поетът-скитник" („Литературен глас", бр. 528, 1941). Като се спираше върху живота и поезията на големия баладист, който запълва със своето авантюристично съществуване последните десетилетия от френското средновековие, той признава: „С Франсоа Вийон се запознах, да, запознах се с него в романа на Франсиз Карко" (става дума за книгата на Карко „Le Roman de François Villon"). Малко по-късно този роман, написан след Първата световна война и широко известен на френските читатели, пак в негов превод, беше издаден и на български език. Като е чел и превеждал книгата, както изглежда, Веселин Ханчев не само се е запознал с една странна човешка съдба, но същевременно се е доближил и до емоционалния свят на поета (в последната глава на книгата има и значителни късове от неговите стихове) и неволно е насочил вниманието си към един литературен вид, към който е имал вътрешно предразположение. Естествено е тогава, че той започва да пише баладични творби, както показват датировките в „Избрани стихове", тъкмо след посочения творчески контакт с френския поет.

Веселин Ханчев показва сигурна склонност към стихотворния романтичен разказ и това, повече или по-малко, личи във всички стихотворения, които вече споменах. За жалост обаче, като изключим донякъде само „Песен за детето на негъра" и „Линч", почти в нито едно от тях не успява да доведе изображението до онази простота и онази необходима вътрешна хармония, която осигурява трайно и убедително въздействие. На какво

се дължи това? Дължи се на обстоятелството, че и тук поетът не успява да се освободи от нормативния начин на художественото мислене, който го принуждава да съобразява своята изява с някои предписания от догматическо естество, издигнати през онези години в задължителна мярка за идейност. Поддал се на тази слабост, той вмъква в изображението изрази, герои и сюжетни ходове, които не са свързани органически с поставената творческа задача, и така, макар да излиза от преживяното и да проявява сигурен поетически усет, много често не следва до край логиката на художественото разкритие. Като последица на това в неговите баладични стихотворения (както впрочем и в останалите) се появяват случайни и епизодични елементи, които внасят в тях дух на битовизъм и накърняват условно-романтическата им атмосфера — онова, което им придава едновременно и красота, и жанрово своеобразие. Така прекаленото съобразяване с натрапени изисквания е спънало свободната творческа изява на поета и е причинило една друга по-голяма беда — намалило е художественото въздействие на неговите работи. И този недъг е засегнал не само добре замислената, но многословна „Балада за белия кораб“, нито само „Балада за Априлското въстание“, в която механическото привнасяне на „идейност“ е стигнало някъде до абсурд, а и редица други. Макар това да не личи винаги ярко, в една или друга степен той не е пощадил и онези, които биха могли до известна степен да минат за успех на автора.

Ето ви стихотворението „Писмо“, което пресъздава характерен и същевременно георичен епизод от нашата съпротива: млад човек, осъден на смърт, пише прощално писмо до майка си в минутите преди екзекуцията. Като се спира на този сюжет, значителен сам по себе си, поетът успява да ни пренесе в обстановката, да очертае събитието в едър план и чрез мъжествена простота на тона, единствено подходяща в такива случаи, да ни въведе в една мъчителна драма. След четвъртата строфа обаче, когато художествената задача вече е към своя край, той се сепва и без никаква вътрешна необходимост вмъква в стихотворението „идеологически“ придатъци: и внушение към майката, когато научи за смъртта на своя син, в очите ѝ вместо сълзи „да засияе надеждата по утрешните дни“, и разказ за онзи друг борец, щастлив да дочака тези дни, който трябва да заеме неговото място в сърцето ѝ. Така напрегнатата лаконичност прави път на обстоятелствеността и правдивата драматическа ситуация незабелязано отстъпва пред полуистината на един сантиментален дидактизъм, който разсейва вниманието и пречи на чувството да стигне до сърцето на читателя. В резултат на това стихотворението губи своята първоначална сила, за да се върне към по-рано подетия тон и да се извиси емоционално още един път едвам на края, когато произволната външна намеса е изоставена. Като цяло обаче, до известна степен, то е вече накърнено и не постига онова художествено въздействие, което трябва да се очаква.

Какво показва всичко това? Всичко това показва, че в отстъпките си пред догматическите изисквания Веселин Ханчев не се е утвърдил достатъчно убедително дори в баладата. Дори тук, където показва сигурни поетически данни, той не е успял да се издигне до своите възможности. Затова, колкото и да са сигурни тези възможности, ако излиза от книгата „Избрани стихове“, човек не би могъл да го причисли към големите баладици на нашата нова поезия.

*

Казах в началото, че Веселин Ханчев навлезе в нашата литература твърде рано и мина през етапите на едно противоречиво развитие, което в различни моменти носеше немалко очаквания и немалко разочарования. Макар и да беше изпреварил някои поети от своето поколение и да живееше с изискванията за значително изкуство, дълго време той не можа да надвие сивотата и се оказа зад някои млади, на които някога беше литературен съветник. Ето защо, без да му се отрича поетическа дарба, за него се споменаваше обикновено само в общите литературни прегледи и понякога великодушно му се отреждаше място в групата на неоглашените „и други“. И това продължи до появяването на книгата „Стихове в паласките“ (1954), когато годините за утвърждаването на един поет от неговото поколение изглеждаха вече твърде напреднали. Тази книга, която беше официално призната чрез една от нашите големи литературни награди, не само наруши мълчанието на ценителите, а получи и такава оценка, каквато се дава обикновено на безспорните художествени творби. Нещо повече, тя минава и днес за постижение, което отбелязва нов етап в развитието на своя автор. След като обаче от нея ни делят немалко години и ние имаме пълната възможност да се освободим от придобитата инерция, спокойно можем да се попитаме: наистина ли тази стихосбирка е такова литературно явление, което може да се мери с мярката на пълноценната поезия? Преценката, която някога ѝ беше направена, не е ли повлияна от ниските изисквания на миналото?

Стихосбирката „Стихове в паласките“, както подсказва и самото заглавие, представлява по същина лирически дневник на един участник в Отечествената война и не само продължава, а до известна степен и повтаря предишната книга на автора (съдържа всички военни стихотворения от „Избрани стихове“). За разлика от нея обаче тя е изградена върху обща тематична основа, подчинена е на една цялостна художествена задача и свидетелствува за съзнателно усилие да се обхване по-пълно кръга от еднородни наблюдения, както и да се постигне по-голяма вътрешна спойка между отделните работи. За жалост това усилие, което е само един от признаците за пораснало творческо съзнание, спира при чисто външния белег за единство, който се постига най-лесно и сам по себе си още не е залог за творчески успех. То не отива по-нататък, за да се домогне до онова по-трайно и по-съществено единство, което се определя от един художествен мироглед — от присъствието на една творческа личност, която мисли, чувствува и изобразява по свой неповторим начин. Затова, макар с тази стихосбирка да е преодолял тематически еклектизъм и да е проявил на места относително по-голяма грижа към стиха, поетът продължава да се съобразява с външните нелитературни предписания и не успява да постигне необходимата ограниченост в пресъздаването. По същина той остава там, където беше и по-рано, без да се издигне до едно изкуство, значително по мисъл и емоция, което има трайно национално значение. И очевидно неговата стихосбирка можеше да направи впечатление по-скоро на ценители, които бяха склонни да виждат в поетическата творба изключително едно сюжетно решение.

Няма никакво съмнение, че Веселин Ханчев, който на младини беше минал през някои пацифистически илюзии, има твърде ясна представа за причините и социалното съдържание на Отечествената война. Той гледа на нея не с равнодушие на наблюдател, а с гордостта на деен

участник, който изпълнява не един отвлечен дълг, а следва повелите на големия идеал — щастие за всички. Оттам и съзнанието, намерило израз и един стих, който може да служи за епиграф на книгата му: „Не за скръб съм се бил, не за сълзи вървя на война.“ И въпреки всичко, като проблем и образ стихосбирката „Стихове в паласките“ е накърнена от някаква непълнота, страда от някакво неотстранимо вътрешно принизяване и не постига очакваните поетически внушения. На какво се дължи това? Дължи се, според мене, на недостатъчната грижа да се обобщава — на недостатъчната грижа да се виждат нещата в дълбочина и перспектива.

Стихосбирката „Стихове в паласките“ беше публикувана близо десет години след края на Втората световна война — със закъснение малко необичайно за такива случаи. А това е достатъчен период за отдалечаване на такова разстояние, което дава възможност на автора да обгледа преживяното, да го осмисли и чрез съпоставка с голямото събитие да му придаде по-голям вътрешен обем — по-голяма мисловна и емоционална стойност. За изненада обаче Веселин Ханчев не полага усилия да измине до край този път на творческа преоценка, който единствен води до трайни художествени постижения. Напротив, той се старае да даде израз на своите изживявания от войната, като се основава преди всичко на епизода — на онова, което е родено от всекидневието и трудно се отърсва от греховете на случайността. Инак казано, поетът проявява известна склонност към готовите непретворени резултати от наблюдението, които в крайна сметка неминуемо тласкат към опростителство, и макар всеки път да казва истината, почти никога не достига до голямата правда. Той не греши в общото си понятие за войната и в своята етическа преценка за нея, но не успява да обгледа събитията цялостно и нито прониква достатъчно в големия конфликт, нито прави необходимите морални изводи от него. Затова, макар да отбелязват момент в развитието му, не само като изображение, а и като концепция неговите военни работи не представляват пълноценни обобщения и не се издигат до висотата на поставената художествена задача.

Спомнете си например някои стихотворения от двата последни цикла на книгата „Стихове в паласките“ („Моята сила“ и „Войнишки песни“), като „Морска граница“, „Боят продължава“, „Песен над полето“, „Песен за войника Джони Смит“ и „Песен за моряка“. Ще се съгласите, вярвам, че тези стихотворения, които в различни аспекти възпяват борбата за свобода и завоеванията на нашия мирен труд, са изградени върху морално оправдана тематична основа, неотделима от самите начала на социалистическия хуманизъм, и са написани доста грижливо, така че ако добрият замисъл и външно приемливият стих бяха достатъчни съставки на пълноценната поезия, можехме спокойно да ги приемем за сполуки на автора. За жалост обаче, макар да не са най-слабите от книгата, те не само не са сполучени, а едва ли отиват и много по-далече от посредствеността. И това се дължи тъкмо на обстоятелството, че в тях поетът е погледнал твърде елементарно на своята творческа задача, като се е задоволил с пресъздаване на епизодичното — като остава по начало при готовата случка от живота.

Когато човек не намери сили в себе си да се издигне достатъчно над суровите факти, за да ги подчини на една художествена задача, той е принуден да се придържа повече или по-малко към натурата и неминуемо изпада в обстоятелственост. Тъкмо това нещо се забелязва и в повечето стихотворения от книгата „Стихове в паласките“. Без да съдържат привнесени тези си, и без да са засегнати от особена непохватност на

стиха, с други думи, без да страдат от онези недъзи, които бяха един от основните видими грехове на автора, те звучат сантиментално и не носят трайния белег на неповторима творческа индивидуалност. Затова, без да са между провалите на автора, те са твърде далече и от пълноценната идейна поезия, която съчетава значителна мисъл и значителната емоция със здраво изградения и убедителен образ.

*

И тъй, макар да си е поставил една цялостна задача, която говори за пораснало творческо съзнание, и да излиза от преживяното, което го насочва към най-значителните проблеми на съвременността, със своите „Стихове в паласките“ Веселин Ханчев все още не е направил решителна крачка към утвърждаване, както са склонни да твърдят някои ценители. Проявил по-голяма грижа към формата, той все още не се е освободил от онзи елементарен лиризъм, който приближава и най-идейната творба към лекотата и напевността на романса. Затова, ако човек излизаше само от литературните факти, без да ги съобрази с тогавашната духовна атмосфера, можеше да допусне, че пътят на поета към значителното изкуство беше преграден за винаги и причината за това трябваше да се търси единствено в някои недъзи на неговото дарование. За щастие бъдещето дойде да опровергае тези опасения. Оказа се, че основната беда се дължеше не на една непоправима творческа слабост, която условията не биха могли да отстранят, а на нещо друго — на недостатъчна съпротива срещу догматизма, който по време на култа към личността господствуваше над мисловността и не пощади почти никоя област на духовната култура.

И в художественото творчество, както и в другите сфери на мисловност, догматизмът се прояви преди всичко като склонност да се обясняват нещата със завършени и неизменни формули. Кога изрично, кога мълчаливо той доведе до създаването на нормативни естетически рамки, без да се следва конкретната правда или поне, без да се държи достатъчно сметка за нея. Оттук логически се стигна до редица предубеждения, които преграждаха свободния достъп до големи реалистични творби.

Не можа да остане вън от тяхното влияние, разбира се, и един поет като Веселин Ханчев. Но както става при всички подобни случаи, той се поддаде на бедата по свой начин и заедно с това по свой начин се помъчи да ѝ окаже съпротива.

*

Мисля, че е трудно да се намери художник на словото у нас, който по един или друг начин да не е изпитал върху себе си натиска на догматическото мислене, обявено по време на култа към личността едва ли не за задължителна гражданска добродетел. За да бъда точен обаче трябва да добавя, че този духовен натиск, който се упражняваше понякога под благовиден идеен предлог и се натрапваше с всички средства на пропагандата, не винаги се схващаше като принуда и не винаги причиняваше угнетение. Напротив, имаше и сред поетите немалко лековерни хора, склонни обикновено към духовна леност, които се чувствуваха много добре в атмосферата на готовите „истини“ и смятаха за свой дълг не само да ги приемат и не само да ги повтарят, но и да ги облекат в стихотворна форма. Затова такива поети нерядко бяха искрени в заблужденията си и

макар да слагаха незаслужен ореол около главите на въздигнатите в култ и да създаваха много сурогати на поезия, когато се отдалечаваха от сферата на осветените положения, те успяваха да се отърсят за момент от лъжата и като всеки искрен човек да намерят пролука към убедителната поезия. Не е случайно, че даровитите от тях (да не говорим за бездарните) — даровитите от тях, някои от които платиха скъп данък на конюнктурата и изпълниха много книги с лековата стихотворна публицистика, дори и в най-тежките години успяха да напишат отделни сполучливи творби. По съвсем друг начин мина през догматическите и културските изпитания Веселин Ханчев. Малко склонен към лековерието, той не можа да приеме априорните тези и замръзналите формули, които тласнаха мнозина към душевно опустошение, и не се вдъхнови особено от парадния оптимизъм, макар и да не му се противопостави. Така той предпази своето съзнание от заблужденията и не прояви особена настойчивост да скандира имена на самозваните избраници, но тъй като се примири с някои неизбежни условности, без да прави поезия от лъжата, не успя да каже до край и онова, което го вълнуваше. Вътрешните задръжки му попречиха да извиси глас и не случайно, за разлика от някои свои връстници, които не го надминават по дарование и същевременно бяха отишли много по-далече в своите отстъпки пред култа, не успя почти никога да се покаже равностоен на своите поетически възможности — не можа да се изяви като поет със свое виждане и своя индивидуална физиономия. За сметка на това, тъкмо поради същите задръжки, той се оказа много по-подготвен да посрещне изненадите, които носеше бъдещето.

Когато страстта дойде, казва Ромен Ролан в един от романите „Очарована душа“, невинните са най-изложени. И това е вярно. Можем обаче да отидем по-нататък и да добавим, че те са еднакво изложени всеки път, когато светът им се разкрие не такъв, какъвто изглежда в техните добронамерени и понякога наивни представи. Нищо чудно тогава, че последвалите разкрития във връзка с култа към личността засегнаха най-много и най-болезнено тъкмо онези честни хора („невинните“), които бяха повярвали в скрижалите на догматизма и в името на социалистическите идеи незабелязано бяха стигнали до антихуманитарни схващания, ако не и до антихумантирани деяния. Нищо чудно, че повече от всички други те трябваше да минат през трагичното съзнание за вина и да си наложат по-кратко или по-продължително мълчание, без което добросъвестният човек, станал случаен съучастник в злото, не може да си възвърне себеуважението и уважението на своите близки (говоря за честните — нечестните могат във всеки момент да направят без угризение всичко, от което имат изгода). Убедително доказателство за тази вътрешна преоценка, за тази духовна потребност да се даде отговор на събудената съвест, представляват покрай другото и стихотворните вопли на някои поети и мъчителните задръжки в тяхното творческо развитие. Колкото и трагични да бяха обаче разкритията във връзка с култа към личността, те засегнаха не така остро и не така непосредствено онези, които не бяха ръкопляскали на злото — които в своето съзнание и в своите прояви не бяха се солидаризирали с него. А между тях беше и Веселин Ханчев. Затова, когато истината възтържествува, той бе по-малко изненадан от някои други и нито мина през мъчителната драма на онези, които чувствуваха лична отговорност за станалото, нито трябваше да си наложи мълчание както изисква съзнанието за вина. Бариерата бе вдигната и поетът можеше да продължи своя път на творец. И наистина той го продължи, без да изчаква

и без да изживее тревогите на едно морално сътресение. Нещо повече обаче: заедно с това случаят му помогна да преодолее и някои задръжки от творческо естество, които до тогава му пречеха да се изяви по мярката на своето дарование. Почти неочаквано той се отърси от литературната условност и със сигурността на зрял творец показа, че умееше да следва своите мисли и своите емоционални подтици, без да си налага изкуствени рамки. Ще рече, поетът преживя преодоляването на култа като двойнствено освобождение—освобождение не само от натрапените предубеждения, а и от натрапените художествени похвати. Затова след толкова години половинчатост той беше не само облекчен, а и духовно обновен. За него това беше второ раждане като творец — раждане този път не за поезията изобщо, а за значителната поезия, която може да се мери с най-добрите постижения на националната литература.

*

Говоря за творческите преображения на Веселин Ханчев и неволно си спомням някои известни изказвания на Хегел за словесното изкуство.

„Към епическата поезия — казва големият философ — влече потребността да се вслушаш в предмета, който се разкрива сам по себе си, като обективна затворена в себе си цялост в противоположност на субекта; а в лириката пък намира удовлетворение обратната потребност — да изразиш с е б е с и и да доловиш чувството в разкриването на самото него.“ С други думи, „тук индивидът представлява център на своята вътрешна представа и чувство“ — „представлява истинско съдържание на лирическата поезия“. „Затова — продължава Хегел — цялото получава своето начало от сърцето и чувството, по-точно — от особеното настроение и ситуация на поета, по такъв начин съставът и връзката на особените страни, в които се разкрива съдържанието, не може да се опира на неговото вътрешно проявление, като на завършено в себе си индивидуално събитие, но се спира на субекта.“ Ето защо дори когато описва действителни обстоятелства, поетът ги потопява в своята „субективна заинтересованост“ — взема ги като „обяснение на своето вътрешно душевно състояние“. И тогава, в разрез с видимостта, той „се стреми да въздействува чрез вътрешната дълбочина на израза, а не чрез обстойността на описанието или обяснението“ (Гегель, Сочинения, т. XIV, Москва, 1958, стр. 259 и пр.).

Какво означава всичко това?

Всичко това означава, че лирическият поет, дори когато стои върху прогресивни позиции и защитява обективни морални ценности, е субективен творец, който се изявява чрез пресъздаване на съкровеното. Единствен герой на своите творби, той разкрива света чрез себе си, чрез своите чувства, мисли и преживявания, което значи — със средствата на саморазкриването. Затова, ако иска да се изравни със задачите на своето време, за него не е достатъчно да се довери на друг и да повтаря общоприети положения — не е достатъчно да получи истината във форма на готова идеологическа рецепта. За него има поетическа стойност само онази истина, която е открил и преживял в собствения си опит — която е направил неразделна от своята мисловна и емоционална същност. И понеже е така, всяко въздействие върху него, което е натрапено и не минава през съкровеното, е обречено на безплодие. То му пречи да намери адекватен израз на своята личност и накърнява не само формата, а и самата същност на неговата творческа изява — онова, което ѝ придава идейна и обществена стойност,

което ѝ вдъхва поетическа душа. А тъкмо такива бяха и пречките от догматическо естество: явно или скрито, те се налагаха като тезисни изисквания, които не държат сметка за преживяването и често пъти носеха със себе си не само принудата, не само елементарността, а и неистината. Затова, когато се освободи от техните протези, Веселин Ханчев даде криле не само на своето перо, но и на своята душевност. Облегнат на социалистическата концепция за света, която беше възприел по вътрешно убеждение и която следователно е по-надеждна като опора от всякакво външно съобразяване, той отиде по-нататък в своя стремеж към хуманизация, за да стане едновременно и по-етичен, и по-дълбок, и по-непосредствен в своята поетическа изява. За да се убедим в това, достатъчно е да прелистим неговите стихове, публикувани след 1956 година: и непретенциозния „Смешен пантеон“ (имам предвид главно цикъла „Над албума на Бешков“), и книгата „Лирика“, и някои по-сетнешни стихотворения, поместени в периодическия печат.

Когато военната тема беше изчерпана и догматическите изисквания загубиха своята принудителна сила, Ханчев не само прогледна, за да види някои „слънца от станиол“, които беше взел за истински светила, не само осъди своите „големи робства пред малки хора“, но заедно с това, без да се отклони от поетата посока, изостави и еднолинейната социологическа схема, която беше използувал като универсален компас, за да проникне в един простор от мисли и емоции, недостъпен за него до тогава, в който човешкото поведение придобива по-дълбока и по-сложна измеримост. Тази друга измеримост, която показва не само колко си прав в общото, но и колко си етичен в конкретното, го откъсна от елементарните стихотворни силогизми, за да го издигне с най-добрите стихотворения в „Лирика“ до безспорните имена на нашата съвременна поезия.

*

Няма никакво съмнение, че в наши дни един хуманитарен мироглед е немислим без основната грижа за съществуване — да се осигури хляб за всички. Вярно е също така, че такъв мироглед се превръща в чиста утопия, ако не се отиде по-нататък — ако не се обединят хората в името на неговото осъществяване. Този практически стремеж обаче, който определя поведението на милиони хора и е основна грижа за социализма като политическо учение, съединява угнетените не само в необходимостта, а и в свободата — насочва ги към една цел, за да утолят не само своята материална потреба, а за да утолят и своята нараснала жажда за духовни блага, инак казано за човешко достойнство. Така че пряката историческа задача се превръща в по-далечен идеал, който запазва своята сила и своя смисъл и тогава, когато обществените причини за глада и недоумяването са отстранени. А това вече разширява смисъла на борбата за нов свят, придава ѝ едно друго съдържание, което много често се забравя, за да я превърне в борба и за нова нравственост.

Недалечното минало показа, че хората могат да бъдат единни в голямата идея за социализъм, но при дадени условия да останат равнодушни и дори враждебни един към друг. В такъв случай общността се крепи изключително на рационално-мирогледното и по същина е отвлечена — реално е духовното угнетение, самотата сред единомишленици. А това е вече накърнен хуманизъм, който дори и при достатъчно материални блага не води към морално удовлетворение, не създава необходимите

предпоставки за пълноценно щастие. Тъкмо този ограничен хуманизъм дава повод понякога да се напомня познатото библейско правило: не само с хляб се живее. Ако не желае да остане в света на елементарното, един съвременен художник очевидно не може да се задоволи с такъв обществен идеал. Като не забравя нито за миг, че няма добруване в нищетата, той трябва да отиде по-нататък, за да открие духовната страна в стремежа към бедещето, да покаже, че този стремеж е неотделим от потребата за вътрешно утвърждаване—едно утвърждаване в самосъзнанието, в доверието и във взаимното съчувствие. Тъкмо това имаше предвид и Никола Вапцаров, когато пишеше: „Тръгват. Бият се. Защо? /Само хлябът ли ги сбира?“ Към този по-пълен и заедно с това по-съвременен хуманитарен възглед се насочи и Веселин Ханчев след освобождението си от нормативното мислене, за да подхване и доразвие поетически една идея, която в дините на култа към личността беше опразнена от своето реално съдържание — една идея, без която новата поезия е немислима.

За да изясня мисълта си, бих ви помолил да разтворите книгата „Лирика“ и да прочетете стихотворението „Добрият ученик“ — едно от най-хубавите в нея. Ще се съгласите веднага, че не е необходимо да се питате кой е този ученик, „най-добрият в класа“, който знае „всеки урок“ и отговаря „точно и ясно“, за да не произнесе нито дума пред офицера-палач и да получи бележка отличен „в час по безсмъртие“. Това е един от участниците в съпротивата, един от борците за нов свят — свят без нищета и без унижения. Обществената позиция на този герой, която е едновременно и позиция на автора, не буди някакво колебание, макар да е загатната много леко и да е изразена с крайно лаконични художествени средства. Поетът обаче не се задоволява с общата идейна схема, обикновено достатъчна за онзи, за когото новото се изчерпва с новите производствени отношения. Напротив, като излиза мълчаливо от обществено обусловеното, той се старае да го освети от една друга страна: открива в поведението на младия момък не просто един акт на идейна устойчивост, сам по себе си достатъчен за уважение, а и един акт на себеотрицание, един акт за безкористна жертва в името на общото щастие, който засяга по-дълбоко и по-непосредствено нашето съзнание. Така поетът се старае да ни спечели чрез изградения образ не само в името на една програма, а и в името на една нова нравственост — да ни издигне не само до политическата идея, а и до принципите на един хуманизъм от нов тип. И тази по-далечна цел, която не само не противоречи на непосредствената, а е нейно духовно изражение, е толкова важна, че много често той намира в нея единствен подтик за поетическо вдъхновение, за да хвърли в тревога някои ценители на изкуството, които под влияние на един вкоренен навик продължават и днес да пристъпват към художественото произведение с един чисто социологически мащаб.

Вземете, да кажем, някои други стихотворения от книгата „Лирика“, като „Балада за човека“, „Изкуство“, „Художник“, „Уличен телефон“ и „Приказка“. Ако се придържате към едно елементарно тълкуване, което свежда съдържанието до пряката изява, бихте могли да кажете, че те стоят вън от обсега на съвременните проблеми и на по-голямо основание — вън от обсега на социалистическите идеи. Боя се дори, че някои прекалено придирчиви хора бяха отишли и по-нататък, за да потърсят в тях и такива следи, които биха ги отвели и по-далече в тяхната мнителност. Те биха могли да направят възражение например срещу тези стихове, които служат за идейното средище на стихотворението „Приказка“:

. . . Недей ни разделя.
Равнодушни недей ни прави.
Ако искаш, вземи ни и хляб, и постеля.
топлинка само в нас остави! . . .

Какво означава, би попитал прекалено придирчивият ценител, това забравяне на първоосновата — това търсене на щастието вън от сферата на социалното решение („вземи ни и хляб, и постеля“)? Не е ли именно то следа от мирогледен идеализъм, който ни пренася изцяло в душевността и така ни отклонява от основната задача — да построим един свят без нищета? Нищо подобно, ревниви ценителю. Нито тук, нито в което и да било свое стихотворение от зрялото си творчество Веселин Ханчев не изпуска от очи социалистическия идеал. За разлика от тебе обаче, той не го държи окачен на гърдите си, както се носят ордени, и не го разполага само в рамките на социологическата задача — основна наистина, но не единствена. Като всеки добър творец, той отива по-нататък и вижда, че този идеал предполага промяна не само в обществените, а и в чисто човешките отношения. Инак казано, той го приема като идеал, който съединява хората не само в усилията да се премахне нищетата, а и в усилията да се премахне равнодушието към съдбата на човека — тази духовна травма на стария свят, невключена досега в никое социологическо определение, която ни отдалечава нравствено от социализма дори и тогава, когато искрено сме го приели като учение. Без да отрича материалните предпоставки, които осигуряват човешкото добруване, и без да въздига в добродетел универсалното всеопрощение, което мълчаливо увековечава неправдата, накратко — без да губи перспективата към бъдещето, както беше някога в ранната му младост, поетът разширява обема на своите хуманитарни възгледи, за да ги изпълни с по-голяма вътрешна заинтересованост към съдбата на човека, с повече топлина към него, с повече съчувствие. С други думи той отхвърля схоластическия пуритански рационализъм на догматиците, който гледа на хората от висотата на общата идея, за да се приближи към човека едновременно и чрез разума, и чрез сърцето — една близост, основана не само на дълга, а и на доверието, която е свързана по начало с повече преживяване (с повече „топлинка“) и като всяко преживяване е по-сигурна основа за творчество.

*

В областта на изкуството трудно може да се намери нещо по-безспорно от това, че една промяна в отношението на художника към хората и света неминуемо води до промяна и в неговата образна мисловност. Затова лесно е да се предположи, че като се освободи от натрапените догматически изисквания и разшири обсега на своите хуманитарни вълнения, Веселин Ханчев е трябвало поради една неотменна вътрешна повеля да отиде по-нататък в своите търсения и да се добере до такава художествена изява, която се налага от неговата нова степен на съзнание. И действително почти всичко, публикувано от него след „Стихове в пазаските“, свидетелствува за еволюция не само в идейната, а и в естетическата му концепция — еволюция, която му позволи да се разгърне и да намери пролука към пълноценното изкуство, еднакво значително и като проблем, и като художествено постижение.

Казах по-горе, че още с първите си работи Веселин Ханчев прояви подчертана склонност към стихотворния разказ и по-специално към така

наречената лирическа балада. Сега, когато пред нас са някои от следващите му книги, като „Лирика“ и „Роза на ветровете“, ние можем вече да добавим съвсем определено, че тази склонност е трайна черта на неговото поетическо дарование. Сигурно поради това тъкмо тук най-добре проличава и еволюцията в неговата мисловност, а оттам — и еволюцията в изразните му средства.

Поради самата си същност, както се знае, лирическата балада се отличава с това, че възпроизвежда някаква действителна или въображаема случка от живота, като не само я очиства от всичко случайно, но я потопява освен това в една романтическа и понякога приказна атмосфера. Ето защо тя предполага не само относителната леснина на един сюжетен скелет, който обикновено лесно се изгражда, а и нещо друго — и трудността да се поддържа с образно-емоционални средства една поетическа условност, която е задължителна предпоставка за жанра. А тъкмо тази трудност не можеше да преодолее Веселин Ханчев в първите си книги. Принуден от обстоятелствата да пригажда своето вдъхновение към странични изисквания, които го изместваха от плоскостта на преживяното, обикновено той не успяваше да се освободи от емпириката и често пъти, без сам да го желае, оставаше в плен на епизода. В резултат на това, както видяхме, макар да свидетелствуваха за дарба, много от неговите баладични творби бяха затлачени от прозаически прибавки и натуралистически наноси, които накърняват условното им романтическо звучение и ги лишават от необходимото композиционно единство. Не може да се каже същото обаче за по-сетнешните му работи от този вид, писани в една вече променена духовна обстановка. Макар да носят същия индивидуален белег, те са израз на свободна вътрешна изява — в тях, да се изразя с думите на Хегел, наистина „цялото получаваше своето начало от сърцето и чувството“ и не е накърнено от странични съображения. Не случайно тези стихотворения, общо взето, не са утежнени със словесни придатъци и не са вътрешно разнородни по съдържание и форма. Затова към тях не може да се приложи така лесно онази „операция за прочистване“, която приложих вече към някои от предишните му работи. Тук аз не мога да кажа така лесно: отстранете тези куплети и стихотворението ще се облекчи от излишен словесен товар, ще стане по-ясно като концепция и по-хубаво по форма. И това важи по начало не само за безспорно сполучливите баладични творби, каквито са „Балада за човека“, „Добрият ученик“, „Лов на делфини“, „Пред пустата лодка“, „Приказка“ и „Среща в морето“, а и за неприемливите, та дори и за слабите: дори и те, несполучливи като цяло, не са елементарни като изображение, както беше по-рано — дори и те свидетелствуват за една по-висока степен на художествени изисквания и художествени възможности.

Колкото и важно да е казаното обаче, то илюстрира настъпилата промяна в изразните средства на Веселин Ханчев, като взема предвид главно екстензивната страна на художествената форма — онова, което се отнася до стилното и композиционно единство на творбата и обикновено бие на очи още на пръв поглед. А формата като цяло обхваща и една друга особеност на поетичния израз, която условно може да се нарече интензивна — една особеност, която изразява, така да се каже, емоционалната и мисловна динамика на съдържанието и насочва вниманието в дълбочина. Тази друга особеност на формата, която не се усвоява с никаква школски усилия, е свързана по-непосредствено с душевността на автора и не може да остане незасегната от неговата вътрешна промяна.

Щом е така, тя не можеше да остане незасегната от идейната и мисловна еволюция, през която мина и един поет като Веселин Ханчев. За да се убедим в това, не е необходимо особено изследване — достатъчно е да сравним предишните му работи със стихотворенията от неговата творческа зрялост.

Може да се каже, както вече загатнах, че с „Избрани стихове“ и „Стихове в паласките“, които имат за главна тема войната, поетът се стреми единствено към разкриване на основното противоречие между н а с и т я х — между хората на бъдещето и хората на миналото. За жалост, той се задоволява с общата схема, вярна социологически, но психологически непълна, и не отива по-нататък, за да покаже- че тези противоречия водят не само до обществени сблъсъци в душевността на човека — сблъсъци в неговото етическо съзнание. Затова, колкото и да е за невярване, макар да ни въвеждат в един от най-големите обществени конфликти на епохата, стиховете му от посочените две книги страдат до известна степен от б е з к о н ф л и к т н о с т. Макар да са дело на даровит поет, те са изградени еднолинейно: в тях преобладава хроникьорското описателство, което обикновено следва епизода и само случайно може да стигне до по-трайно и по-убедително обобщение. Съвсем друго нещо представляват стихотворенията от книгата „Лирика“, писани няколко години по-късно, които за сега са най-добрата творческа сполука на поета. Без да се отклоняват от идейните начала на предишните му работи, те разширяват обема на неговите вълнения, за да ги представят не само в социален, а и в хуманитарно-етически план, което е все едно — превръщат социалната позиция в съкровено изживяване, правят я психологически вярна и поетически убедителна. А това ново съдържание не може вече да се изрази със средствата на еднолинейното констативно описателство, което се движи по повърхността на явленията. Напротив, то предполага едновременно и други изобразителни средства, които позволяват да се проникне в променения духовен свят на поета, станал не само по-обемен, а и по-дълбок. И действително стихотворенията на Веселин Ханчев, поместени в книгата „Лирика“, говорят за отърсване не само от мисловната тезисност на догматизма, а и от неговия опростителски начин на изображение. За разлика от предишните му работи, някои от които не надскачат кръга на елементарното, те съдържат много по-богат подтекст и разкриват основната идея с една асоциативност, на която са способни само творци със сложен вътрешен живот.

Като излизат главно от зрелите работи на Веселин Ханчев, в които поетът намери себе си и се разкри най-пълно, някои литературни ценители изтъкват, че неговата поезия се отличава със своята спокойна мъдрост, с вътрешната си хармония, с постигнатото равновесие между мисълта и чувството. И това е вярно: с най-характерните си прояви тази поезия е чужда на фугата, на показността и на парадната външна изява. Тя няма нищо общо нито със стихотворното резоньорство, нито с онзи литературен барок, така широко разпространен до неотдавна, който чрез хипертрофия на афекта измества и дори умъртвява непосредственото човешко чувство. Всичко това обаче не ни дава право да търсим в нея някакво равнодушие, някаква принизена емоционалност, още повече някакъв лирически квиентизъм. Напротив, най-добрите работи на Веселин Ханчев напомнят спокойствието на дълбоката вода, която тече плавно, но крие потенциална вътрешна енергия. Макар да се изявяват като хармонично изживяване, те са изпълнени със стаена тревога, заразя-

ват със своето обуздано драматично отношение към света. Оттам и своеобразието на техните изразни средства, годни да предадат едно много по-сложно и много по-дълбоко душевно състояние.

За разлика от по-рано в зрелите си работи поетът вече е преодолял констативното описателство и е разширил обхвата на антитезата, която се проявяваше някога предимно като заключителна поанта („Тяхната омраза моята любов ще защити“ и пр.). Тук той си служи с такива изобразителни похвати, които са едновременно и много по-гъвкави, за да предадат извивките на душевното настроение, и много по-контрастни, за да изразят вътрешния драматизъм на преживяването. И това противоречиво единство, което при сполука придава много убедителна пластичност на образа, се проявява не само в стихотворения като „Присъда“ и „Жив съм“, които представляват морално победа над смъртта, а и в стихотворения като „Пръстен“, „Белият Биб“ и някои други, които стоят по-настрана от големите мъчителни проблеми на живота. То показва, че задушевното и драматично начало, станали неразделна част от духовната същина на поета, са се превърнали в траен характерен белег и на неговата художествена мисловност — присъща особеност на неговия начин да вижда и изобразява света .

*

Едва ли е необходимо да се напомня, че когато говорим за формата на поетическите произведения (става дума за всички прояви на мерената художествена реч), много често ние имаме предвид изключително тяхната стихотворна структура. И това, разбира се, не е случайно: по силата на един придобит навик, съзнанието е склонно да се съсредоточи преди всичко върху онова, което е най-характерно и служи за жанрова отлика на изследвания предмет. Обаче стихотворната структура на поетическите произведения е не просто външен словесен израз, не техническа обвивка на мисълта, а нещо много повече — форма за съществуването на тези произведения, вътрешно присъщ начин за изявяване на тяхната своеобразна емоционална „душа“. Не случайно в своето кратко, но много интересно изследване „Българският хекзаметър“ Асен Разцветников напомняше тази стара и вечно нова истина: „Онова, което е родено в стих, умира, когато го направиш в проза.“ И понеже е така, когато настъпи промяна в духовния свят на даден автор, ако той е поет, видимо или невидимо тя се отразява покрай другото и върху онези елементи на неговата художествена изява, които са присъщи на мерената реч. А Веселин Ханчев е поет и, разбира се, не можеше да прави изключение от това правило. Не трябва да ни изненадва тогава, че освобождението му от догматизма, за което вече говорих, не се спря насред път и доведе до промяна и в неговите стихотворни похвати.

Може да се каже, че в своите първи книги (до „Стихове в паласките“ включително) Веселин Ханчев вървеше по утъпканите пътища на едно твърде лесно и твърде достъпно стихотворство. Вътрешно несигурен в себе си, той не само се придържаше към традицията, а до известна степен ѝ робуваше — вземаше я като готов образец, като задължителен еталон за ритмично и строфично изграждане. Не случайно той се задоволяваше най-често с четиристишието, с осветената класическа стъпка, предимно ямбическа, и с някои елементарни похвати за постигане на благозвучие, в които не личат усилие за търсене и откриване на неизвестни

неща. Когато чета първите му книги, не мога да се освободя от впечатлението, че слушам упражнения на пианист, който прави първите си стъпки в изкуството. Все ми се струва, че за да не накърни ритъма, поетът следва ударите на някакъв невидим метроном, а не своето настроение и своето вътрешно чувство за мярка. Той се стреми не толкова да намери точния словесен израз на своята мисъл, колкото да побере словото в механически отмерените тактове. Но тъй като това слово не винаги се поддава на един предварително определен размер, налага се понякога да се прибегне към неговото външно приспособяване. В резултат на това някои думи и изрази незабелязано се отклоняват от своята функционална задача и започват да играят формална изобразителна роля: не да бъдат необходим елемент в логическия и емоционален поток на речта, а да запълнят някои празнини в следваната ритмическа схема. Така нерядко се стига до един стихотворен израз, който е създаден по външен път, звучи еднообразно и на места се отдалечава от необходимото и търсено смислово съдържание („с тях ще идеш в полето направо,/ дето житото вече расте“, „но мълчахме, опрели в пръстта/ упоритите наши уста“, „Тя целува ни в челата / край редиците снове“, „Като войнишко платнище над нас/ виснал е свода“ и мн. др.). И все пак трябва да се каже, че не всичко в тези първи книги на автора свидетелствува за невъзможност да се преодолее елементарността. Напротив, не на едно място в тях поетът полага усилия да овладее условностите на ритмическия регламент и да подчини тези условности на своята мисъл и своето чувство — да ги направи инструмент на своите духовни подтици. И тъкмо в такива случаи, без да излезе вън от границите на традиционната метрика, той успява да постигне сбит и изразителен стих, с какъвто могат да се похвалят само добрите майстори. За пример бих привел първия куплет от стихотворението „Моята сила“, който подкупва със своята простота и своята мъжествена интонация:

Родино моя, с твоя дъх аз дишам,
със твойта сила силен съм и аз.
Как бих посмял стихът си да допиша,
ако не чувам в него твоя глас?

За жалост в първите книги на Веселин Ханчев такива стихове са малко на брой и трудно могат да се отделят от баналното. Затова те не определят техния облик и обикновено минават за случайна сполука на перото — сполука, която не води до целостни постижения.

Но както видяхме вече, творческата еволюция на поета не спира тук. Получил първоначален тласък от създадените политически условия у нас, Веселин Ханчев успя да отхвърли ограниченията, засилени по време на култа към личността, за да се насочи към една поезия, която излиза единствено от преживяното. По този начин той освободи от задръжки не само своето съзнание, а и всички съставки на своята поезия, в това число и своя стих.

Отворете сега книгата „Смешен пантеон“, неговия пръв сериозен опит да излезе на открито, и прочетете цикъла „Над албума на Бешков“. Не знам как ще прецените тези стихотворения в художествено отношение (лично аз мисля, че те са хубави в жанра си и намирам, че свидетелствуват за покритие между художника и писателя), но както и да ги прецените, сигурно не ще оспорите, че като цяло те са по-единни и по-завършени от всичко, което поетът е писал до тях. За разлика от онова, което допускаше в миналото, тук авторът не излиза от една механически предпо-

ставена ритмическа схема, а следва своето вътрешно чувство, което значи — своята естествена потреба за мярка, събудена от преживяването на чуждата творба. Възприел този начин на пресъздаване, той не пригажда словото към някакви външни изисквания, не му отрежда формалната роля да запълва незаети стъпки, а го търси по емоционален път,като присъща съставка на една мисъл с определен такт, с определено вътрешно движение. Затова макар да остава изцяло в рамките на традицията, поетът успява да преодолее напевността и еднообразието на традиционната нормативна метрика. Така той се приближава до един стих, който не съдържа празни места, не страда от украшателство и е свързан органически с мисълта — един стих без намордници и без висулки, който по-рано беше твърде рядко явление в неговите книги.

Един поет обаче със съвременна чувствителност и съвременен усет за ритъм, който иска да остане верен на своето преживяване, не винаги може да преодолее условностите на напевността единствено чрез гъвкаво боравене с изразните средства. Напротив, по-вероятно е, че такъв поет, ако не страда от литературни предразсъдъци, ще отиде по-нататък в своите усилия, за да внесе когато е потребно и структурни промени в осветената метрика. Това именно направи и Веселин Ханчев. След като в продължение на много години беше следвал безропотно изискванията на класическите правила, в редица стихотворения от своята книга „Лирика“ той прибегна към изобразителните средства на свободния стих, за да покаже в разрез с някои прибързани очаквания, че не беше извървял до край пътя на своите поетически търсения.

Дори и в наше време могат да се намерят рутинирани поети, свързани неразривно с усвоени изобразителни навици, които признават само традиционните размери и смятат всяко отклонение от тях за заговор срещу красотата и здравия смисъл на нормалния човек. Други, напротив, се мъчат да ни убедят, че съвременната поезия налага пълно и безусловно скъсване с класическите изисквания за хармония, за ритмично и тонално благозвучие. Макар да излизат обаче от коренно различни гледища, едните и другите неволно се приближават в най-същественото — в това, че издигат като задължително условие за пълноценност формалните белези на поетическата реч. Като се придържат към една нормативна предпоставка, взето вън от индивидуалната и историческа конкретност (на всяка цена традиция или на всяка цена антитрадиция), едните и другите не само мълчаливо отричат приемствеността, без която творчеството е немислимо, и не само се отказват доброволно от редица изобразителни средства, които не отговарят на тяхната схема, а забравят и онова, което в случая е най-важното: че художествената форма се обуславя не от едно решение, а от душевността на твореца, от своеобразието на неговия мисловен и емоционален свят. Ето защо Веселин Ханчев, който се беше разплатил вече с догматизма, не можеше да последва нито едните, нито другите. Със сигурния инстинкт на поет той разбра, че може да намери адекватен израз на своите вълнения не като замени едни нормативни ограничения с други, а като се откаже да робува и на едните, и на другите — като разшири обсега на своите изразни средства, ръководен не от ненакърними външни предписания, а единствено от компаса на своето вътрешно изискване за мярка. Всичко това му позволи да се освободи от задръжките на рутината и да възприеме новото, без да плаща данък на модата — без да се увлича от крайностите на литературния нихилизъм.

От казаното става очевидно, че търсенията на Веселин Ханчев в областта на стихотворната форма не са случайни, нито се дължат на някакво внезапно осенение. Напротив, те са подготвени от една трайна промяна — от една духовна потреба да се приближи до човека и да му заговори по-просто и по-непосредствено. Обаче известно е, че и в поезията, както и в живота, новата форма не иде от небитието на формите — не произтича механически от новото съдържание, макар да се определя от него. Тя има относителна самостойност и се ражда от друга форма, както човекът се ражда от човек. Щом е така, новият стих на Веселин Ханчев не е резултат само на една нова душевност, макар да се определя от нея, а и на едно литературно развитие. Той е немислим вън от състоянието на нашия стих през последните десетилетия и същевременно — вън от влиянието на наши и чужди автори, които поетът е чел. А известно е, че сред тези автори, между които на първо място слагам Никола Вапцаров, ние намираме имената и на неколцина французи.

Видяхме, че още на младини Веселин Ханчев се срещна с Франсоа Вийон и понеже сам чувствуваше влечение към баладичната изява, не издържа на изкушението да преведе на български някои характерни извадки от неговото „Завещание“. След войната, когато условията за културно общуване се подобриха, той разшири кръга на своите интереси, за да се приближи към творчеството и на някои френски поети от по-ново време. Доказателство за това са множеството негови преводи от последните години. Тези преводи показват, че Веселин Ханчев е търсел досег главно с първенците на френската поезия — с Пол Елюар и Арагон, а напоследък и с Аполинер. Аз обаче съм на мнение, че той издава много по-голяма вътрешна близост с един друг поет, който не е между големите явления, но независимо от това е поет със своя физиономия и свое място в съвременната френска поезия. Имам предвид Жак Превер.

В една своя литературна бележка Веселин Ханчев признава: „Обикнах Жак Превер и поезията му едва когато видях Париж и вдъхнах неговия въздух. Макар че там не успях да го срещна, почти всеки ден откривах присъствието му в града и присъствието на града в стиховете му. За него ми говореха неговите събратя и обикновените хора от народа, клошарите и момичетата от големите булеварди, работниците и цигуларите от терасите на кафенетата, влюбените и инвалидите от метрото, птиците и дърветата в парковете, уличките на Латинския квартал и слънцето над Сена“ (сп. „Септември“, бр. 4, 1962). След това, вече по друг повод, нашият поет намери сгода да подчертае още един път положителното си отношение към своя събрат по перо. „Естетите го отричат — заявяваше той, — но народът го чете. По негови стихове се пишат песни и хората пеят тези песни. Това е стара френска традиция. Ако щете — традиция на романистите, на саркастичните стихове, на ироничните куплети“ (в. „Литературен фронт“, бр. 52—1962). И това е вярно. Жак Превер е един от онези френски поети, които след безплодната сюрреалистическа авантюра се мъчат да върнат поезията от задоблачните сфери на абстракцията към нейния първоизточник — към земята, към хората, към реалния свят. Отвърнал поглед от алогичното, той търси допир с човека от улицата и започва да говори с неговия език — необработен според господствуващите изисквания, но разбираем и за непосветените в тънкостите на поезията. А това вече му налага да се отклони от общоприетото и да потърси друга по-подходяща форма на стиха.

Известно е, че френският традиционен стих е силабичен и има вътрешна структура, която се родее със структурата на нашата народна песен. Ше рече, той се определя метрически от такива елементи като цезурата, римата и броя на сричките, а не от редуването на ритмически стъпки, както е в българската, руската и немската поезия (Любопитен факт, малко невероятен за хора, които са свикнали с тоническото стихосложение: в своето изследване „Réflexions et Propositions sur le vers français" Пол Клодел изобщо не поменава за ритъма като прозодически белег — все едно, че той не съществува). Поради това, когато развитието на мерената реч стигна до свободния стих, френската лирическа поезия, която не можеше да се ползува от този елемент на вътрешна организация (ритъма), изостави не само симетрията, а отиде и по-нататък, за да се приближи повече, отколкото новата лирическа поезия на някои други народи, до едно състояние на аморфност. По този начин тя загуби всичките си песенни отлики и в творчеството на един поет като Сен-Джон Перс, за когото Арагон каза, че бил и негов кандидат за Нобеловата награда, се явява обикновено във вид на изящна езикова парабола, близка до широко разпространените някога „стихове в проза". Лирическата поезия обаче, ако е наистина лирическа, дори и когато напълно е скъсала с класическата поетика, не може без скелет — без една вътрешна мярка, различна от мярката на обикновеното повествование. Затова дори в творчеството на заклетите антитрадиционалисти тя намери една друга закономерност на поетическия израз: редуване на думи и логически групи с различна ударна сила, с различно емоционално и тонално напрежение — закономерност, която се явява обикновено във формата на повторение и идва да замести римата, ритъма и цезурата на правилния стих. С този друг похват, понякога скрит, но годен често пъти да предаде и някои неуловими душевни вълнения, който по думите на един съвременен критик дава възможност на поезията да се роди повторно от своите собствени съсипни — с този друг похват именно си служи и Жак Превер. Заедно с това обаче в редица от своите работи (имам предвид поместените в книгата „La Pluiё et le Beau Temps") той не се отказва и от някои елементи на традиционния стих — използува едните редом с другите. И тъкмо тук, според мене, Веселин Ханчев се доближава до него, макар в своето развитие да идва от диаметрално противоположна посока. И тук обаче той следва не литературната мода, а една вътрешна повеля, една нараснала потреба за хармония: чуждото дело не му служи за образец, а затвърдява волята му да търси новото, без да робува на предвзети предписания.

Спомнете си някои характерни стихотворения на поета от книгата „Лирика", като „Посвещение", „Свобода", „Добрият ученик" „Земя и небе" „Изкуство", „Присъда", „Жив съм" и „Лози в Монмартр" и някои други, които са между най-добрите му постижения и без съмнение ще останат трайна диря в българската поезия. Направете опит и вижте можете ли да подведете тези стихотворения под някакви общозадължителни правила на школската поетика. Като излизате от симетрията, което значи — от външните белези на правилност, вие сте в състояние да кажете най-много това, че едни от тях следват традицията („Посвещение", „Свобода", „Земя и небе" и „Изкуство"), а други са изградени по принципите на свободния стих („Добрият ученик", „Присъда", „Жив съм" и „Лози в Монмартр"). Ако обаче се взрете по-отблизо, ще се убедите, че това не е съвсем точно. И наистина, като изключим само „Изкуство" и донякъде „Посвещение", забелязваме, че останалите стихотворения от първата група, без

да накърняват формално общоприетите правила на стихосложението, носят известна изненада. Чрез въвеждането на съчетания от извънкуплетни стихове и части от стихове — един вид словесни кенари, вплетени органически в цялото („Свобода“: Възпявам тебе, майко Свобода. / Възпявам те. . .“; Земя и небе“: „Върху земя човек роден е. Но. . .“), те постигат по-едри акценти и по-далечни съзвучия, непредвидени в теорията, които ги отдалечават от еднообразието на обичайната ритмика и строфика (на друго място в „Литературна мисъл“ вече посочих подобни явления и в поезията на някои поети, като Георги Джагаров и Иван Радоев). Същевременно, като изключим само „Лози в Монмартр“, останалите стихотворения от втората група носят не по-малко изненади за онзи, който е навикнал да борави с абсолютни понятия. И наистина, макар да са изградени със стих, който не следва класическите предписания, чрез повтарянето на някои характерни изрази („Добрият ученик“: Беше в час по. . .“; „Присъда“: „Осъждам ви на смърт“; „Жив съм“: „Жив съм“), които представляват смислова и тоническа доминанта, те постигат един друг ритъм, различен от традиционния и по-подвижен от него, който по свой начин придава лирическо напрежение на цялото.

Заслужава отбелязване обаче и нещо друго. Заслужава отбелязване, че дори и едно стихотворение като „Лози в Монмартр“, което не съдържа едри ритмически повторения — че дори и то не е аморфно по строеж, както може да се допусне на пръв поглед.

Като излизат от видимостта, някои наши поети свързват свободния стих не само с пренебрегването на класическите рими, строфи и ритмически стъпки, а и с отсъствието изобщо на какъвто и да било ритъм. С други думи според тях той е лишен не само от всякакви белези на симетрия и песенност, а още и от пулс, от структура, от своеобразна вътрешна закономерност — от всичко, което го отличава от повествователния езиков поток. А това, както казах вече, не може да се твърди дори за поезията на онези народи, които поради особеностите на своя език се ползуват по-малко от ударността на словото. Щом е така, то важи още по-малко за българското стихосложение, което е свързано неразделно с едно вече вродено изискване за тоничност. И Веселин Ханчев е проявил много верен усет за тази особеност на нашата поетическа реч. Ръководен от този усет, той е успял да избегне аморфността дори и в едно стихотворение като „Лози в Монмартр“, което не само че е далече от условностите на формалната поетика, но не се крепи и върху никакви тонически доминанти. Дори в него, чрез умело и много свободно боравене с езиковите средства, поетът е успял да постигне своя мелодия, свои размери и свои ритмически стъпки, подобни на вече известните, но не тъждествени с тях. Така той изгражда един стих, който по интонация е близък на обикновения говор, без да изпада в прозаичност — свободен стих със своя модулация и свое особено лирическо звучение.

И тъй, след като дълги години се беше ползувал от „удобствата на традицията“, както сам се изразява по друг повод, Веселин Ханчев беше стигнал до такава степен на развитие, когато новите мисли и новите вълнения вече не се побират в старите изразни средства. Почувствувал това, той потърси някои по-гъвкави форми на поетическата реч и по силата на една вътрешна необходимост в редица свои работи незабелязано стигна до свободния стих. С други думи преминаването от традиционното към нетрадиционното се дължеше не на произволно решение, не на внезапно

хрумване да стане новатор, а на непреодолима потреба да постигне по-голяма органичност на изображението. Поради това, като се отдалечи от невинните четиристишия, поетът не им обяви война, и като възприе свободния стих, не го въздигна в единствен еталон на стихосложение — не замени едната догма с друга. Напротив, както видяхме вече, той си послужи с нови средства, без да изостави напълно старите — обогати се с едното, без да загуби другото. И тъкмо това му даде възможност в най-добрите си зрели работи да постигне такава оркестрация на стиха, за каквато в своите първи книги не можеше и да мечтае.

*

Мисля, че от поетите на своето поколение Веселин Ханчев е имал, може би, най-превратна и най-неочаквана творческа съдба. Както никой друг, макар още от първия момент да носеше в себе си сигурна поетическа искра, в продължение на много години той не можа да се отърси от натрапената нормативна мисловност, която му пречеше да излиза от преживяното, и в някои моменти изглеждаше осъден да остане за винаги насред път. За щастие тази мълчалива прокоба не се изпълни. Когато облаците на догматизма започнаха да се вдигат, той намери сили в себе си да се освободи от дългогодишните вътрешни задръжки и да последва гласа на своето вдъхновение. Така, след като се беше губил дълги години, той успя да се роди творчески за втори път — не вече за поезията изобщо, а за пълноценната поезия, която се мери не с относителна, а с национална мярка. И това беше, разбира се, не само негово завоевание — това беше завоевание и на българската поезия.

СВЕТОВЕН ФОРУМ НА УЧЕНИТЕ-СЛАВИСТИ

Неотдавна в нашия столичен град приключи плодотворната си работа Петият международен конгрес на славистите. По общо признание това е най-големият научен конгрес, какъвто досега е имало у нас. В неговата разностранна научна работа взеха участие най-изтъкнатите славяноведи от Австралия, Австрия, Белгия, България, Великобритания, Германската демократична република, Германската федерална република, Дания, Израел, Италия, Канада, Норвегия, Полша, Румъния, Съединените американски щати, Съюза на съветските социалистически републики, Унгария, Финландия, Франция, Холандия, Чехословакия, Швейцария, Швеция, Югославия, Южноафрикански съюз. . .

Цяла седмица в залите на Софийския университет „Климент Охридски" можеха да се чуят най-различни доклади за славянските езици и общите им закономерности; за мястото, голямата роля и значение на славянските литератури в развоя на световната литература; за новите търсения в областта на поетиката и стилистиката; за богатото минало и сегашно състояние на славянската народна поезия или за бурната история на славянските народи. . . Бяха прочетени повече от петстотин научни доклада, съпроводени с над две хиляди изказвания. Като се има предвид, че на конгреса присъствуваха само над хиляда и двеста чуждестранни делегати, освен гостите и многобройната българска делегация, може да се съди за голямата активност и оживеност на дискусиите. Заседаваха непрекъснато: пет секции по езикознание — славянски литературни езици, сравнително-историческо и типологическо слаянско езикознание, славянска диалектология, взаимодействие на славянски и неславянски езици, езикови съюзи и ономастика, описателно и приложно славянско езикознание; четири секции по литературознание — общи проблеми, славянските литератури до края на XVII в., славянските литератури през XVIII—XIX в. и съвременни славянски литератури; една секция по литературно-лингвистични проблеми; една секция по проблемите на народното творчество и две секции по историко-филологически проблеми — етногенезис на славяните, образуването на славянските държави и развитие на обществената мисъл на славянските народи през Средновековието. Националното възраждане на славянските народи. Национално-освободително и революционно движение. Развитие на обществената мисъл в ново време. Октомврийската социалистическа революция и славянските народи. Обществеността и културно развитие на славянските народи след Втората световна война и проблеми на славянската етнография.

Да се проследи подробно и изчерпателно работата на тези тринадесет секции е просто невъзможно в рамките на нашата кратка и най-обща информация. По-обширни проблемни статии за най-съществените въпроси на конгреса редакцията ще помести в следващия брой.

Най-крупното завоевание на конгреса е положителната творческа атмосфера, сред която се провеждаха всички разисквания, научни прения и разговори. Всички

учени, от славянските и неславянските страни, имаха пълната възможност да изложат или защитят собствените си позиции по различните въпроси, да изтъкнат свои съображения и аргументи, без да нарушат общата атмосфера на взаимно колегиално уважение и научно сътрудничество. Изтъкваха се онези моменти от историята, езика, литературата, културата и бита на славяните, които сближават народите и ше послужат за нов принос в прогресивното развитие на съвременното човечество. Този дух на сближение пролича още при откриването на конгреса. Ръководителите на съответните делегации приветствуваха нашия народ и всички конгресисти с убеждението, че конгресът допринася твърде много за укрепване на политиката за мирно съвместно съществуване и сътрудничество между народите в областта на науката и културата. Тази страна в работата на учените-слависти бе особено подчертана при приключването на работата и в приветствената реч на другаря Тодор Живков, който изтъкна между другото своята увереност, „че никой няма да оспори необходимостта от международно сътрудничество в областта на науката, че ние трябва и сме в състояние да намерим общи пътища и общи средства за осъществяване на такова сътрудничество за благото на народите, в името на мира и прогреса. Отдавна вече мина времето, когато науката можеше да се развива в ограничени национални рамки. Сега това е немислимо. Тя надхвърли националните граници, излезе на широк простор, все повече се нуждае от общите усилия на учените от всички страни. Науката сега е дело на цялото човечество, на талантите на всички народи — големи и малки."

Друга отличителна черта на Петия международен конгрес на славистите е изключително големият брой на докладите и научните съобщения. Този белег на конгреса е и негов недъг. Докато на Четвъртия конгрес в Москва през 1958 година бяха изнесени 253 доклада, сега техния брой беше удвоен. Несъмнено, увеличеният брой на докладите е сериозен показател и за нарасналия интерес на учените-литератори и езиковеди, етнографи, естетици и историци към приноса на славянството в културната съкровищница на човечеството.

Не може да не се забележи, че наред с многотемието в работата на различните секции, което разпръсна вниманието в много посоки, учените-слависти са придвижили позициите си напред по много въпроси. Творческите търсения имат превес над емпиричното описателство и повърхностно констататорство. Новите експерименти и дирения решително се налагат. Много слависти излизат с нови концепции по въпросите на езикознанието, литературознанието и особено по въпросите на стилистиката и поетиката. . . Авторитетни учени от славянски и неславянски страни поставиха за разрешение редица проблеми, по които тепърва ще се дискутира . .

Представителни и най-масови проявления на конгреса си остават безспорно пленарните заседания. Първото пленарно заседание бе самият акт на откриването, който привлече вниманието на цялата наша културна общественост. В препълнената зала „България" се бяха събрали всички делегати; те бяха топло приветствувани от представителя на Международния комитет на славистите — акад. Владимир Георгиев, който откри конгреса. Председателят на Българската академия на науките— министър академик Любомир Кръстанов поздрави конгреса от името на българското правителство. След поднесените приветствия на чуждестранните делегации бе прочетен първият доклад от академик Тодор Павлов на тема За социалистическо-реалистическия метод в славянските литератури. След него бе изслушан и докладът на академик В. В. Виноградов (СССР) — Различията и общите закономерности в развитието на славянските литературни езици в донационалната и националната епоха.

Петият конгрес на учените-слависти премина под знака на една забележителна годишнина — 1100-годишнината от създаването на славянската писменост. Затова с пълно основание конгресът бе наречен „юбилеен". На тази бележита дата бе посветено второто пленарно заседание, което се състоя на 19 септември т. г. В най-голямата университетска аудитория се събраха славистите от всички секции, за да засвидетел-

БАН

ствуват заслужена почит към безпримерния подвиг на първоапостолите на славянската култура Кирил и Методий. За тяхното изключително дело прочетоха доклади Емил Георгиев (България) — Кирил и Методий в борбите и развитието на средновековна Европа, Йозеф Курц (Чехословакия) — Значението на делото на славянските апостоли Кирил и Методий в историята на славянската култура, акад. Андрей Мраз (Чехословакия) — Делото на Кирил и Методий и литературите на братските славянски народи; и Рикардо Пикио (Италия) — Единна норма и „редакции" в църковнославянския език.

Третото и последно пленарно заседание бе посветено на закриването на конгреса. Беше направена оценка на извършената работа от акад. Вл. Георгиев и накрая се оповести, че следващият Шести конгрес на славистите ще се състои през 1968 година в Прага под председателството на известния чехословашки учен академик Бохуслав Хавранек.

Всеки делегат на конгреса би признал, че най-съсредоточена и резултатна бе работата в самите секции, без да се изключва значението на личните беседи, при които непосредният личен контакт дава възможност на всеки да „заеме" натрупания опит на своя колега. Обикновено явление бе да се сприятеляват учените от една секция, да разговарят с охота пред чаша бразилско кафе или натурален сок от български плодове. Научното приятелство остава за цял живот. . .

Твърде разнообразна в тематично отношение бе работата на е з и к о в е д с к и т е секции и подсекции. Лингвистите дискутираха по най-различни въпроси, свързани с характера и състоянието на праславянския език, с великото дело на братята Кирил и Методий, с периодизацията на славянските езици и тяхната близост с редица неславянски езици. Спориха за създаването на видово-глаголната система, за границите на близките езици и техните диалектни влияния и пр. и пр. Направиха голямо впечатление оживените разисквания в онези езиковедски секции, в работата на които се прилагат нови с т р у к т у р н и м е т о д и за точното изучаване спецификата на славянските езици. В работата на тези секции взеха участие почти всички видни езиковеди-слависти от цял свят. Учените-слависти тепърва ще имат възможност по-цялостно и задълбочено да проучат значителните завоевания на конгресната работа.

Голям научен интерес представлява работата на различните секции и подсекции по л и т е р а т у р о з н а н и е. Ала да се изброят всички доклади и да се засегнат проблемите, по които се водиха дискусии, е непосилна работа в размера на настоящата информация. Ще се посочат само отделни теми, най-характерни за различните секции. Така например в секцията „О б щ и т е м и" се проведе интересен разговор по докладите на Ф. Волман (Чехословакия) — Историко-сравнителното изследване на славянските литератури, резултати и задачи; Д. Д. Благой (СССР) — От Пушкин до Маяковски (Закономерности в развитието на руската литература от XIX век и началото на XX век); Зденек Урбан — Проблемите на сравнителното изучаване на българската литература; Кую Куев — Идеята на славянското единство в поезията на Петър Прерадович и други.

С нови концепции по проблемите на с л а в я н с к и т е л и т е р а т у р и д о к р а я н а XVII в. излязоха съветските славяноведи. Големият познавач на древната руска литература Н. К. Гудзий прочете доклад, в който разкрива литературните традиции на Киевска Рус в старинната украинска и белоруска литература. Добре известният у нас литературовед Д. С. Лихачов сподели пред делегатите своите най-нови обобщения в областта на древната поетика на старорускатa литература. Неговият доклад „Системата на литературните жанрове на стара Русия" се посрещна с голямо внимание. Той разглежда литературните жанрове в тясна връзка между ранните произведения на литературата и поетическите творби на народа. От нови страни бе характеризирана и публицистиката в старобългарската литература от IX до XII в. в доклада на Петър Динеков. . .

Учените от секцията Славянските литератури през XVIII—XIX в. дискутираха по проблемите на литературните взаимоотношения на славянските и неславянските народи през този твърде интересен период. Съветският славист П.Н. Берков разкри своите схващания за развитието на руската литература от XVIII век и нейните връзки с останалите славянски литератури. А. Н. Робинсон направи анализ на характера на славянското Възраждане и посочи голямото значение на Паисий Хилендарски. Той засегна специално въпросите на историографията и на литературно-историческата типология. Г. М. Фридлендер (СССР) изтъкна в своя доклад огромното значение на литературно-критическото наследство на руските революционни демократи за развитието на славянските литератури. Този проблем бе задълбочен и конкретизиран в докладите на Т. Гане (Румъния), Е. П. Кирилюк (СССР) и Георги Димов, които подчертаха голямата революционна роля на литературата и естетиката на руските революционни демократи за формирането и развитието на литературата и критиката у южните и западни славяни. Румънският делегат изрично подчерта значителния принос за развитието на прогресивната румънска литература, внесен от представителите на българскаат революционна емиграция в Румъния през втората половина на XIX век. Унгарският делегат Л. Ниро посвети специален доклад на възгледите на Белински по въпроса за връзките в националната и световна литература. А Пеньо Русев изтъкна голямото значение на литературните влияния като школа за формирането и творческото израстване на писателя. Все във връзка с литературните влияния бяха посочени в отделни доклади, научни съобщения и изказвания различни нюанси от творческите портрети на Херцен, Чернишевски, Грибоедов, Гогол, Достоевски, Тургенев, Салтиков-Шчедрин, Дикенс, Мицкевич, Болеслав Прус, Йован Йованович Змай, Елин Пелин и други. Съответни доклади бяха посветени и на различните литературни школи и направления в славянските литератури. Д. Вученов (Югославия) например посочи главните етапи в развитието на сръбския реализъм. А съветската делегатка А. П. Соловьева проследи как се утвърждава реализмът в чешката литература. Г. В. Краснов (СССР) посочи голямото значение на проблемата за националния характер в развитието на руската и българската литература през 60-те години на XIX век. Немският българист Едуард Байер (ГДР) разкри голямото значение на редактираното от д-р Кръстев, Пенчо Славейков, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров списание „Мисъл“ за по-тясното развитие на немско-българските литературни връзки в края на XIX и началото на XX век. Е. В. Шпилевая уточни основните етапи в украинско-българските литературни връзки през XIX—XX век. Т. Николеску (Румъния) докладва за значителния принос на руския класически роман в развитието на румънската литература от края на XIX и началото на XX век. С много голям интерес се посрещна не само от българската делегация доклада на Живомир Младенович (Югославия) — Йован Скерлич и българите. Като лайтмотив на целия му доклад биха могли да се цитират крилатите думи на големия сръбски литературен историк: „Потомците ще ни се смеят, че сърби и българи, които са тъй близки по кръв, чието минало е не само сходно, но и задружно, остават чужди, далечни и непознати един на други.“ Делото на учения се осветлява от позиции, които биха послужили като градивна основа за сближаването на двата братски народа. Н. Е. Крутикова (СССР) разгледа характера на руския реализъм, обусловил формирането на украинската реалистична проза. А украинският славист В. И. Шевчук проследи основните проблеми на украинско-чешките литературни връзки. Георги Веселинов прочете доклад за голямата обич на Алеко Константинов към славянството.

Не може да не се отбележи, че в конгресната тематика се чувствува особен афинитет към проблемите, свързани със съдбата на българската литература. Няма съмнение, че това е проява на най-искрено внимание към страната-домакин.

Секцията за съвременни славянски литератури откри своята работа с докладите на Юлиус Доландски (Чехословакия) — Общи закономерности в

развитието на славянските и неславянски литератури, на Пантелей Зарев — Към въпроса за съвременните творчески търсения при социалистическия реализъм и на Димитар Митрев (Югославия) — Пътят към съвременния реализъм. В тези три доклада се поставиха едни от най-характерните въпроси на съвременните естетически търсения, ядро на които се явява естетическият идеал, намиращ се в органическа цялост с хуманистичния ни идеал за мир, щастие и комунизъм. Бяха изслушани и докладите на М. Новиков (Румъния) — Някои въпроси на естетиката в съвременните славянски литератури, на Франтишек Бурианек (Чехословакия) — Към въпроса за възникването и развитието на марксическата литературна критика, както и доклада на Кръстьо Генов — Романтика и романтичен тип художествени обобщения в пролетарската и социалистическо-реалистичната литература (на материал от българската, руско-съветската и чешката литература). Георги Цанев посвети своя доклад на някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни. В. Шоптереану разкри значението на Горки в развитието на румънската литература. Ангел Тодоров изнесе доклад за проучването си върху връзките на някои български критически реалисти със социализма и социалистическата литература. Норвежкият славяновед М. Наг разкри идейната и творческа близост между Маяковски и Вапцаров. В. И. Злиднев (СССР) изнесе нови факти, разкриващи руско-българските литературни връзки през XX век, а Симеон Русакиев изтъкна голямата роля на Октомврийската революция и на руската съветската литература в развитието на положителния герой в българската художествена литература. Съветският делегат Д. Ф. Марков постави в своя доклад интересната проблема за най-общите закономерности при формирането на социалистическия реализъм в литературите на южните и западни славяни.

Работата на Петия международен конгрес на славистите бе съпроводена и с откриването на две специални изложби. Едната бе уредена в Народната библиотека „Кирил и Методий“, където бяха изложени изключително редки славянски ръкописи и старопечатни български книги, а другата — в една от залите на Университета, където бе подредена научната продукция на учените-слависти за времето след Четвъртия славистичен конгрес (1958—1963). Тук бяха изложени повече от три хиляди тома книги, издадени в 16 страни на Европа и Северна Америка. Най-голяма продукция имат съветските учени, следвани от славистите на България, Полша, ГФР, САЩ, Югославия, ГДР, Румъния, Унгария, Чехословакия, Канада, Франция, Австрия, Великобритания, Норвегия и пр.

Каквито и недостатъци да се констатират в работата на конгреса, неговото научно значение за развитието на славистиката е неоспоримо. Петият международен конгрес на славистите е красноречива манифестация на световната славистика и на искреното желание на всички учени-слависти да живеят в мир, да се създават повече научни контакти и да творят в името на щастливото човечество.

Х. Й.

ИЗГЛЕДИ НА СЪВРЕМЕННАТА КУБИНСКА ЛИТЕРАТУРА

Мануел Диас Мартинес [1]

ПЪРВИ СТЪПКИ

В началото на нашия век в кубинската литература се извърши една голяма промяна, поради намесата на североамериканския империализъм в политическия и икономически живот на страната. Появата на „злото на XX век" в нашата родина, със своите отрицателни страни, помогна да се утвърди в народа едно по-високо политическо съзнание — последица от борбата срещу новия неприятел, — което намери отражение в творчеството на писателите и поетите, развълнувани от проблемите на младата кубинска нация.

Тази промяна стана ясна с факта, че от патриотичните теми, произтичащи от освободителните войни срещу испанския цезаризъм, които продължаваха, с кратки промеждутъци на привидно затишие, от 1868 до 1898, разглеждани повече с националистическа страст, отколкото с политическа обективност и загръщани в сантименталното дихание на романтизма, нашите най-добри писатели преминаха към разработката на една тематика, която пуска корените си в социалните проблеми на токущо създалата се на 20 май 1902 г. островна нация. Тоест: от една литература, която отразяваше изобщо избухванията на борбата на креолското общество за освобождение от испанското господство почти неочаквано се навлезе в литература, която се бореше на общественото поле и отразяваше вече както патриотичните искания, тъй и формите на класова борба.

Тази литература, която се роди заедно с нашия век, се характеризира, на първо място, чрез ясната позиция на разобличаване на североамериканския империализъм и следователно на протест пред предателството на буржоазията, която предлагаше своите услуги и ги предлага винаги оттогава, за да сътрудничи с могъщия и властолюбив северен съсед. Така кубинската литература от XX век почна своя живот, като се бореше против империализма и икономическите, политически и социални злини, които той довеждаше в страната.

Съзнанието, насочено против империализма, чиито първи ковачи бяха синове на XIX век, — Хосé Антонио Сако, Хосé Мартй, Антонио Масео — придоби най-остри и трагични очертания. Най-остри, защото се видяха въплътени в съдбоносната действителност предвещанията на Хосé Марти и Антонио Масео относно най-лошите намерения, които движеха управниците на Съединените щати към Куба; трагични, защото ограничението на върховната власт на младата нация, узаконено въз основа на поправката, наложена от североамериканското правителство в първата конституция на република Куба, благодарение на която Съединените щати можеха да се

[1] Статията е написана специално за сп. „Литературна мисъл". Мануел Диас Мартинес е културен съветник в посолството на Куба в България и член на Съюза на кубинските писатели и художници.

намесват политически и военно в Куба, когато сенатът на тази страна сметне това за необходимо, — създаде в народните маси едно голямо чувство на безнадеждност и сложи начало на фанатизма, срещу които се бореха Антиимпериалистическата лига и Партията на кубинските комунисти; накрай тези настроения се преодоляха от революцията, която оглавява командирът Фидел Кастро.

Безнадеждността и съпроводилото я огорчение на народа, който беше пролял толкоз кръв за своята свобода и която, един път достигната, беше му отнета отново от един още по-могъщ и ненаситен неприятел; социалните пороци, присадени в националния живот от двете североамерикански нашествия (1898 и 1903) и закърмени от креолските посредници на империализма. Обезценяване на моралните ценности, родени в жарта на войните за независимост; появата на една паразитна и властолюбива буржоазия, заварена дъщеря на империализма и негова подчинена, която в своето мнозинство се превърна в земевладелска, възползвайки се от нищетата на селянина и правното безредие, оставено от последната освободителна война — това бяха явленията, които съставяха тематичните източници на тогавашния кубински роман и разказ. В поезията те намериха отзвук малко по-късно, т. е. през половината на третото десетилетие на сегашния век.

По-нататък ще се опитаме да направим кратък анализ на развитието на романа, разказа и поезията през първите години от съществуването на кубинската република.

РОМАНЪТ И РАЗКАЗЪТ

Отделно от сатиричния театър — с една стара критическа традиция в Куба — съществуваха романът и разказът, пионерите на сегашната борческа кубинска литература. За да дадем представа за гражданското значение и проникновение на романите и разказите, които бяха публикувани в ония начални години на сегашния век, достатъчно е да съобщим, че един от нашите писатели, Марсело Поголоти, написа книга, в която разглежда историята на тогавшните кубински социални проблеми, използвайки като документация творчеството на разказвачите.

Съвременният кубински роман, както и разказът имат знаменити предходници през XIX век. Романисти като Сирило Вилявердe, с неговата „Сесилиа Валдéс“ и Суáрес и Ромеро, с неговия „Франсиско“, — романи, в които се появява колониалният живот с истинските му бои — са кубинските бащи на натуралистичното движение, което нахлу неудържимо в републиката и представители на което са романисти, куцащи във формата и дори идеалисти в съдържанието, но без съмнение хора с дарба като Мигел де Карибн, Хесýс Кастелянос и Карлос Ловейра.

От първия автор по-значителни са романите „Порочните“, преведена на български и издаден в София от „Народна култура“, и „Честните“, в който авторът засяга проблемите на разврата, семейството и покварата на една буржоазна среда, съставена от новобогаташи, алчни търговци и мародери. Хесýс Кастелянос, който от тримата е с най-изтънчен стил и най-добра литературна подготовка, починал в пълна младост, притежава един великолепен роман, „Заговорът“, където говори за „уединението на писателя“ посред едно общество безсъвестно и погълнато от стремежа за печалби. Карлос Ловейра, социалист, смятан от мнозина за най-добрия романист на своето време, с романи като „Безнравствените“, „Генерали и лекари“, „Слепите“, „Последен урок“ и „Хуан Криольо“ осъществи едно могъщо разобличение на гнилостта в социалния и политическия живот през ония първи години на републиката, която империализмът на янките беше лишил от върховната й власт. Според кубинския критик Хосé Антонио Портуондо „Ловейра, с неточен стил, куцащ във формата, е типичен представител на писателите от това първо републиканско поколение, в които горчивината пред социалното и административното безредие се налага с такава сила, която погубва надеждата и намерението за един превъзходен жест“.

Този период на съвременното кубинско повествование е сроден с натурализма на Зола и също така се отличава с дребнавостта в описанието на социалната трагедия, без да отиде по-далече от човеколюбивото разобличение.

Друг романист, който се формира в тази епоха, бе Луис Фелипе Родригес, с прям и силен стил, без да е престанал да бъде поетичен. Той се занима страстно с драмата на кубинския селянин, останал без земя и без правителствена помощ, ограбван от креолския земевладелец и североамериканските латифундистки дружества, тъпкан и унижаван от селската стража, която служеше на неговите грабители.

Подир този първи период, представляван от споменатите вече автори, дойде внезапно втори с по-голяма зрялост както по отношение на формата, тъй и на политическата цел, който може да се заключи между края на двадесетте години и първи януари на 1959 година, в която възтържествува народното революционно движение, ръководено от Фидел Кастро и в която година начева едно литературно дело с различен оттенък.

През този втори период се появяват разказвачи от ръста на Лино и Бенито Новáс Калво. На първия дължим една великолепна романизувана биография на испанския пират Педро Бланко, озаглавена „Капитанът на робския кораб“, която както с ловкото преплитане на историческите дати, тъй и с разточителството на въображение във възстановяване на епохата с нейната атмосфера, нейните подробности и нейните второстепенни факти, е една творба, подобна на „Съзаклятието на безразличните“ от Иля Еренбург, романизувана биография на първия френски комунист Бабьоф.

Други значителни разказвачи, появили се през тези тридесет години преди победата на революцията, са Федерико де Ибарсáбал, Пабло де ла Ториенте Брау — комунист, тънък сатирик, автор на „История на незнайния воин“, роман, сроден по форма с испанския измамнически роман, в който критикува иронично липсата на идеали и всичко друго на наемническите армии; Енрике Серпа, автор на един от най-добре написаните кубински романи „Контрабанда“; Карлос Монтенегро, разказвач и романист с мощен стил, който проникновено изобрази покварата в хаванската тъмница през буржоазното управление в своя великолепен роман „Мъже без жена“; Енрике Лабрадор Руис, който разработва един тропичен свръхреализъм, но с извънредно чист стил, създател на „мъглявия роман“, остър наблюдател на кубинския живот в най-катадневните му прояви и автор на многобройни романи и сборници-разкази, в които изпъква едно богато и сложно въображение; и Алехо Карпентиер, несъмнено най-значителният от кубинските романисти до момента и най-добрият модерен прозаик на Куба, автор на „Екуе Иамба-О“, „Загубени стъпки“, „Царство на този свят“ и други романи с голямо достойнство, които го поставиха между най-добрите сегашни романисти на испански език.

В кубинската литература разказът е по-дорбе поставен, отколкото романа. Кубинският разказ, следвайки една линия, напълно установена в Латинска Америка, се върти главно в орбитата на селския живот и беше през буржоазното господство едно постоянно острие в борбата срещу ограбването на селянина, срещу вредата от „дружествата“ на янките и техните управители на плантациите в нашата родина. Най-добрата традиция на кубинския разказ е борческата и в това направление се насочват нашите най-значителни съвременни разказвачи като братята Новáс Калво, Луис Фелипе Родригес, Карлос Монтенегро Фéлис Пита Родригес, Дора Алонсо, Онелио Хорхе Кардосо — нашият най-добър майстор на тоя литературен вид — и други.

Други автори, като Вирхилио Пиньера и Хосé Лесама Лима повече от някои останали, вървяха по различен път. Първият, чието по-значително творчество принадлежи на театъра, публикува разкази, явно повлияни от безсмисления кафкианизъм; вторият, потопен в един измамлив поетичен свят, ненаситно тропичен, написа разкази

с блестяща красота, които принадлежат повече към света на поезията, отколкото към света на прозата.

Кубинската проза, както ще видим по-нататък, с осъществяването на революцията, се обръща с лице към една дълбока промяна.

ПОЕЗИЯТА

Тук е кралицата на художествената литература, която в Куба е имала и има един престол с изключителен блясък. Куба е без всяко съмнение страна на поети. От 1608, когато се появява „Огледалото на Пасиенсиа“ на Силвестре де Балбоа — първото кубинско стихотворение — чак до наши дни, минавайки през достиженията на Ередиа, Марти и Хулиáн дел Касал, кубинската поезия измина дълъг и широк път на победи, и в края на краищата се смята като една от най-значителните на испански език.

Обаче, въпреки тази славна траектория, тя последна трябваше да отговаря на повика на новите републикански времена. От 1902 до 1926 кубинската поезия се създаваше в умореното поле на парнасизма и патриотичния романтизъм по образеца на миналия век. Тези тенденции имаха за главни знаменосци братята Карлос и Федерико Пио Урбач, Дулсе Мариа Бореро, Мануел Серафин Пичардо, Ниевес Ксенес, Енрике Ернандес Мийарес, Рене́ Ло́пес, Фелипе Пичардо Мойа, Бонифасио Бирне. . . На последния дължим първото стихотворение против североамериканското нашествие в Куба. Агустин Акоста, който принадлежи към тая група, около 1924 г. ще да е написал своето необичайно стихотворение „Жътва на захарна тръстика“, в което разобличаваше империалистическото задушаване на националната икономика. Две години покъсно друг поет, който почна като осиновено дете на парнасизма и написа нежни сонети върху източни легенди, Рехино Педросо, сложи началото на социалната поезия с пролетарска основа, с едно стихотворение, озаглавено „Братски поздрав на механичната работилница“. Двама поети с качество на формата като Рехино Боти и Хосе́ Мануел Поведа, първият прикрит сладкодумец на социалната действителност и вторият певец на неоромантична лира, останаха решително назад, докато се налагаше една борческа поезия с политическо и народностно звучение, която достигна през тридесетте години най-големия си блясък в творчеството на Никола́с Гилен и Мануел Наваро Луна.

Никола́с Гилен е, заедно с Хосе́ Марти, най-значителния поет в историята на кубинската поезия и един от най-големите в сегашната световна поезия. Негови главни книги са „Мъжествен танц“, „Сонгоро-Косонго“, „Песни за войници и танци за туристи“, „West Indies Ztd“. и „Елегията за Хесу́с Менéндес“ — работнически деец, убит през 1947 г.

Поезията на Гилен е проникната от най-добрата традиция на испанската лирика както класическа, тъй и модерна, и по-специално от лириката с народностен характер на Лопе де Вега, Гарсиласо, Гарсиа Лорка, Мигел Ерна́ндес. . . Най-голямата добродетел на Гилен е, че е могъл да постигне едно преливане и съвършено уравновесяване творческо, оригинално на два елемента, тъй чужди помежду си и в същото време тъй исторически близки като чистия кастилски израз и негърския дух. В своята поезия, изтънчена във формата със златарска точност, Гилен успява да придаде собствения глас на кубинския народ както по отношение на израза, типичен за езика, тъй и по отношение исканията от социален характер. Тъкмо поради това единодушно му е присвоено в Куба званието национален поет.

Мануел Наваро Луна е другият от нашите най-значителни поети със социален глас. Неговото творчество, събрано в книги като „Бразда“, „Пулс и вълни“, „Земя ранена“, „Елегия за доня Мартина“, „Бунтовнически оди“, го представя като поет с дълбоко човешко вълнение, с едно искрено човеколюбие и най-важното, завладяващо.

„Земя ранена“, публикувана през 1936 г., е могъща песен за нещастията на кубинския селянин и е една от най-хубавите книги на периода, за който говорим. Наваро Луна — комунист както Гилен — преди да се превърне напълно в един от най-изтъкнатите наши социални поети, представляваше в Куба, с безспорно качество и собствен глас, авангардизма, който се разпространи в Европа през двадесетте години.

Успоредно с тази група от поети на социалната борба се разви друга група поети, между които имаше неоромантици, като Хосé Анхел Буеса, Дулсе Мариа Лойнас, Фернáндес Арондо, Фéлис Пита Родригес; привърженици и осъществители на една естетска поезия, наречена „чиста“, като Мариано Бруль, Емилио Балягас, Еухенио Флорит; привърженици и осъществители на „черната поезия“, като Рамон Гирао и на прозаизма, като Хосé С. Тальет; и тъй наречените „свръхчувствителни“ обожатели на „поезията в себе си“ или на „поетичното съвършенство“, отказали се от околната действителност и потопени в света на естетичните предусещания, предвождани от Хосé Лесама Лима. Тази последна група се състоеше от поети с голямо достойнство като Елисео Диего, Гастóн Бакеро, Анхел Гастелу, Синтио Витиер и т. н.

От четиридесетте години до победата на революцията формализмът бе спечелил почва в кубинската поезия. Културният живот в Куба, преди толкова активен, сега навлезе в период на застой, който постепенно се влошаваше, за да достигне своя връх през тиранията на Фулхенсио Батиста. Новите поети, появили се през тази епоха, недоволни от отвратителната околна среда, се затвориха в собствения си вътрешен свят и това даде следователно голям тласък на субективността и формализма.

Без всяко съмнение кубинската поезия не познава време с по-голям блясък от времето между годините 1926 и 1940. Сега от 1959 насам, след периода на упадък, за който говорихме по-горе и през който не липсваха творци с достойнство на формата, кубинската поезия позна друго време на подем.

РЕВОЛЮЦИЯТА СЕ УТВЪРЖДАВА

Като всяко дълбоко преобразователно революционно движение кубинската революция роди свое собствено изкуство и своя собствена литература; създаде, с една дума, свой собствен говор. Както самата младост на революцията, този говор се намира още в началното си състояние, но фактът, че можем да говорим за него като за нещо реално, показва, че той притежава вече особености както на формата, тъй и на съдържанието, които го определят.

В поезията, що се отнася до формата, се утвърждава тенденцията, която търси яснотата, искреността и спонтанността на разговорната реч. Младите кубински поети се стремят към употребата на разговорния катадневен език, който тръгва от основата на народния говор, с всички негови национални отсенки. Действително с един подчертан стремеж да достигнат до масите, без да правят отстъпки пред лошия вкус, ни пред формите, преодолени от употребата, младите революционни кубински поети обявиха война на формализма и интелектуализма, които доминираха в кубинската литературна панорама преди победата на революцията.

Що се отнася до съдържанието, то е определено от революционните теми: радостта на народа, който се чувствува господар на съдбата си; всеобщия възторг пред усилията да се изгради социалистическият живот и борбата против империализма и неговите класови съюзници. С висок революционен дух днешните кубински поети прибягват както до интимните, тъй и до общите теми. Трябва да изтъкнем факта, че младите кубински поети творят в атмосферата на единство върху идеологическите основи на марксизма-ленинизма и това се отразява полезно на политическата ориентация и човешкото качество на техните творби.

Като говорим за разказа и романа в революционна Куба, добре ще е да изтъкнем, че тези литературни видове се развиха отлично през четирите и половина години, откакто е победила революцията.

В разказа и романа младите творци следват, както в поезията, един пряк и свеж израз, чийто източник на формата е общия говор и за чието литературно осъществяване мнозина от тях търсят опити и образци в творчеството на писатели като североамериканеца Хемингуей и испанеца Пио Бароха. Между днешните наши най-добри разказвачи се намират Едмундо Десноес, Гилермо Кабрера Инфанте, Лисандро Отеро, Амбросио Форнет и Калверт Касеи. Други, като Онелио Хорхе Кардосо, Фе́лис Пита Родригес, Дора Алонсо, оформили се преди революцията, се присъединяват към групата на новите чрез своето отношение към народните маси.

В разказа преобладават темите из живота в полето и градовете през буржоазното господство. В романа, до този момент дори, преобладаващи са темите из условията на градския живот преди революцията, със силна обществена критика и нелегалната борба срещу тиранина Батиста. Пример за това са романите „Мъртвите ходят самотни“ на Хуан Аркоча; „Няма задача“ на Десноес; „Почивка“ на Абелардо Пиньейро; „Преследване“ на Хаиме Саруски; „Дните на нашето безпокойство“ на Ноел Наваро, и други:

С абсолютната свобода, в пълния смисъл на думата, на която се радва революционната творческа интелигенция в днешна Куба, осигурена от революционното правителство и провъзгласена в изявленията на Фидел Кастро в събранията, които има с писателите и художниците към средата на 1961 и речта на президента Освалдо Дортико́с при откриването на Първия национален конгрес на писателите и художниците в 1962 г., през последните четири години кубинската литература се разви значително към всички нейни клонове: но без всяко съмнение поезията е клонът, който даде най-много и най-добри плодове.

Както казахме, Куба е страна на поети и на революционни поети. Сегашните лирици се насочват към една революционна тематика, но това съвсем не иска да каже, че те захвърлят настрана вечните теми като любовта и всички останали, които принадлежат към вътрешния живот на човека, които също така са родени от действителността, на част от нея и като нейни рожби не трябва да се изоставят и презират. Ако схващаме социалистическия реализъм както го схващаше турският поет-комунист Назъм Хикмет: че „не е въпрос на форма, ни на съдържание, но на съзнание, на философско, икономическо и социално схващане“ — ние ще можем да кажем, че поезията, която сега разцъфтява в Куба, е социалистическо-реалистична.

Много сме младите поети, които творим във и за революционна Куба: Пабло Армандо Ферна́ндес, Робурто Ферна́ндес Ретамар, Роберто Бранли, Нивария Техера, Давид Ферна́ндес, Хоакин Сантана, Еберто Падиля, Луис Суа́рдиас, Белкис Куса, Файад Хамис, пишещият тези редове, и много други още. Миналата година умря Хосе́ Алварес Бараганьо, един от нашите най-добри млади поети, чиято последна творба е ценен принос към поезията на революцията. Ние трябва само да съберем и преобразим, съгласно нашия исторически момент, борческата класическа традиция, начената в Куба, както казахме по-рано, от поетите Рехино Педросо, Никола́с Гилен и Мануел Наваро Луна, които продължават да бъдат пример за младите революционни кубински интелектуалци.

На основата на повика, издигнат от Фидел Кастро „За революцията, всичко, против революцията, нищо“, мнозинството от писателите и поетите, които сега работят в Куба, без да правят отстъпки от собствените си естетически схващания, се стремят да разберат още по-добре целите и задачите на революцията и се грижат, всеки със собствения си стил, за да я отразяват правдиво в своите творби. Това е една действителност, която може лесно да се види от всеки, докоснал се до кубинската литература от наши дни.

КРИТИКА НА ЕКЗИСТЕНЦИАЛИСТКАТА КОНЦЕПЦИЯ ЗА ЛИЧНОСТТА

Юрий Борев

„Целият свят е затвор и Дания е най-лошото от неговият подземия". Така Шекспир чрез своя герой Хамлет определя състоянието на света, състоянието на съвременността, същността на своята епоха. Но затворът и подземията могат да бъдат разрушени, да бъдат взривени. Може да се разруши дори затворът на затворите — Бастилията. Не изведнъж, но все таки хората се научиха на такова революционно разрушение. Обаче подземието, в което сега е попаднало човечеството, е безизходно. Няма вход! Няма изход! Няма живот, защото той е обезсмислен от смъртта, която всичко зачерква. Няма смърт, защото само живеещият може да умре. Няма път, защото нито един от тях не извежда от този омагьосан кръг. Има Абсурд, има Нищо, има „съществуване" на света — безсмислено, безкрайно, празно. И сега хората не живеят, а само съществуват.

Такава е концепцията за състоянието на света, за състоянието на съвременността, за същността на нашата епоха в трактовката на екзистенциализма.

Макар че тази концепция отрича смисъла на живота, сама по себе си тя съвсем не е плод на абсолютна безсмислица. Тя има определени философски и художествени източници, определена историческа почва, определен социален смисъл.

Източниците на всяко течение са обикновено чисти, най-малко замърсени от странични примеси. За екзистенциалисткото изкуство такъв източник е творчеството на Франц Кафка. В художествено отношение Кафка е също такъв родоначалник на екзистенциализма, каквито във философско отношение за него са Киркегор, Хайдегер и Ясперс. Първична художествена форма на екзистенциалистката концепция за човека е образът на ловеца Гракхус в едноименната повест на немския писател Кафка.

Преди да започне историята на ловеца Гракхус, той живял щастливо и умрял щастлив. „Аз обичах да живея и също така охотно умрях. . . и преди да стъпя върху борда на лодката на мъртвите, свалих от себе си неприятния товар: пушката и чантата, които винаги носех с гордост. И в савана влязох, както девойката влиза в сватбената си рокля." Но след това „се случило нещастие". Лодката, в която се качил Гракхус, се заблудила и той останал на земята. И ето хиляда и петстотин години след своята смърт ни жив, ни мъртъв Гракхус плува в старата лодка из земните води.

По такъв начин Гракхус в изображението на Кафка е човек „по-висш" между битието и небитието. Той не е ни жив, ни мъртъв, не е нито в този, нито в задгробния свят. Той съществува.

Той е свободен от света, свободен от живота, тъй като вече е умрял, свободен е и от смъртта, защото тя е вече зад него. През него минава цялата история на света. Но наред с това той е чужд на света: „За каквито и неща да говорят, теб те няма сред тези неща, светът си върви по своя път".

Така Гракхус напълно въплъщава в себе си живота в така наречената „гранична ситуация" (Ясперс), т. е. в състояние между живота и смъртта, където само може да се разкрие, по-скоро до известна степен да се открие човекът. Другите хора само за миг, преди самата си смърт се намират в тази ситуация и тогава те се приобщават към всеобщото, разкривайки се в самата си същност. Гракхус целият е въплъщение на очистена от всичко конкретно всеобщност. Той е абсолютно откъснат от света, абсолютно свободен от него и принципиално е сам в

него. В този смисъл той е по-висша проява на „съществуването“ и следователно е „идеален герой“ на екзистенциализма.

С концепцията за личността е свързана и цялата екзистенциалистка концепция за действителността.

Първият аспект на тази концепция е изолираността, егоцентричността на всички и всеки в света. Животът и Гракхус са паралелни плоскости, които или никога не ще се докоснат, или веднъж ще се пресекат някъде в безкрайността, за да не се срещнат никога вече. Това са два изолирани свята, всеки един от които говори независимо от другия и е абсолютно непонятен на другия.

Такъв е художественият образец на действителността във всички романи и разкази на Франц Кафка. Такъв е той и в цялата екзистенциалистка литература. Дори двама близки хора, от гледна точка на писателя-екзистенциалист са два далечни свята — непроницаеми, непроходими, принципиално самотни и изолирани. Взаимното общуване на тези два свята може да бъде полезно. Но то не докосва тяхната дълбочина, не води до взаимообогатяване, до освобождаване от самотността, до щастие.

Вторият аспект на тази концепция е утвърждаване на принципиалния хаос, на дисхармонията в света, в действителността. Хамлет трагически чувствува разкъсалата се връзка на времената. Героят на Кафка въстава против всяка връзка, дори против свързаността в изложението на мисълта. „Ах, връзката! Старите, стари истории“ — иронично възкликва Гракхус. И в тази ирония обективно се проектира онзи особен тип изкуство, вътрешната структура на което се основава не на традиционните сюжетни връзки, а на разкъсания и все пак сливащ се в единно русло поток на мислите, събитията, характерите. Поток, който си остава непонятен.

Къде са философските корени на художествените концепции за света и човека според екзистенциалистите? Защо възниква у тях въпросът за „съществуването“? За това има много причини. Първата от тях се е появила отдавна: разривът между умствения и физическия труд отделя със сложни опосредования теорията от практиката. В резултат още Декарт трябваше да обосновава нещо, което изглежда се разбираше от само себе си: „Мисля, следователно съществувам“. Към тази необходимост да потвърждава битието си чрез мислене Кант в ново време прибавя трансценденталния разрив на света и мисълта. Идеите на агностицизма прокарват своеобразен минен ход под декартовската убеденост в собственото съществуване въз основа на факта на мисленето. Философските основоположници на екзистенциализма Киркегор, Ясперс и Хайдегер развиват агностицизма на Кант, довеждат го до този предел, когато мисълта се оказва вече неспособна да осигури чувството за съществуване: от „мисля“ не следва „съществувам“. Откъсната от практиката, мисълта в края на краищата се откъсва и от съществуването и не случайно пред Ясперс изниква като първостепенна задача, според думите на френския изследовател Жилбер Мер, „проблемата за изкуствено създаване на „азът“, на изкуственото създаване (с помощта на вярата) на света.“

Разривът с практиката и породеният от него агностицизъм са следователно двата стълба, на които се опира екзистенциалистката идея за „съществуването“. Друг такъв стълб е буржоазният егоцентризъм, затварящ личността в самата себе си и изолирващ я от света. Само егоцентрично затвореното съзнание може така настойчиво и упорито да се блъска, както се блъска мухата по прозрачното невидимо, но плътно стъкло, о идеята за „съществуване“, без да чувствува реална почва под себе си.

Накрая съществува и политически аспект на екзистенциалистката проблема за „съществуването“.

Екзистенциализмът е „третата линия“ във философската борба между материализма и идеализма, зад която се крие опитът да се намери „трета сила“ в съ-

временната обществена борба между двата лагера. В качеството на тази трета сила екзистенциализмът издига индивидуалността на изолиралия се от действителността човек, като разчита на човека-самотник.

В съвременните условия това позоваване на самотника е пълно с дълбоки противоречия. Ярка илюстрация на тези противоречия е творчеството на френския писател Албер Камю — най-големия художник, присъединил се към екзистенциализма.

Наистина необходима е уговорка: като всеки голям талант Камю, разбира се, излиза извън рамките на школата, не се побира напълно в нейните канони. Това позволява на някои критици — като напр. Гюнтер Бльокер — дори да говорят, че „Камю е далеч от екзистенциализма". И въпреки това, независимо от редица различия, от огромното художествено своеобразие на Камю, неговото творчество лежи в основните си линии в руслото на екзистенциализма. Утвърждаването на егоцентризма е едната от тези линии.

Камю се обръща със своите произведения към „милионите самотници". Той ратува за превръщането на човечеството в три милиарда самотници и претендира да бъде техен духовен вожд. Само в самотата — твърди писателят — човек придобива сила; само чрез самотата на отделния индивид човечеството стига до единство.

Какво поражда този призив, тази обществена позиция? Що за обединение е това, което трябва да се осъществи чрез уединяване?

То се появява от пресичането на две причини. За едната от тях (необходима, но недостатъчна) вече говорихме — това е егоцентризма, роден от частната собственост. Втората причина — това е механическия характер на обединяване на хората в съвременната цивилизация, образуването на огромни държавни механизми, поглъщащи човешките животи. Някога поетите сравнявали съвременните им монархии с Левиатан, с това „чудовище, обло, буйно и зло". И все пак чудовището Левиатан принадлежи към органическата природа, то е било страшно, но все пак живо същество. Съвременният капиталистически държавен механизъм — особено в такива крайни негови форми, като фашистката държава, е лишен от всичко живо. В сравнение с него Левиатан е котенце. Това е колосална машина, направена от здрави съвременни материали, работеща по чисто неорганични, слепи, механични закони. Личността в нея се смила, преработва се в чужда на нея същност, става плът от плътта на тази машина.

Именно този характерен за средата на XX век тип държавна машина предизвиква стремеж у Камю към търсене на самотата. Страхувайки се от механически бездушното обединение на хората в съвременната държава, Камю не търси човешки основания и нови форми на тяхното обществено обединение, а застава на пътя на разединението. Така се ражда духовният лидер на партията на самотниците.

Изходна позиция на този култ на самотниците се оказва следователно критическото отношение на Камю към окръжаващата действителност. Това му позволява да създаде в редица свои произведения обобщени образи, изпълнени с горчив изобличителен патос.

Такъв е например доктор Котар в романа „Чумата". В образа на този странен човек, който предпочита чумата пред преследването на невидимите абстрактни сили, е скрито голямо историческо съдържание. Подобно на Кафка в романа му „Процес", Камю разкрива тук мисълта за беззащитността на съвременния човек пред създадените от него, но излезли вече извън неговия контрол сили. Разликата се състои само в това, че докато Кафка в своя „Процес" предусеща недалечното бъдеще, то Камю в образа на Котар осмисля неотдавнашното минало. Защото между датите на написването на „Процес" и „Чумата" в историята лежи черната сянка на фашисткия застой.

Още по-голяма изобличителна сила достига Камю в своята пиеса „Обсадно положение“. В това произведение, за което му присъждат Нобелова награда, той не само създава символистичната картина на деспотическата фашистка държава, но и пряко зове на борба срещу нея.

Но позицията на принципиалната самотност поражда десетки извънредно важни последствия. И първото от тях е абсурдността на живота. В тази концепция за абсурдността на живота Камю отива по-далеч от много други екзистенциалисти, например Ясперс. Дори тази действителност, която се разкрива пред човека в „граничната ситуация“, е хаотична и обезсмислена от смъртта.

За художественото творчество на Камю тази концепция има най-разрушителни последствия. Показателен е в този смисъл образът на „чумата“.

Чумата у Камю е обемен и многостранен образ-символ. Това е не само болест, но и особено жесток, почти фашистки строй на човешкия живот. Но наред с това чумата — това е смърт, която спи временно вътре в живота. Някога чумата неочаквано, по неведом тайнствен призив може да се събуди и да изпрати своите представители,— издъхващи плъхове — по улиците на заляния от слънце град.

Така човекът, дори когато е щастлив, живее винаги под дамоклиевия меч на чумата — смъртта и трябва колкото се може повече да се превие, да се наведе надолу, за да не докосне този надвиснал меч. Да не се изправя, а да живее на колене: непознатото, страшното и неотвратимото, което не можем да познаем, да предвидим и отстраним, е винаги наред с човека, който не трябва нито за минута да забравя неговото студено мъртвешко дихание, — за това предупреждава хората Камю.

Така животът на човека се обзсмисля. С това се обезсмисля и борбата против безчовечния порядък на нещата, която изобразява Камю в своите произведения. Обезсмисля се и самият призив на писателя към самотност.

Един от изследователите на творчеството на Камю пише за това поколение художествена интелигенция, към което принадлежи той, че то, „бидейки принудено да живее в задушаваща духовна атмосфера, издига своя глас против всичко, което потиска и унищожава човека“. В това изказване има много истина. Но наред с това, възниквайки като протест срещу безчовечните, антихуманни обществени сили, като протест срещу разрушението на личността в съвременния буржоазен свят, екзистенциалисткото направление в литературата дори в лицето на такива крупни свои представители като Камю и Кафка е напълно ограничено в своето хуманистично съдържание.

ПОЕТЪТ ДЖУЗЕПЕ УНГАРЕТИ

Николай Дончев

Поетите са по-малко щастливи от прозаиците в това отношение, че поради особения строеж на тяхната оригинална реч, те са по-мъчно достъпни на чуждия читател. Преводът на една поема далеч надхвърля трудностите, които преставлява преводът на едно художествено произведение в проза. Тъкмо затова има голямо несъответствие в популярността на поети и прозаици. Докато един Алберто Моравия е преминал отдавна границите на своята родина чрез преводите на романите му, един поет от величината на Джузепе Унгарети е познат в чужбина на съвсем тесен кръг читатели, предимно поети. Смятам, че можем да си представим по-лесно съвременната италианска литература без Моравия, отколкото днешната италианска поезия без

Унгарети. Защото авторът на „Погребаното пристанище“, на „Усет за времето“, на „Алегрия“ е един момент в развитието на съвременната италианска и европейска поезия.

Джузепе Унгарети е роден през 1888 г. в Александрия (Египет), но родителите му са италианци от провинцията Лука. Образованието си получава в парижката Сорбона. Във френската столица той се свързва отрано с писатели и хора на изкуството: Жид, Пол Валери, Валери Ларбо, Пикасо. . . Още на ученическата скамейка в александрийския лицей той слуша своя учител да им чете текстове из списанието „Меркюр дьо Франс“, цитадела по онова време на френския символизъм. И, както сам признава поетът, у него се поражда влечение към Маларме. „Не искам да кажа че го разбирах — признава Унгарети. — Днес около творчеството на Маларме съществува цяла литература от анализи и тълкувания и неговият синтаксис е влязъл в нормалния синтаксис на езика (не само на френския език), и не е вече много трудно да го дешифрираш. В поезията на Маларме имаше едно вълшебство от звуци, което ме очароваваше, и аз чувствувах, че трябваше да се задоволя с този дар. Впрочем поезията, когато е истинска, притежава винаги в своята изява някакво смътно чувство на откровение, което насетне постепенно се изяснява. Поезията търси да долови винаги съществеността, което е неизразимо.“

Първата сбирка на Унгарети, озаглавена „Погребаното пристанище“, излиза през 1916 г. В Първата световна война поетът е на фронта — изпърво при Карсо, сетне в Шампань. През тези години на сурова реалност, в досег с обикновените хора от народа, и те прости войници като него, Унгарети прекарва един период на размисъл, когато потърсва отговор на много въпроси. Този момент от личната биография на поета, както и от формирането му като интелектуална личност, е важен. Ето какво казва сам Унгарети: „За да бъда точен относно моето призвание на поет, необходимо е да припомня също и обстоятелството, че това призвание се изяви ярко у мене през време на другата война (Първата световна война — Н. Д.). Бях войник като другите, живеех с лице към смъртта, всички условности на гражданския живот бяха изведнъж изчезнали, бях един прост човек в досег с природата, която показваше със сурова брутална ност своето надмощие. От това докосване възникна моята поезия. Войната ми позволи да разбера, че хората — дори най-забележителните, най-силните — не бяха нищо, че бяха във властта на една съдба, която не зависеше от тях, и аз чувствувах към тези хора братска солидарност. Войната му поучи и на друго нещо — да пестя словото“.

Маларме и войната определят ориентацията на Унгарети в живота и в поезията. В 1919 г. излиза книгата му „Война“. Тя е синтез на размишленията, които поглъщат неговия ум през тревожните и съдбоносни мигове на големия световен катаклизъм. Реагирайки срещу неоромантизма, Унгарети създава една вътрешно сгъстена поезия, в която словото има почти математическо измерение: проста, кондензирана фраза, тежаща от дълбока мисъл, изразяваща истината за живота в нейния трагичен аспект. Унгарети наложи и нова техника на стиха, който напомня по строежа си малката японска поема, наречена „хайкай“. В три, пет, десет стиха поетът кондензира резултата на своята лирическа размисъл. На пръв поглед стихът на Унгарети прави впечатление със свободната си структура, но в нея господствува остро чувство за форма, за ритмичност и музикалност, за най-грижлив подбор на поетическите думи. Удивителната пестеливост на словото се определя преди всичко от дълбоката мисъл, чужда на всякаква небулозност, враг на всякакво пищно словесно рухо. — „Ветрения парапет /моята меланхолия крепи/ тази вечер. . .“ гласи едно тристишие, чийто надслов е „Прозорец към морето“. Едно заглавие и три стиха; десет думи всичко на всичко. И това е често явление в поезията на Унгарети. Но, както пише италианският критик Камило Пелици, „тези три стиха, като толкова други в поезията на Унгарети, са истинска чиста поезия.“

Ние имаме уверението на самия Джузепе Унгарети: „моята поезия е движена винаги от силен вътрешен мотив“. Този вътрешен мотив поетът отразява в сгъстено съчетание на мисъл и образ, на звук и багра. Първите стихотворения на Унгарети, повлияни от веянията на импресионизма и кубизма, са твърде субективистични. Но по-нататък в своя творчески път поетът се връща към Леопарди и Петрарка, съхранявайки своята чувствителност на модерен, съвременен човек. Дали това е някакъв нов, трети период — както пише Бенжамен Кремийо — или е закономерно явление в поетическата еволюция на Унгарети, е въпрос на схващане. Смятам, че не може да се игнорира фактът на италианската съпротива през Втората световна война.

Антифашист, Унгарети не можеше да остане равнодушен към една героична борба на огромна част от италианския народ и неговата интелигенция. Той не отрази борба така пряко, както това стори по-младият от него Салваторе Куазимодо, но в лириката му има дълбоки отгласи от тежките години на фашизма и на борбата срещу него. „Всеки човек — казва Унгарети — живее в своето време и естествено върху него влияят научните открития на времето, сериозните кризи на рационалните принципи, които ги определят.“ Един поет, който има подобно „кредо“, не може да няма конкретна връзка със заобикалящата го реалност. Той е дълбоко „почвен“. Универсализмът на Унгарети го отведе към двама велики предшественици, които, бидейки също така универсални, бяха съхранили в същото време своя национален италиански дух: Петрарка и Леопарди. Унгарети не остана в плен на футуризма, нито на сюрреализма и кубизма. Той преодоля тяхното влияние благодарение на своя крупен талант, на своята богата култура. И ако потърси тишината на класицизма чрез Леопарди и Петрарка, то е за да избегне съзнателно известно оварваряване на поезията като форма и съдържание. Не може да му се отрече заслугата задето възвърна обаянието на класическия стих, на който придаде, разбира се, нов резонанс. Унгарети освободи италианския стих от затлачилата го баналност, даде му нови криле, вля в жилите му свежа кръв. Той пропъди от нея фалша, измамата, възвърна нейната обновяваща сила. Направи я дело едновременно на ума и на сърцето, даде ѝ нов език, наосочи я към нови върхове, откри ѝ нови пътища.

Италианската поезия прекара един доста дълъг и мъчителен период под властта на фашизма, който, след като не успя да привлече на своя страна някои утвърдени и известни вече имена на поети, въведе режим на идеологически контрол и на сурова цензура над литературата. Херметизмът, който съставлява интересна глава в историята на съвременната италианска поезия и бе една форма на декадентство, се яви като бягство от реалния свят на съвремието, затваряне на поетите в кулата на индивидуализма. „Защото поетите — да се изразим с думите на литературния критик Джанкарло Вигорели — не поддържаха фашизма, те отхвърляха фашистката реторика. . . И за да се отстранят, те се затваряха в себе си, пишеха поеми за свои настроения, като игнорираха околните и света. . . Това бе поезия напълно индивидуалистична, лична, възпяваща собственото „аз“ на поета. Тя игнорираше борбата, за да откаже на фашизма създаването на „поезия за масите“, разбира се, в лошия смисъл на този израз. И в това е истинската стойност на херметизма; смисъла на тази школа бе духа на самотността.“

Трябва да се каже, че през периода на уединяване на поетите, на откъсването им от живата реалност, от туптящото сърце на обществения живот се засили твърде много тенденцията към един чист лиризъм, към една ярко субективна образност и особено към полиране на поетическата фраза, към един своеобразен спиритуализъм и естетизъм. Отхвърляйки високопарните акценти на Д'Анунцио, гражданската и патриотична поезия на Кардучи, първия италиански Нобелов лауреат, поетите от тази школа заговориха с нескрито възхищение за Петрарка и Леопарди, за примитивите от XII—XIV в. и на първо място за Якопоне да Тоди и флорентинците от „долче стил нуово“. В същото време поетите-херметици имаха свои предшественици

в това изкуство в лицето на някои френски поети като Лотреамон, автор на известните „Песни на Малдорор“, като Маларме и Валери.

Начело на поетите-херметици е Еудженио Монтале. Унгарети също е едно от големите имена на школата, на която той плаща сериозен данък с „Погребаното пристанище“ и „Алегрия“. Но поетът подлага своето поетическо изкуство на дълга еволюция, чиито етапи са малките му по обем сбирки, които бележат любопитни моменти в творчеството на Унгарети. От „Алегрия“ до „Бележник на стария човек“ — това е един дълъг път на поетически медитации, години на непрекъсната размисъл и на поетическо вдъхновение, но не на поетическа импровизация. Мария Брандон-Албини е права, когато пише, че „Унгарети не е поет, който импровизира. Той е свързан с живота, който превръща в изкуство с една простота, резултат на дълъг труд, на прогресивно изчистване на своя израз, достигащ често голяма сбитост. В някои от малките му стихотворения думите тегнат от пределна призивна сила. . “

Колкото и грижлив да е във формата, както и да робува на поетическия израз, заради което „прави на парчета сърце и мозък“ -- по собствените му думи — Унгарети е поет спонтанен, непосреден. Потвърждение за това намираме и в портрета, който Джузепе Мормино му дава в книгата си „Портрети на автори“, където пише между другото „Словото на Унгарети е спонтанно и тече като струя на планински ручей: много ясно и бързо. . .“ Не напразно италианският есеист Салваторе Франческо Романо в своята „Поетика на херметизма“ е озаглавил етюда за поета на „Обетована земя“: „Унгарети и музиката на поезията“.

Но у Джузепе Унгарети поезията не е само музика, образът не е неуловим рисунък, а евокация на определен момент от поетовия свят. Очевидно е усилието на Унгарети — както това той ясно е изразил в бележката в началото на сбирката си „Усет за времето“ — да намери естествеността и глъбината и ритъма в смисъла на всяка отделна дума, но това не означава, че идеалната кулминация на неговата поезия е в литературната и музикална стойност на неизразимото в стиховете му.

Проблемът за поетическия език е занимавал дълго време този италиански поет, който се е изказал неведнъж и в бележки към своите произведения, и в срещи и интервюта (вж. „Срещи с Унгарети“ от Алдо Капасо). Събрани в едно, тези бележки и изказвания на големия поет биха очертали ясно и пълно аспектите на неговата поетика и естетика, които са упражнили значително влияние върху съвременните италиански поети.

След Втората световна война и овобождението на Италия от фашизма Унгарети публикува: в 1945 г. „Разпръснати поезии“; в 1947 г. — „Болка“, където споделя своята дълбока скръб по загубени близки — брат и син; в 1949 г.—„Бедният в града“ в 1950-54 — „Обетована земя“; в1952 —„Вик и пейзажи“; в 1960 —„Бележник на стария човек“ и в 1961— „Пустиня и сетне“, проза.

Успоредно с оригиналното си творчество Унгарети публикува забележителни преводи: в 1944 г. „XXII сонети“ от Шекспир и в 1946 г. „40 сонети“ от Шекспир; в 1948 г. преводи от Гонгора и от Маларме; в 1950 г. „Федра“ от Расин. Унгарети е превеждал също англичанина Уйлям Блейк и съвременния френски поет Сен-Джон Перс. Във връзка с тези преводи любопитно е да чуем изказването на Унгарети. — „Моите преводи — казва той — ми се наложиха постепенно от техническите проблеми на израза, които ми бяха внушени от прогреса — ако може да се говори за прогрес в поезията — на моите поетически експерименти. Така аз преведох Гонгора в един момент, когато трябваше да си дам по-добра сметка за онова, което представляваше барока, и то посредством един поет, който беше изразил тези дискусии с най-голяма сила и блясък. Сетне преведох Блейк в един момент, когато трябваше да намеря отново наивността на израза. Преведох Шекспир в края на тази война (Втората световна — б. авт.) след много безполезни опити особено защото тогава изучавах влиянието, което можеше да е имал Петрарка върху европейския език на поезията до днес. Исках

да почувствувам до каква степен — превеждайки Шекспир — тази сила на Петрарка е освежила поетическия език на целия Запад. . .“

Прилагайки своя дългогодишен опит на оригинален поет в областта на поетическия превод, Унгарети внесе значително богатство от багри, звукопис и ритмични съчетания в езика на италианската лирика, но в същото време той постави на нова качествена основа езика и на прозата с есеистичните си опити върху Леопарди и върху редица проблеми в областта на литературната критическа мисъл. Неговият път в поезията бележи още една крупна заслуга: Унгарети свърза чистия лиризъм, поезията в нейната най-рафинирана форма с живота на своето съвремие, чиито нравствени и социални проблеми намират отглас в неговите дълбоки лирически рефлексии. Тази вътрешна връзка на поета с времето, в което живее, намери и външна изява в активното участие на Унгарети в редица културни и обществени почини и акции от национален и международен мащаб.

На първата и голяма среща на италианските и съветски поети през есента на 1957 г. в Рим Джузепе Унгарети произнесе встъпителна реч, която прозвуча в широката зала на палацо Браски като дълбок и искрен призив към дружба и сътрудничество на поетите от всички страни. От тогава насам ние сме свидетели на развиващите се все по-тесни и плодоносни връзки между съветските и италиански поети. По-късно тази среща бе повторена в Москва.

Джузепе Унгарети стои днес във фалангата на най-крупните европейски и световни поети. Той е всепризнат високоуважаван учител на поетите в своята родина.

На втория международен конгрес на Европейската общност на писателите, който се състоя през март 1962 г. във Флоренция, Джузепе Унгарети бе избран единодушно за председател на Общността, на мястото на Джанбатиста Анджолети, починал през лятото на 1961 г. Унгарети произнесе тогава реч, в която издигна високо и енергично призива за обединение на писателите в Европа и от другите континенти в името на мира и общочовешката култура. В историческата зала „Чинкуеченто“ на „Палацо Векио“, където витае споменът за Джироламо Саванарола, искрените думи на големия италиански поет откликнаха силно в сърцата на присъствуващите делегати и гости, които изпратиха думите на новия председател на Европейската общност на писателите с продължителни и горещи одобрения.

Последният крупен принос на Унгарети е в оррганизирането и провеждането на международния писателски форум за съдбата на съвременния роман, който се състоя в Ленинград през август т. г. По общо признание ленинградската дискусия се оказа особено плодотворна. Тя допринесе за изясняване на различните позиции и засилване на контактите между писателите в общата им борба за съхранение на световния мир и за културен прогрес.

Разговорите в Ленинград още веднъж потвърдиха нарастващата роля на Европейската общност на писателите, оглавявана от своя 75-годишен председател, големия поет Джузепе Унгарети.

ИЗ ПЪРВИТЕ СТЪПКИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА У НАС

БЕЛЕЖКИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОДУКЦИЯ В СПИСАНИЯТА „ДЕН“ И „ДЕЛО“

Желязко Видев

През 90-те години на миналия век, още в зората на работническите борби у нас се появяват две от първите социалистически списания: „Ден“ (1891—1896, редактор Я. Сакъзов) и „Дело“ (1894—1896, редактор В. Благоева). Служейки на главната задача на движението тогава — разпространяването на социалистическите идеи сред народа, списанията поместват преводни и наши материали по икономически, обществено-политически и културни въпроси, като водят полемика с буржоазната идеология и народничеството.

В „Ден“ и „Дело“ се отделя значително място и на литературата. Особено ценни са статиите и бележките на Д. Благоев в рубриките „Обществена хроника“ и „Литературни бележки“. Художствените произведения са в по-голямата си част преводни. С малки изключения те са подчинени на политическата и литературна линия на списанията. Освен откъси от гръцката класика тук читателят е могъл да се запознае с поемата на Байрон „Манфред“, с пиесата „Един народен враг“ от Ибсен, с отделни произведения на Лермонтов, Шилер, Мопасан и др. В духа на заострено критическо отношение към буржоазното общество са преведените разкази от Н. Шчедрин, В. Г. Короленко, ПолЕзи, Г. Мачтет, Ото Жана Сиго, Елиза Ожешко, В. Гаршин и др. Твърде широко е представена поезията на С. Я. Надсон.

Измежду работите от български автори най-значителни са тези на А. Страшимиров, П. К. Яворов, К. Христов, Д. Полянов, Сътрудничат още: Иван Ст. Андрейчин, Коста Чехларов, Ц. Церковски, Н. Милков (Н. Въйвъзов), П. Даскалов, В. Ненов, Ст. М. Попов, М. Теофилов, Г. Кирков, Г. Бакалов, В. Благоева и други.

Поместената в двете списания художествена продукция от български автори, макар в по-голямата си част да е под средното равнище на литературното ни развитие тогава, представлява интерес като свидетелство за търсенията, за първите прояви на социализма в художественото творчество.

Тази литература има в основата си същата действителност, която подхрани през 90-те години мощното направление на критическия реализъм. Всички теми, които привличаха критическото перо на писателите от това десетилетие, ще ги срещнем и в социалистическите списания. Но сътрудниците на тези списания бяха „идейници“. Независимо дали като трайни мирогледни възгледи или само като временни „навеи“, социалистическите идеи оставиха в тяхното творчество своя отпечатък.

Достатъчно е само да си спомним, че тук са първите разкази на Страшимиров от времето, когато той е под влияние на социализма, стихотворението на Церковски

„Молепсаний“, Яворовото стихотворение „Пролетната жалба на орача“, стихотворението на Полянов „Срутените кумири“, за да разберем, че литературата в тези списания има своя физиономия. Критическият реализъм в нея звучи не така както на страниците на другите български списания, отношението към проблемите на действителността е по-своеобразно. Освен това много произведения тук излизат извън рамките на критическия реализъм. Техните създатели, макар да не са значителни художествени дарования, се домогват да наложат нов поглед към действителността, да внесат в литературата проблеми, герои и естетически идеал, които се раждат от полъха на едно голямо обществено преобразование, от предчувствието на един нов свят.

I

Една от характерните черти на писателите от 90-те години бе тяхната гражданска непримиримост, откритият патос на произведенията им, публицистичната страстност. Така пишеха Страшимиров, Влайков, Алеко Константинов, Церковски и др., така пише и Вазов. Поразени от остротата на социалните противоречия в освободена България, те изразяваха съчувствието си, поставяха тревожни въпроси, търсеха изход.

Същата тази непосредствена близост до проблемите на действителността — една от най-ценните традиции на нашата литература — определя съдържанието и характера на много творби, пръснати по страниците на социалистическите списания „Ден“ и „Дело“. В тях се разказва за съдбата на дребните градски и селски съществувания в онези преломни години, за това как един е изгубил дюкяна си, друг — лозето си, трети — къщата си. Основен патос е състраданието към кроткия еснаф, комуто животът е отнел „ръководната нишка“, разбил го е „по всички направления“ и то така, че той напълно е „отпуснал края“.

Обикновено такив разкази ни запознават с историята на определено заможно миналото семейство. В някои случаи авторът се старае да аргументира подробно, фактически как се разорява занаятчията или как се получава, че селянинът е все беден. Отделни произведения обаче представляват истинско художествено разкриване процесите на действителността. Така, запознавайки ни със своя герой — пропадналия еснаф бай Митю, авторът на един от хубавите разкази „На скелята“ пише: „Новият живот бе за него една гладка повърхност. Виде той как хора съвършено незначущи едно време, изпъкнаха на тая повърхност, блъснаха го и бързо полетяха напред, а бай Митю замаяно гледа на всички оборот, който е напреде му, цъка и си дума: На очите си да не вярваш, кой мислеше тъй!“

Водени от оня дълбок демократизъм и хуманизъм, който проникваше в цялата българска литература през тези години, сътрудниците на списанията „Ден“ и „Дело“ разкриват с ярки багри положението на трудещите се, показват техните страдания в епохата на оформяването на капиталистическото общество у нас. Те насочват по-определено вниманието си към градските низини. Действието на редица разкази с ярко изразен социален характер се развива в покрайнините на града. В редица случаи създателите им добре познават този бит, изграждат картини на материалната и духовна обстановка. Съчувствието е отправено към страдащите изобщо, към целия трудещ се народ. Макар социалистическа — поне според насоката на списанията — художествената литература в „Ден“ и „Дело“ носи отпечатък от неразвитостта на социалните отношения и характера на социалистическото движение у нас. Пролетариатът като класа остава почти незабелязан до стихотворението на Полянов „Срутените кумири“. Основни герои са както и в критико-реалистичната ни литература бедните селяни и занаятчии, страдащи от чорбаджии, лихвари и бирници.

Измежду произведенията с такова общодемократическо и хуманистично съдържание централно място заемат разказите на А. Страшимиров — най-представителния

сътрудник на социалистическите списания. „На нивата“, „На широк път“, „За печалба“, „Косю“ са пронизани с драматичен и трагичен лъх — резултат от дóсега на една неспокойна гражданска съвест с грубото време на 90-те години. В тях се чувствува трепетът на младежкото сърце, повяват лиризъм и интимна топлота, които прекрасно се съчетават с публицистичните елементи.[1]

В художествено отношение се отличават и двата разказа на Коста Чехларов,[2] „Не е от нашите („Дело“, г. I, кн. 7) и „На скелята“ („Дело“, г. II, кн. 6). По-сполучливи са още: „Петачето“ от А. Мамин (вéроятно А. Карима, „Ден“, г. I, кн. 2), „Из ден в ден“ (без автор, „Ден“, г. II, кн. 2), „Просяче“ от С. Г. П. („Ден“, г. III, кн. 4–5). Разбира се, има още много, които засягат тази тема, било като основна, било в една или друга степен. Повечето са неумело построени; най-ценното в тях е социалното съчувствие. В по-добри случаи авторът пресъздава със задоволително умение части от диалога и черти от характерите, но не успява да композира цялото, да предвижи естествено действието. Понякога — твърде често — има сантименталност, наивно струпване на злини и нещастия.

Характерен момент за много разкази е откритото изявяване на авторовата позиция. Нали така съветваше и Д. Благоев в своята статия за Влайков. Като не се задоволява с казаното чрез сюжета, картините и образите, създателят на такива разкази често пряко се намесва, за да подсили въздействието върху читателя с личната си интонация, за да направи изводи и обобщения. В случаите, когато авторът има писателски дар, неговото лично съучастие доизяснява психологически образите, създава атмосфера, внася топлота и убедителност. Така е у Антон Страшимиров, у Коста Чехларов. В други случаи, когато липсва достатъчен художествен усет, намесата на автора обикновено засилва сантиментализма в разказа, но и тогава тя е свидетелство за неговото активно отношение, за желанието му да привлече вниманието, да убеди.

Мотивът за социалното тегло е най-често срещаният и в поетическите произведения. В едни случаи състраданието към бедните и протестът срещу този мир „тежък и отровен, мир на железа“ са изразени най-общо, в други — съзнанието за безкрайността на злото поражда тежки размисли и гняв срещу бога, в трети — основното е съчувствието към сиромаха и ненавистта към обществото, в четвърти — бедното село се противопоставя на „шумния“ град и т. н.

И тук често ще срещнем сантименталност, декларативност. Много стихове са съвсем слаби в художествено отношение. По-свежи и убедителни са група стихотворения, в които изобличението не е пряко, и които свързват чувствата на тъга и недоволство с изображението на природата. Такива са някои работи в сп. „Ден“ на Васил Ненов („Утро“) и на Никола Милков („Разходка“, „Дунав“, „Модерна балада“), които изобщо пишат с по-голяма задушевност и с по-конкретна образност.

---

[1] За разказите на Страшимиров, както и за известните на всички стихотворения на Яворов, Церковски и Полянов — поместени в списанията, е писано доста и ако тук не им се отделя по-широко внимание, нека не се счита, че се подценяват или приравняват по значение с останалите произведения. Задача на това проучване е да даде представа за цялата художествена продукция на сп. „Ден“ и „Дело“.

[2] В списание „Дело“ са поставени само инициалите К. Ч. Достойнстата на тези разкази, написани с усет за изграждане на образи и композиция, с познаване психиката на различни обществени среди, с вживяване в природата пораждат интерес към техния автор. Известна светлина хвърля следната бележка, поместена във в. „Ведрина“ бр. 14 до 19 януари 1927 г.: „Поминал се е във Варна Коста Чехларов. Един човек, който през десетилетия беше любимеца на всичко идеалистично в северозточния край. Той се беше проявил и като белетрист (с два разказа, които много обещаваха), но тежък недъг го пречупи и мъчи 17 години . . .“ както и посвещението към първото издание на романа на Ст. Загорчинов „Ден последен“.

В сп. „Ден“ е публикувана и първата редакция на Яворовото стихотворение „На нивата“. „Пролетната жалба на орача“, въпреки очевидната недоработеност остава за двете списания най-сериозния опит да се изрази със средствата на поезията теглото на българския селянин. Стихотворението носи повече жалостна интонация, има елемент на сантименталност и безпомощност, които при преработката по-късно Яворов отстранява. Но и тук познаваме големия поет по размаха на чувството — твърде сложно и разнообразно, по богатото строфично оформяване, по стремежа към метафоричност и синтетичност на израза.

Едно от хубавите стихотворения е сонетът на Кирил Христов „До морский бряг“ („Дело“, г. I, кн. 9). Картината на вълнолома поражда чувства и мисли, загатващи обществено недоволство:

И мисля си: таквоз море и мене
в гърдите тъй бухти със бяс
и носи ми тревоги и вълнения

Така и то подрива ми сърцето
и прави ме от час на час
проклятия да пращам към небето.

От К. Христов са още: „Върти лопатите, върти!“, „Епиграми“, „Въйвъзову“ — поместени в „Дело“, а също и преводи от Байрон, Лермонтов, Лонгфело — всичките наситени с дух на демократизъм и социален протест. В неговото стихотворение „Върти лопатите, върти!“ („Дело“, г. I, кн. 2) се долавя емоционалният строй на човек от работническата класа, научен да разчита само на двете си ръце, спокоен и твърд пред страданията. Впрочем това виждаме да се подчертава и в други произведения — в образи на млади хора и на трудещи се от града.[1] За разказите със селска тематика е характерна в по-голяма степен атмосферата на безпомощност и отчаяние.

Прокарването, макар и непоследователно, на известно различие между психиката на едва оформяващия се работник и младото поколение, от една страна, и на собственика-селянин или занаятчия, от друга — има дълбок смисъл. Да разбере новото си положение в живота, да престане да съжалява за миналото и се откаже от стремежа на Влайковия ратай да става собственик — такава е първата крачка към изграждането на пролетарско съзнание у онзи, който по положение вече е пролетарий. Героите на някои произведения, поместени в списанията „Ден“ и „Дело“, вече са направили тази първа крачка. Това сдържано чувство за достойнство и твърдостта в трудностите ще се развият след няколко години в ярко изявения оптимизъм и чувство за превъзходство у положителните герои — пролетарии и полупролетарии в работите на Кирков и Полянов.

В произведенията, поместени в списанията „Ден“ и „Дело“, са показани и всички герои, които представляваха „гнусната пяна“ на действителността от 90-те години. Тук ще срещнем и хищния търговец, и богатия чорбаджия, и самодоволната лекарка, и алчния адвокат, и развратника-буржоа. Авторите разкриват нравственото опустошение, обезсмислянето на понятията за честност, роднинство, приятелство. Разбира се, струпването на измами и кражби, наивната фабула са значителни слабо-

---

[1] Така напр. в разказа „Из ден в ден“ дъщерята на един западащ еснаф, Марийка, е показана като човек с открито изявено чувство на достойнство и гордост. Тя не приема фалшивото представяне на семейството за състоятелно, но същевременно съзнава своето превъзходство над разглезената си сродница и отказва нейните подаръци. Когато любимият ѝ я изоставя, Марийка не захвърля детето си „в монастирския двор както правят другите“, а има смелостта да си га отгледа въпреки еснафските клюки. Нова психика на хора, свободни от частнособственическите връзки, имат хамалите от пристанището в разказа „На скелята“ и занаятчийският работник Георги от разказа „Напред“ („Ден“, г. II, кн. 1).

сти в някои разкази, но въпреки това те изпълняват основната си цел — да разобличат морала на буржоазното общество.

Отделни автори успешно използват хиперболата и условността, за да създадат по-голяма сила на изобличението. В алегоричния разказ на Бродник (Васил Кънчов) „Видения“ („Ден“, г. III, кн. 10—11—12) потисниците на народа са представени като глутница дяволи, а буржоазните журналисти, писатели, адвокати са превърнати в музикални инструменти — зурли, тъпани, тръби — които дяволите надуват или пък удрят по корема.

В началото на 1893 г. в сп. „Ден“ (г. I, кн. 6) е публикуван без подпис един остро изобличителен фейлетон, озаглавен „Новият царски яхър. Не е приказка. Превод от немски“. Скривайки се зад името на Швеция, както по същото време Ал. Константинов използваше като щит Белгия, авторът е създал една язвителна сатира срещу капризите на Фердинанд и безгрижието на управляващите към съдбата на народа.

„Но понеже смятат да го построяват покрай булевард, това поне е за нас едно утешение, тъй като тук яхърът ще заема едно от хубавите места в Стокхолм.

За един малък беден народ като нас, трябва му също така както на великите богати народи нещо, с което да се гордеем и което да не ни разваля кефът. Англия има своето Вестминстерско абатство, Франция своята Вандомска колона и Ейфелова кула, Германия своя императорски мавзолей, Бавария своята бира и смахнатия си цар, Турция своите харени, защо пък ние да нямаме наш придворен яхър.

И пред конския палат, или замъкът на кобилите, или храмът на жребците, както някои го наричат, ще се разхожда бедния заборчлял народ и ще си мисли“.

Публикуван две и половина години преди Алековия „Херострат II“ фейлетонът в сп. „Ден“ издава един безспорно талантлив автор, който обладава сила на фантазията, усет към сатиричния образ и литературна култура и който (за наше съжаление сега) е имал благоразумието да не постави името си.[1]

Сътрудниците на социалистическите списания насочват критиката си по-определено към морала на буржоазията, разкриват продажността на любовта и лицемерието на брака сред висшите слоеве на обществото.

Прави впечатление, че по-ограничено се засяга темата за партизанщината — безпринципната политическа борба, която предизвикваше перото на всички критически реалисти. Социалистите се отнасяха с известна резервираност към повика срещу партизанството, тъй като той ставаше лозунг на всяко тиранско правителство и неговата партия след като са дошли на власт и беше едно от средствата да се задуши опозицията и да се отнемат демократичните свободи на народа. Все пак на политическата поквара

[1] Силна и художествено убедителна сатиричност има в разказа на К. Чехларов „На скелята“. Митническият началник е нарисуван с похватите и сарказма на Каравелов, остро се иронизира срещу интелигенцията, която сред тракането на зарове и пулове спори против неправдите, срещу чиновниците, ревниво пазещи службата си: — „Вестник ли!? Не го похващам биле — сърдито издума Мандров и се повдигна от пейката, после продължи: Изпращат ми гледам два-три, ама кой ги разгръща, аз обичам да чета държавен вестник, там е барем всичко верно и официално.

— Тук, господа, нито е имало да излиза някога вестник, нито пък ще има, не бойте се — побърза да ги успокои пенсионерът“.

Между произведенията с изобличителна насоченост популярно сред работниците е било стихотворението на Ст. М. Попов „Лудий“ („Ден“, г. III, кн. 6.). Написано по подражание на Петьофи то заклеймява жестокостите на капиталистическата класа. Съзнавайки неголемите си творчески възможности социалистическите стихотворци търсят известни, утвърдени вече форми, за да засилят въздействите на своите идеи. От такъв характер е и стихотворението „Единият и другият“ от П. Н. (вероятно Петър Н. Даскалов, „Ден“, г. I, кн. 9—10). То е подражание на Вазовото „Средство да нямаш врагове“ с прибавка — презрение към робската психика. Има и други подражания на Вазов, Ботев, Каравелов, както и съвсем очевидни влияния от тези и други поети.

в буржоазното общество са посветени два хубави разказа: „Не е от нашите“ от К. Чехларов и „Те се познаха“ от П. Д. (вероятно Петър Н. Даскалов, „Ден“, г. III, кн. 3).

Особено силно се изобличават в социалистическите вестници и списания от тези години мракобесието на буржоазната казарма, кастовият характер на офицерството, нечовешкото отношение към войника. В художествено отношение в списанията „Ден“ и „Дело“ най-сполучливи са два антивоенни разказа на А. Страшимиров: „Косьо“ в „Ден“ и „Алдомировски паметник“[1] в „Дело“. На същата тема има разкази от Г. Кибарев, Ив. Ст. Андрейчин, В. Светлов.

Цялата българска литература от този период бе антивоенна и ярко хуманистична. Все пак най-задълбочено отношение към войната имаха социалистите — те виждаха връзката ѝ с господството на експлоататорските класи и монархията, а оттук и общността на интересите на онези, които са пратени да се избиват. Нов, социалистически елемент в антивоенните творби е мисълта, че краят на войните ще настъпи, когато народите се освободят от социалното потисничество.[2]

Социалистическите идеи, макар на времето не всякога правилно разбирани, даваха научно осветление на явленията в живота. Затова в социалистическите списания срещаме някои произведения по-смело изобличаващи буржоазното общество, а оттук и по-последователно демократични и хуманистични.

В тях няма илюзии за разбирателство между класите, за очовечване на експлоататора.[3] Критическият патос в социалистическите списания се допълва от идеята за обречеността на съвременното общество, за непреодолимото развитие към един по-хубав живот. Макар тези моменти да са интересни с оглед на други проблеми, те имат значение и като характеристика на критицизма в литературата на социалистическите списания. В тях отрицанието на обществото се довежда до край. От изобличение се преминава към призив за борба за разрушаване стария ред в името на един нов свят. (В. Ненов: „Младостта вехне“, „Да живеем“, „Не съм вече предишния“ — „Ден“, г. IV, кн. 4, кн. 5 и др.).

По-последователен демократизъм се разкрива в подхващането на някои нови теми. Такава е например темата за положението на жената в буржоазното общество. Нашите критически реалисти от 90-те години не можаха да се издигнат до едно по-ново разбиране за мястото на жената в семейството и обществото. Тук те останаха до голяма степен в границите на патриархално-еснафски и дори консервативни схващания, като отстъпиха даже от постигнатото преди Освобождението от Л. Каравелов. Затова пък въпросът за отношението към жената често се разработваше в социалистическите вестници и списания. Център на няколко разкази в „Ден“ и „Дело“ са деспотизмът и предразсъдъците, на които жената е жертва. Но тези произведения отиват по-нататък.

---

[1] Сюжетът на „Алдомировски паметник“ (Дело, г. II, кн. 4—5) е из сръбско-българската война. Веднага ни грабва развълнуваният лиричен стил на писателя, свежестта на фразата и словото. Един осемнадесетгодишен музикант иска да бъде в строя. Авторът си го спомня в навечерието на похода, как се е разделял с любимата си — млад, пламенен, шеговит, луда глава, а то момичето боязливо, всеотдайно, нежно. Чувствува се страшимировското преклонение през порива и мечтата на простия човек за щастие, за живот. След боя младият музикант е убит. Следват публицистични разсъждения на автора — развълнувани и убедителни. По същество това е един силен антивоенен разказ.

[2] — Дали хората в зародиш имат злоба, майко, та не са престанали да леят кърви откогато светът е засветувал?

— Докогато тука на земята човек ще бъде роб на човека, ужаси като тия — тя посочи на кървавите трупове — не ще изчезнат.“ Г. П. Домусчиев „Видение“ („Ден“, г. IV, кн. 7).

[3] Интересна в това отношение е алегорията на Ю. Иванов „Вълкът се на поръки не храни“ („Дело“, г. I, кн. 8). Разкаял се вълкът за греховете си и след като се посъветвъл с изповедника, обещал да не яде повече от три оки месо в денонощие. Когато видял овцата и агнето, той пресметнал, че не са повече от три оки. И ги изял, без да нарушава обещанието си.

Те показват как героинята се изтръгва от подчинение, урежда живота си самостоятелно, занимава се с обществена деятелност.[1] Така социалистическият печат продължава линията, подхваната от революционно-демократичната ни литература. В онези години борбата за разкрепостяване на жената най-тясно се свързваше с борбата за социализъм.

Социалистическата нравственост влизаше в противоречие не само с буржоазните пороци, но и с еснафските „добродетели", утвърдили се под влиянието на собственическите отношения и изостаналостта на бита. Затова на страниците на списанията „Ден" и „Дело" откриваме и друга нова тема — отричане на еснафството в живота. Тя, разбира се, не намери по-цялостна разработка — условията за това през 90-те години бяха още съвсем незрели и други бяха основните задачи на литературата. Тази тема е набелязана в едно стихотворение в проза от Иван Ст. Андрейчин „Вуйна заплака", в разказа на Д. Полянов „Роден край", в разказа „Труден път".

Социалистическите списания продължиха Ботевата традиция в нашата литература за борба с религиозните предразсъдъци.

Очевидно е след всичко казано, че сътрудниците на списанията „Ден" и „Дело", тъкмо защото се намираха под влияние на социалистическите идеи, заостриха и задълбочиха критическата насоченост на реализма. Те бяха по-последователни в осъждането на стария свят, защото ги въодушевяваше идеалът за едно друго общество.

За съжаление тези произведения се създаваха обикновено от автори, които не можаха да израснат до действителни творци. По-значителните от тях скоро се отдръпнаха от социализма (Страшимиров, Яворов, К. Христов). Все пак те оставиха в социалистическите списания и вестници и изобщо написаха под влияние на „социалистическия повей" едни от най-демократичните и прогресивни свои работи.

В мащаба на достигнатото от реализма у нас през 90-те години произведенията в списанията „Ден" и „Дело", с малко изключения, са явно на по-ниско, някои на твърде ниско равнище. Макар да се създаваха от хора под влияние на прогресивен мироглед, те са по-бедни по обхват на теми, по жизнено съдържание, по дълбочина на проблематиката, по художествени достойнства. И това се отнася особено до онези произведения, които в един или друг смисъл надхвърлят рамките на нашия критически реализъм. Известно сектантство в идеологията на първите социалисти е стеснявало погледа на творците. Отсъствието на значителни таланти е очевидно. Повечето от тези автори-социалисти или съчувственици на социализма нямаха достатъчно жизнени наблюдения, проявяваха ограниченост и схематизъм в разкриване процесите на живота. Затова макар и да схващаха характерни неща, те не можаха да открият самия живот така богато, както направиха други писатели. По-голяма част от техните произведения описват главно външни обстоятелства на живота, неговата социално икономическа страна. Усилията да се изградят образи, освен в отделни случаи, са безрезултатни.

Трябва да се каже, че в отношението на социалистическата литературна младеж към работещите по същото време писатели-реалисти в нашата литература и тяхното творческо дело имаше нещо дълбоко погрешно.[2] Много от сътрудниците на социалисти-

---

[1] По-подробно се спираме на тези разкази във втората част на работата.

[2] Въпросът за отношението на социалистическите списания към останалата българска литература заслужава специален интерес. „Ден" и „Дело" нямаха много последователна линия по този въпрос. В едни случаи Вазов напр. се отричаше твърде голословно (Янко Сакъзов), в други се отдаваше дължимото на неговия демократизъм и писателски дар (Сава Мутафов). По повод романа „Нова земя" и в двете списания се появиха рецензии. Обикновено сатиричните работи на Вазов, а така също и на Ал. Константинов (макар към „Бай Ганьо" да имаше общо положително отношение), не се разбираха. Все пак сп. „Дело" има относително по-правилна позиция към писателите-несоциалисти: Ал. Константинов, П. П. Славейков, Ст. Михайловски, Ив. Вазов и др. и проявява по-голяма взискателност в критичните си бележки към работите на своите сътрудници.

ческия печат смятаха, че те създават „ново“ изкуство, което не може да има нищо общо с творенията на „буржоазните“ писатели, прокарваше се мисълта, че в нашата литература не е създадено досега нищо оригинално. Погрешна и вредна беше и тезата, според която литературата се разделя на буржоазна и пролетарска. При това положение, разбира се, не можеше да се използува опитът на по-големите писатели.

При все това някои от поместените в двете списания критико-реалистични по характер работи остават в нашето литературно наследство. Такива са разказите на Страшимиров, стихотворенията на Яворов и Кирил Христов. По художествени достойнства към тях би следвало да се прибавят двата разказа от Коста Чехларов „Не е от нашите“ и „На скелята“, разказът на П. Д. „Те се познаха“ и неподписаният (засега) фейлетон „Новият царски яхър“.

II

Разпространяването на социализма в нашата страна разшири кръгозорите и пред българската литература. Новото си пробиваше път в живота — писателите трябваше да го покажат в образи, да разкрият красотата му пред народа. И макар че социалистическото движение у нас не можа да роди в онази епоха значителни по своите възможности творци на художественото слово, то постави пред литературата свои проблеми, издигна свои идеали и герои. Тъкмо това е най-характерно за тогавашната социалистическа литература, то определя нейното място в историко-литературното ни развитие.

Писателите от 90-те години стояха близо до народа и искрено желаеха да го видят по-щастлив. От тази близост в тяхното творчество преливаше струя на бодрост и оптимизъм — особено характерни за Ив. Вазов, П. П. Славейков, Ал. Константинов, Т. Влайков. И все пак патосът на критическия реализъм бе в изобличението на буржоазното общество, в съчувствието към печалната съдба на трудещите се. Социалистическата идеология внася в литературата по-друга идейно-емоционална атмосфера. Социалистите се стремят да утвърдят бодрите и борчески гласове. Те влизат в полемика с упадъчните настроения и им противопоставят своята вяра в светлото утре, борбата в името на идеала.[1]

В художествени произведения, както и в статии и бележки по литературни въпроси списанията „Ден“ и „Дело“ издигат свой естетически критерий. Освен правдиво изображение на действителността иска се писателят да развълнува, „да въодушеви с един идеал“. И доколкото това изискване се осъществява в редица стихотворни и прозаични работи, в тях навлиза романтичен полъх, те са обвеяни с трепета на едно радостно предчувствие, носят душевна окриленост — нещо, което съществено отличава литературата в социалистическите списания от останалата демократична литература. Този оформяващ се нов естетически критерий се подхранва от примера на революционните демократи и се опира на перспективата, която разкриват пред обществото социалистическите идеи.

---

[1] В рецензията си за сборника на Сухиндолското читалище „Трезвеност“ („Дело“, г. II, кн. 11—12) Сава Мутафов остро реагира на произведения, в които се долавя унило настроение. Той изтъква, че именно тежките времена трябва да накарат поета да пише и препоръчва примера на Ботев и Каравелов. Като анализира редица произведения от тази гледна точка, С. Мутафов сочи като достойни за образци бодрите стихове, вдъхновени от идеала на чистата правда и любовта.

Други рецензии и бележки, третирайки проблема за отношението между писател и общество, изискват художествената литература да взема позиция, да черпи вдъхновение от страданията и борбите, да подпомага класоосъзнаването на пролетариата. Проблема писател и общество подхващат и редица стихотворения („Тълпа и поет“, „Към поета“, „Поет и муза“). В едно от тях, посветено на Вазов, се защитава мисълта, че поетът е борец и не трябва да бяга сред природата „когато острия си меч тиранът кръволок издига“, а да хвърли в сърцата на хората вдъхновени „като огън“ думи.

Лирата на поета-социалист е наследство от Ботев. Тя е намерена „над Вислец“ (М. Ятсон. „В дъбравата“, „Ден“, г. II, кн. 10—11). Нейните бодри и оптимистични струни зоват към всеотдайна служба на народа, образът и съдбата на който изместват всичко друго в съзнанието.

Природо, обичам хубостта ти ази
но сърце ми тази любов свято пази
за дни по-щастливи — скрита в един кът.
Днес други стремления кипят с жар в мене
към народа беден мойто вдъхновенье
днес ми сочи път.

(П. Н. Даскалов., „Сонет“, „Ден“, г. III кн. 2).

Участието в борбата на страдащите изпълва сърцето с благородни стремежи и дава много сили, за да се надмогнат бедите. „И нека мойте дни са пълни със страдание“ — заявява младият борец-социалист, няма по-висока нравственост от борбата за народно щастие. И той се кълне — „дорде кръв тече и ври във мойте жили, ще служа и ще вярвам в светлий идеал“.

Вярата в рухването на злото, в победата на правдата, щастието. свободата, истината се изразява многократно, с всички средства, достъпни за възможностите на социалистите творци. Широко се използват поетични образи от природата. Борецът се сравнява с орел, с елха, която остава зелена и в най-лютата зима, страданията на нещастните ще прелеят както вълните на река Дунав, капиталистическият свят е прогнил дънер, зид, тъмна нощ, която отстъпва пред победния лъч на новото. Както гранитът най-подир се разрушава под ударите на вълните, тъй и в живота „ще рухне злото, ще изгрей честито зорницата на щастье безконечно“ — внушава на читателя Н. Въйвъзов („На морский бряг“. „Дело“, г. I, кн. 5).

Усетът към природата, който откриваме в някои работи, освежава и обогатява тяхната образност, емоционалното им звучене.[1]

Повечето от стихотворенията имат интелигентски характер. Авторът се обръща най-често към своя „брат“-интелигент да не „отпуща ръце“, да вдига „знамето гордо“

---

[1] От такъв характер е например стихотворението на В. И. Ненов „Вечер“ („Ден“, г. IV, кн. 9—10).

Прохладна вечер. Сам се скитам
При близката гора
Пороя горски тихо бъбле
Пак своята мълва.

Щурци със своите щурченья
Унисат ме в печал
А славеят със дружка, кой знай
Где сладко се й смълчал

И над ливадите цветисти
Се спуща мрачина —
Аз ясно почвам да дочувам
Поройната мълва. , .

В списанията „Ден“ и „Дело“ има група стихотворения и стихотворения в проза, чиито мотиви са лични. Обикновено в тях се споделят любовни чувства или размишления по различни проблеми на живота. Има и няколко стихотворения с явно песимистичен характер — резултат на обяснима объркаост в съзнанието на част от интелигенцията.

Разбира се, такива не открито идейни работи са се поместили поради липсата на други по-подходящи- Това не отменява обаче фактът, че литературната си практика списанията „Ден“ и „Дело“ са по-малко засегнат от сектантството.

и да се ѵпоява „в светата правда“. И да застане начело на народната борба, защото: „Отдавна веч часът удари и гръмна бойната тръба“. Борецът е все още сам, той подготвя почвата и очаква от хвърленото семе „да израстне клас по-сочен, по-висок“. Както се вижда, много неща напомнят бодрите стихове на Надсон, който по това време често се превежда в българските списания.

Оптимизмът в първите социалистически произведения се основаваше не толкова на революционната готовност на масите, колкото на социалистическите идеи и на литературни влияния. Абстрактността на този оптимизъм се дължи и на това, че неговите изразители в по-голямата си част още не бяха свързани с работническата класа. Социализмът беше за тях само хуманно учение, а не революционна теория. В стихотворенията преобладават общи призиви, идеите се изявяват декларативно и с най-известните понятия и образи: „звезда“, „сяйна зорница“, „свещений идеал“ и т. н.

За нас, при художествената непълноценност на тази литература, от значение е преди всичко фактът, че тя съществува. Важното е, че в процеса на развитието на българската литература, в широкия поток на критическия реализъм се появяват такива творби или се правят такива художествени опити, в които съвременността се отрича от позицията на идеала за едно ново общество, а мисълта за това общество поражда вяра и борчески настроения.

Този оптимизъм, макар да бе абстрактен, имаше реален извор — тенденциите на самата действителност, историческото бъдеще. В името на това бъдеще поетът социалист се стреми да насърчи, да окрили трудещите се и своите съидейници. За социалистите не беше достатъчно да разкрият пороците, да покажат мрачната картина на настоящето — чрез стиховете на своите поети те насочваха погледите напред

Не се плашете. В агония смъртна вече
е този свят на подлост, робство и тегла.
Ей вижте там през мрака надалече
изгрява чаканата кървава зора.

(Д. Полянов. „В агония“. „Дело“, г. II, кн. 11—12).

Литературната младеж, чието перо се вдъхновява от социализма, се стреми да изобрази в произведенията си своя идеал, да нарисува художествена картина на мечтаното бъдещо общество.

В стихотворението на Ц. Церковски „Молепсаний“ („Ден“, г. I, кн. 7—8), получило широка популярност, социалистическият елемент се чувствува в дръзките думи за „равенство“, за „истинска свобода“. На експлоататорското общество, в което господствуват „кърлежи човешки“ се противопоставя „някакво царство без цар и без власт“, „общо господарство“, където „ще да владей правда, обич и другарство“.

В много произведения за социализма ни подсещат образи като: „заветния бряг“ „светлий идеал“, „тихия бряг“ — а социалистическото учение е „наший компас сред вълните“. Пренасяйки се в светлото утре, поетът сънува, че се целува с „правдата“, че „свободата“ не е вече мечта.

Удобна форма да се надзърне в бъдещето е алегорията, затова нейните възможности се използват широко. В алегорията „Сънят на дъба“ („Ден“, г. II, кн. 8—9) авторът С. Г. П.[1] ни разказва за една тъмна гора от буки и осени. Като стена дърветата са се изправили над един млад дъб и му затулят слънцето. А той „страшно желаеше да изкочи из тъмницата си, да се промъкне между тях, да издигне върхът си между техните върхове. Но не толкова луната и слънцето, небето и звездите, колкото тоя

[1] Възможно е зад тези инициали да се крие известният по-късно писател Г. П. Стаматов. За неговите ярко демократични настроения в началото на 90-те години говорят стиховете му срещу Стамболовия режим, поместени в сп. „Българска сбирка“. Със същите инициали е подписан и разказът „Просяче“ в сп. „Ден“ г. III, кн. 4—5.

незнаен, но прекрасен, чуден свят беше за дъба предмет на страстни желания и мъчения. Той беше слушал за него от вятъра, който нощем се извиваше между клонете му... от птичките... от шумливия ручей...“

И ето в една студена и ясна зимна нощ дъбът се унася в сън. Той се вижда в голяма гора, където се издигат само дъбове „толкова радостни, бодри и щастливи, колкото и той. Те го гледаха дружелюбно и приятелски го поздравляваха с клоните си. Ах, колко е хубаво тука. Дъбът се изпълни с щастие, с неизмеримо щастие'. Всички дървета растат в братска любов помежду си...“ Тук имаше за всекиго свободен простор за растенето му, за разпущане на клоните му, и всички бяха щастливи и никой не завиждаше на другите“.

Дъбът се събужда с горчиво разочарование. Това е само сън, мечта. Дъбът още „расте бавно, много по-бавно, отколкото му се иска“. Дори се отчайва понякога. Но краят на алегорията звучи изпълнен с вяра. „Ще ли се освободи дъбът от своята тъмница, ще ли стане сънят му действителност? О, знаете ли вие оная хубава песен

Ga ira
gir vivra verra!

То иде, то ще дойде, който бъде жив ще го види!“

Това произведение, написано с вдъхновение, с поетичен език и проникнато от светла вяра в бъдещето,не може да не ни напомни алегорията наГорки„О чиже,который лгал, и о дятле, любителе истины“. В онази епоха социализмът беше още толкова далече за нашето общество. Но той вълнуваше душите, окриляше ги. Влиянието му довежда в литературата на социалистическата младеж романтичната мечта. Българската литература до това време познава само романтиката на национално освободителните борби. А ето че се появи нова романтика. Още несмела, още твърде много фантазна Но тя бе нова, непозната дотогава. Тя бе съзвучна с романтиката на Горки и бе скромна предшественица на онова, което след три-четири десетилетия разцъфтя в нашата литература като романтика на социалистическия реализъм.

Тържеството на бъдещото социалистическо общество виждаме и в друга алегория, „Несретник“ (авторът не е посочен — „Ден', г. I, кн. 9—10). Победили „мамона“, който бил скрил „правото на сиромашта“, хиляди „слуги, чираци, надничари“ създава „задруга“, в която се трудят „един за всички, всички за един“.[1]

Буржоазната преса се мъчеше да представи социализма в колкото може по карикатурен вид.[2] На повечето от тези нападки социалистическите вестници и списания отговаряха своевременно и решително. Те водеха упорита борба да извоюват в съзна

---

[1] „В занаятчийниците и на полето работят с машини, затуй изкарваха много повече, отколкото беше нужно, пък много малко работеха. Машините работеха заради тях, а работниците в свободното си време учеха или пък се веселяха. Затуй бяха здрави и умни.“

Има наистина много наивност в представата за осъществяване на социалистическия идеал — новото общество не е свободно от религиозни предразсъдъци, експлоататорските елементи се трогват от добрия пример — но това не може да заличи главното в произведението — трудещите се ще надвият злото и сами ще завоюват правото си, в новото общество ще има висока производителност, свободен труд и всестранно развитие на човешката личност. Картината, макар твърде обща и абстрактна, беше в съгласие с перспективата на историческото развитие.

[2] Списание „Българска сб рка“ от 1894 г. препечати откъс от произведението на английския писател Джером К. Джером „Нова утопия“. В бъдещото социалистическо общество според Джером принципът на равенството ще се осъществява между другото и по този начин: На по-високите хора — за да им отнемат превъзходството — височината, отрязват крак или ръка и с това ги уеднаквяват с останалите. При социализма ще бъдат унищожени всички придобивки на културата, произведенията на великите писатели — изгорени, философията и изкуствата — забранени.

нието на хората място за новото учение. Социалистическата литература посочваше величието и светостта на новите идеи, облагородяващото въздействие на социалистическата борба, чистотата на борците[1]. Социалистическият идеал се свързва с най-красивите прояви и пориви на човешката душа. Само честните, готови на саможертва души могат да се издигнат до него, и обратно, само тези, които са обладани от жаждата „да разрушат този безумен ред, за да създадат друг, в който правдата, свободата, щастието. . . няма да бъдат празни звукове. . .“, само те са достойни за лично човешко щастие. Към щастието се отива през победата над онези „които тъпчат вашите чувства, вашите пориви, вашата свобода“, затова хората трябва да се научат да мразят — „омразата и любовта са най-силните оръжия на роба“, и да бъдат единни, защото — „денят, в който ще се уловите всички за ръце, ще бъде деня на победата“ (Ив. Андрейчин, „Подранили“. „Ден“. г. IV, кн. 5).

Колкото и общи и мъгливи да са тези мечти, те завладяват с романтиката си. Налице е една нова етика и естетика. Изгревът на социализма беше още далече, но хората започваха да мислят и да чувствуват по нов начин, налучквайки често пъти верни черти от морала и психологията на бъдещото общество.

Литературата, вдъхновявана от социализма, имаше по-големи възможности да създаде положителен герой. Разбира се, тя както и цялата българска литература високо ценеше човека от народа. Балчо и Димитър Брояка от разказите на А. Страшимиров, Марийка от разказа „Из ден в ден“, бай Недялко и бай Митю от разказите на К. Чехларов и др. са хора с високи нравствени добродетели. Но истински положителният, активно действуващият герой на епохата току-що се зараждаше. Социалистическата литература се опита да изобрази този нов герой и колкото и малки да са нейните успехи в това отношение, те имат значение.

Още в разказите на Страшимиров виждаме образа на автора-учител, в чиито убеждения се долавя влияние на социалистическите идеи („На широк път“, „За печалба“). Но у Страшимиров този образ има значение най-вече за разкриване идейните позиции на писателя. С оглед на проблема повече материал дават други разкази, където социалистът се явява като централен образ.

Положителният герой на произведенията, поместени в списанията „Ден“ и „Дело“, е в повечето случаи интелигентът, който става социалист, а централен проблем — проблемът за пътя на интелигенцията, за мястото ѝ, за позициите ѝ в обществото. Авторите бяха от интелигенцията и пишеха главно за нея — разбира се, за народната интелигенция. И се стараеха да разрешават проблемите в социалистически дух.

Как е нарисуван този нов положителен герой? Кое го отличава от другите хора?

Първият белег на новия човек, така както се изобразяваше, е неговото осъзнато несъгласие със заобикалящата го среда. Критичното му отношение към тази среда — семейна или обществена — постепенно се задълбочава и това го води към социализма, макар че не навсякъде е казано открито, че героят става социалист.

---

[1] Отговаряйки на клеветите и хулите срещу социалистите поетът Н. Въйвъзов (Н. Милков) пише в стихотворението „Орел“ („Ден“, г. III кн. 9):

Другари, зарад вашата младежка
енергия, с която се стремим
към светлий идеал, със вяра жежка
говорят на мнозина, че хвърчим.

О, нека ни говорят тъй! С орлите
ний братя сме същински по душа.
Ний нека да хвърчим по висотите,
а гадовете да пълзят в калта.

По този път конфликтите с обществото са неизбежни. В повестта „Без любов“ (авторът не е посочен, „Ден“, г. II, кн. 3—4) е разказана историята на Рада, която напуска мъжа си — развратник и деспот — и заживява самостоятелно. Обществото я хули и клевети, черквата се опитва да я задържи в омразния ѝ брак, освобождават я като председателка на женското дружество, уволняват я от училището за бедни деца като неудобна.

Дребната буржоазия, проникната от предразсъдъци и страх от новото, приписва на социалистите бивало и небивало. Във всички случаи обаче последните успяват да стопят недоверието, да спечелят честните, мислещите хора на своя страна и да разкрият пред тях перспективите на един осмислен живот.

Понякога създателите на такива произведения се мъчат да изобразят драматичната борба между новото и старото в съзнанието на героя. Той трябва да преодолее собствените си религиозни предразсъдъци (Рада — повестта „Без любов“), да избере между официалното мнение за социалистите и личното си убеждение (Звездана — разказа „Напред“), да подложи на преценка предишните си „народнически“ разбирания (Стоянка — разказа „Труден път“). Естествено не може да се говори за много успешно художествено изображение на тези моменти, но факт е, че се схваща мъчителността на прелома в душата на човека.

Новият човек носи ново отношение към света, друг морал. Жената, поела пътя към социализма, се стреми да има свое място в обществото, самостоятелна работа, да бъде равноправен член на семейството. Не е достатъчно любовта да бъде истинска и дълбока, чужда на материални съображения — трябва любимият да има и „същата идея“, да стане борец за новото общество. Отношението към народа е отношение на обич и безкористна служба.

В някои от тези образи се чувствува силно влиянието на Чернишевски. Рада, по подобие на Вера Павловна, организира обществена фурна, пералня, шивашеско общежитие, където много бедни работят и се прехранват и сред които тя провежда възпитателна дейност. За Константин Стоманов, завършил образованието си в Русия (разказа „Напред“) се казва, че „спял на голите дъски на кревата покрит само с едно тънко кебенце. Той уверявал. . . че така по-здраво се спи. . . Щом влезъл в стаята и махнал всичко — и столове, и картини, и саксии, за да не бъркали на свободното пречистване на въздуха в стаята му, като оставил само една маса и един стол“.[1]

Образът на социалиста често се явява в по-пълно психологическо осветление в сравнение с други герои. Обикновено авторът се стреми да внуши на читателите душевното богатство, красотата и високата морална ценност на своя герой. И той успява в известно отношение да постигне това. Жаждата за образование, за истински знания, неспокойното търсене начин да се служи на обществото, честността и чистотата в отношенията, истинското другарство, любовта към изкуството и красотата — ето характерните черти на много от героите, показани в тези разкази като социалисти. Към това се прибавя в повечето случаи една одухотворена външност.

---

[1] Влияние върху началните стъпки на нашата социалистическа и пролетарска литература очевидно е оказвала и социалистическата литература на другите европейски страни. Д. Полянов в разговор с Борис Делчев припомня имената на няколко френски поети, които нарича свои учители (виж. Б. Делчев. Разговор с поета Д. Ив. Полянов, Литературен фронт, бр. 3, 12 октомври 1944 г.). Списанията помещават редовно преводни работи с ярко социално и революционно съдържание от френски, немски и особено от полски автори.

[2] Новият човек е всестранно развит, високо културен. „Ти трябва много да четеш, много да се учиш дорде станеш социалист“ — казва социалистът Петър на сина на Рада (повестта „Без любов“). Бедните момичета-ученички от занаятчийското училище на Рада „обръщат внимание на всичко дето се яви в обществото. Те не отстъпват в развитието си на възпитаните госпожици от града“. Те обичат изкуството, четат, танцуват, веселят се. Вярата в светлото бъдеще, съзнанието за величието на идеала, на който служат, ги правят жизнерадостни. Човекът- социалист

Романтичният полет, с който тези образи са създавани, ни облъхва и сега. Авторът обикновено не скрива голямата си любов към своите герои — негови духовни сродници. Той се старае да ги покаже с най-хубави човешки черти, надарява ги с много добродетели. Разбира се, трудно може да се говори за истински художествени образи. Твърде много се разчита на пряката словесна характеристика и на биографичния материал. Действието, диалогът, психологическите подробности се предават по-неубедително, отколкото в разказите с критическо-реалистично съдържание в същите списания. Очевидно и силите на авторите са по-слаби и материалът е по-трудно уловим.

И все пак тук откриваме чертите на новия човек. Тези временни може би труженици на социалистическата литература търсят да създадат образи, каквито не съществуват в произведенията на другите български писатели, те проявяват дръзновението да сочат нови пътища, опитват се да дават образци за прекрасното.

В какво се изразява практическата обществена дейност на социалиста? Това не се осветлява много. В едни разкази („Труден път", „Годеница) героите още учат и се подготвят да започнат своята социалистическа дейност, другаде — (разказа на Д. Полянов „Портрети') ученици създават младежко дружество „Компас", което ще ги насочва „по пътя на истината", когато се лутат из „вълните на живота". Членовете на това дружество спорят с толстоисти, имат намерение да открият читалня, да изнасят беседи против народничеството и др. Драгомир (разказа „Напред') събира около себе си група интелигентни младежи, заедно четат, разглеждат икономически въпроси.

В някои произведения („Без любов", „Селска учителка) дейността на социалистите се покрива с тази на народниците — работа в неделните училища, в читалища, грижи за децата на бедните, напътствия към възрастните, които от своя страна се отплащат с любов и уважение. Историята показва, че такова е до голяма степен фактическото положение.[1]

Не може да се каже, че общественото развитие не предлагаше вече герои из средата на работническата класа. През годините 1894—1896 има известно работническо раздвижване — избухват стачки, стават демонстрации, слага се началото на професионалното организиране. Но в художествената литература на списанията „Ден" и „Дело' движението за класоосъзнаване сред пролетариата почти не намери отражение. Герои от средата на работническата класа няма.[2] Този факт не може да се обясни само с обективната действителност, още повече, че след две-три години такива образи се появиха във фейлетоните на Г. Кирков. Литературната младеж, която сътрудничеше в социалистическите списания, не беше отблизо свързана с работническото движение. Тя не разбираше историческата роля на пролетариата в борбата за социализъм. Поради това тази литературна младеж (част от която след няколко години щеше да

трябва да бъде красив. За Звездана (разказа „Напред") се казва: „Но преобразованието беше не само вътрешно, а и външно. Вътрешната красота на един висок идеал, на едни светли идеи. . . проникваше външната ѝ красота и образът на Звездана получи една неземна, неизразима прелест".

[1] Но социалистите дори и когато говореха за просвета сред народа, разбираха я не както народниците. Защото „да просветиш гражданите ще рече да ги възвисиш до оня идеал, който в дадено време съставлява идеала на човечеството" (Д. Благоев). Това отличие от народниците понякога се подчертава специално. Героинята на разказа „Труден път" (авторът не е посочен, „Ден", г. I, кн. 11—12) отначало смята, че просветата е решаващата сила за спасяването на народа. Но разговорите с учителя-социалист, както и многобройни факти от селската действителност я убеждават, че селяните трудно се просвещават, когато нямат елементарни условия за живот. При това авторът така поднася този проблем, че полемиката с народничеството е съвсем ясна.

[2] Наистина в разказа „Напред" се споменава за един занаятчийски работник, който по думите на учителя К. Стоманов „разрешава такива питания, над които той (учителят) трябваше много да си бъхти главата", но този образ не е разгърнат повече и не се свързва с развитието на действието.

напусне социализма), макар да създаде много работи, проникнати със социалистически дух, не можа да сложи началото на пролетарската литература. Това направиха Кирков и Полянов, чрез произведенията на които работническата класа влезе в литературата като истинския, исторически определения положителен герой на епохата.

Сътрудниците на социалистическите списания „Ден“ и „Дело“ в някои свои произведения отразиха първите революционни настроения в новото общество. Вярно е, че нашият живот още не даваше достатъчно материал, че революционният елемент в партията все още беше уплетен в редица погрешни схващания за решаващата роля на парламентарната борба. Но в нашата страна имаше вече брожение сред масите, особено в годините на събарянето на Стамболовата диктатура. Освен това литературната младеж, която сътрудничеше в социалистическите вестници и списания, се намираше под влиянието на революционните идеи и поезията на Ботев — широко разпространени след Освобождението. Социалистите страстно пропагандираха и защитяваха Ботевото наследство. Те имаха съзнанието и самочувствието, че продължават неговото дело. Не е без значение и фактът, че много от работите се изпращаха направо от чужбина, от Франция, Германия, Швейцария, където се учеха много български младежи-социалисти. В тези страни обществените борби бяха в по-напреднал стадий, а съществуваха и по-значителни прояви на революционно-пролетарска литература. Най-сетне и на Запад и у нас беше вече преведена основната марксическа литература, която със своето съдържание не можеше да не революционизира мислите, представите на нашата интелигенция.

Всичко това несъмнено съдействуваше за подсилване революционните настроения у нас, за революционно осмисляне фактите на нашия обществен живот.

Показателен в това отношение е разказът на Бродник (Васил Кънчов) „Видения“. Тук алегорията е свързана непосредствено с реалните факти от нашия живот. Авторът, който сам участвува в действието, вижда алегоричен сън. Но този сън е предшествуван от реални събития и е внушен от тях. „В село Злокучене имаше смут. Аз бях отишъл да се пазаря за учител. Подир мене бе пристигнал околийският началник, за да усмири селяните, които не разбираха законите и не позволяваха да им се продават магаретата, воловете, оралата и дрехите за изплащане на царските данъци. Околийският повика на помощ всичката полиция от окръга и селото беше смирено за една нощ.“ След това потушителите на селския бунт са отседнали на пиршество в Кирковата механа, а авторът — спасил се с бягство от селските кучета, е заспал уморен под едно дърво. Оттук нататък действието продължава в съня. Сега пиршеството в Кирковата механа се е превърнало в онази сатанинска вакханалия, при която потисниците на народа и техните слуги са показани като музикални инструменти в ръцете на дяволите. До-осмислен е и селският бунт „. . . въстанаха робите, въстанаха нашите слуги, нашите глупави орачи, копачи и овчари, въстанаха клекавите занаятчии и работници, глупавите школници и простаците попове, въстана тази презряна сган против своите законни господари, против владетелите на земята. Разбунтуваха се и поискаха да отнемат това, което е наше право, наше отпамтивека останало господарско право. С помощта на нашите богове и в името на царете земски тази сган е победена“.

Както се вижда, събитието в едно село е взело в съня размерите на всесветска революция на всички отрудени. За да създаде оптимистичен финал и да изрази вярата си, авторът въвежда образа на чудна девица, чийто глас успокоява и ободрява победените временно роби. И започват да се вдигат ранените и оживелите, да се събират, да запламтяват с нова вяра. „Ний се бихме да спечелим човешките си правдини. Ний се бихме за правдата, ний се бихме за човещината. Ние сме надвити, но велик е богът на правдата. Човек ще победи и ще спечели това, което му се пада на земята. . . Тръбата ще засвири скоро! Бъдете готови тогаз, ний ще победим и великий бог на разума ще се прослави!“

Този алегоричен сън, като отразява факти от живота (имало е такива случаи — екзекуцията в Садина и др.), доосмисля реалното събитие, осветлява го, развива го, като засилва революционните елементи. Характерно е, че авторът включва и себе си като участник. Погрома той възприема като лична съдба и заедно с народа вярва в бъдещата победа. Разказът е сравнително сполучлив и в художествено отношение. Неговият хумор, оригинални сатирични похвати и оптимизъм правят впечатление и днес.

Революционни настгоения има и в много стихове. Такова е напр. стихотворението на Г. Бакалов „Ура! фабрики, земя, свобода!“ („Ден“, г. IV, кн. 6)“. Въстанието когато народът ще отхвърли „земните владици“, ще бъде като „гръм“, „плам“, „огън“. Този ден ще е последен за всички сити. Боят ще се води под червеното знаме, което въстаниците ще поръсят с кръвта си. За съжаление художественото осъществяване е много слабо. Революционният заряд в стихотворението на Яворов „Пред тъмничния зид“ („Ден“, г. IV, кн. 9—10) е заложен в обикнатата образно-символна форма. Яките зид — това е буржоазното общество, обречено да рухне под тежестите на своите престъпления и от протеста на страдащите.

Тези революционни настроения и „навеи“ са най-високото идейно равнище до което достигна литературата в социалистическите списания в нейния предпролетарски етап. Тогава работническата класа не се осъзнаваше като решаваща сила в преобразуването на обществото. Затова авторите се обръщат към целия народ, към всички трудещи се и угнетени. За онзи период това представлява проява на още неизбистрени идейни позиции на социалистическата литературна младеж. Революционната вяра и готовност в името на социалистическия идеал поставят литературата на списанията „Ден“ и „Дело“ в идейно отношение над критическия реализъм. Тази литература отрази най-високите обществени настроения, до които израстнаха народните маси в годините на събарянето на Стамболовата диктатура. Нещо повече, тя осмисли тези настроения с един идеал, за чието осъществяване още не бяха назрели условията, но издигането на който я правеше оръжие в борбата на най-прогресивните сили в нашата страна.

Крачка напред представлява стихотворението на Д. Полянов „Срутените кумири“. То заговорва на читателя не от името на интелигенцията, както почти всички произведения досега, а от името на работния народ и дори определено на работническата класа и апелира пак към работничеството и към низините на народа. Това именно го прави първо пролетарско стихотворение, а неговия автор „пионер на пролетарската поезия“ у нас. С появяването на пролетарската поезия и на пролетарската проза във фейлетоните на Георги Кирков социалистическата литература встъпи в истинския си път. Само осъзнаването историческата роля на работническата класа можеше да представлява изходна позиция за по-нататъшното ѝ правилно развитие. Без това несъмнено остават елементи на утопизъм и дребнобуржоазност.

Списанията „Ден“ и „Дело“ бяха органи на социалистическото движение у нас и служеха с цялото си съдържание на неговото дело. Художествената литература в тези списания съзнателно се стремеше да продължава революционните традиции в българската литература и се вдъхновяваше от идеите на социализма. Затова с голяма страстност тя изваждаше наяве противоречията, които раздираха обществото на ново освободена България, показваше невъзможността те да бъдат примирени, внушаваше неизбежната гибел на капитализма.

Литературните сътрудници на списанията „Ден“ и „Дело“ не можаха да дадат така пълна и богата картина на живота в нашата страна, както направиха някои други писатели-критически реалисти, но поради по-правилно идейно виждане те поставиха по нов начин някои въпроси и внесоха свои теми в литературата на критическия реализъм у нас. Особена тяхна заслуга е, че те посочиха в художествените си творби и

литературни опити окова ново, което се зараждаше в действителността, отразиха започналата се борба за социализъм. В стемежите им да нарисуват картината на бъдещото социалистическо общество и образа на социалиста се въплътиха мечтите на народната ни интелигенция и на трудещите се у нас за по-щастлив живот и това въплъщение съответствуваше на историческата перспектива.

Списанията „Ден“ и „Дело“ заедно с целият социалистически печат внесоха социализма в българската литература, сложиха начало на социалистическата литература в нашата страна. Те подготвиха появяването на пролетарската поезия и проза от първия етап на тяхното развитие, а стихотворението на Полянов „Срутените кумири“ постави началото на нашата пролетарска поезия. Художествената литература в „Ден“ и „Дело“ стана изходен момент на един процес, който доведе по-късно до оформяването на социалистическия реализъм. Тя би имала по-голямо значение, ако високото ѝ идейно съдържание бе свързано с едно истинско творческо художествено пресъздаване. Трябва да се подчертае, че тук именно, с малко изключение за някои творби, беше нейната главна слабост.

В онези години основната задача на партията беше пропагандата на социализма а нейното главно оръжие — печатът и словото. Стихотворенията и разказите в списанията „Ден“ и „Дело“ представляваха достъпна форма за възприемане идеите на новото учение от трудещите се. Те имаха читатели и слушатели.[1] Тази литература беше предназначена да отвоюва заедно с целия социалистически печат място за социалистическия идеал в съзнанието на българския народ. Въпреки всичките си слабости тя усърдно служи на тази велика цел.

ЕДНО СТИХОТВОРЕНИЕ НА ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ В БОТЕВИЯ ВЕСТНИК „ЗНАМЕ“

Михаил Въгленов

Знае се, че един от първите (ако не и най-първият) читатели и съдници на Ботеви стихотворения е Петко Славейков. На него Ботев е изпратил тетрадка стихотворения, изгорели в Стара Загора заедно с много други ръкописи и книжа на Славейков, както свидетелствува син му Пенчо. В неговия вестник „Гайда“, г. III, бр. 19 от 15 април 1867 г., стр. 312 се явява първото обнародвано Ботево стихотворение „Майце си“. За него най-вероятно се отнасят думите на Славейков в „Македония“, бр. 33 от 13 юли 1868 г.: „Едного само познавам от младите наши момък с поетически способности. . .“

Но с отиването си в Букурещ Ботев повече не потърсва страниците на Славейкови издания. Застанал на други, социал-революционни позиции, той не може дори и снизходително да посреща някои от поетическите изповеди на Славейков, който, работейки в Цариград под носа на турските власти, не е могъл във всичко да съпътствува заддунавските си събратя по перо. И той не е пощаден от Ботев в хумористично-сатиричното стихотворение „Защо не съм?“

---

[1] Така напр. във в. „Работнически другар“ (1894—95) броеве 10, 15, 18, 20 във в. „Социалист“ (1894) бр. 9 можем да прочетем, че на работнически вечеринки в различни градове на страната наред с творби на Ботев, Вазов, Ал. Константинов са изпълнявани с голям успех и произведения, публикувани в списанията „Ден“ и „Дело“, като „Молепсаний“, „Единият и другият“, „Търговска честност“, „Ура! Фабрики! Земя! Свобода!“, „Лудий“, „В дъбравата“ и др. Много от тези работи Г. Бакалов помества в сборниците си „Лъчите на поезията“ — 1901 г. и „Към свобода“ — 1902 г.

Но като следи дейността на Славейков, Ботев не се води от преднамерено изработено отношение към него. И във фейлетони в редактираните от Каравелов вестници „Свобода“ и „Независимост“, и в Ботевия вестник „Знаме“ неведнъж се критикува Славейков или редактирано от него списание и вестник, като например „Македония“, „Читалище“. Той е съден от двамата революционери, че приема да печата бледи незначителни стихотворения или пък за политическите му статии и компромисно отношение по въпроси от политически характер. Знаем как остро е парнал Ботев Славейкова във фейлетона си „Политическа зима“. А и в „Знаме“ от 2 март 1875 г., бр. 10 не го отминава, когато ще трябва да критикува компромисите му с турската власт. Навред обаче, където Славейков е прицел на острата Ботева или Каравелова критика, това не се прави към лицето Славейков, а към делата, които са били в разрез с революционните разбирания на Ботев и Каравелов. Затова четем и искрени признания като следните: „Ние твърде обичаме г. Славейкова“, но и „. . . ние никога няма да похвалиме неговата статия „Съединението на източните народи“ (гл. „Македония“, бр. 49). Не можеме из любов към г. Славейкова да се потурчиме или да се поциганиме, защото и любовта има свои граници“ (вж. фейлетонът под заглавие „Знаеш ли ти кои сме“ в „Свобода“, г. II, бр. 26 от 10. XII.1871 г.).

И в много още фейлетони особено с това общо заглавие „Знаеш ли ти кои сме“, и в бележки в „Независимост“ ще бъде засегнато името и делото на Славейков. В тях ще четем за всяко предприето от Славейков издаване на вестник, списание или негов труд, съобщение за арестуването му през 1874 г. Но това не е възпирало острите критики на революционерите срещу линията на просветителите и на Петко Славейков, когато те не са я одобрявали. Тези отношения са поучителен пример за всяко време как може да се поддържат топли чувства и симпатии към едно лице и неговата патриотична дейност, но и как трябва да се осъждат ония негови прояви, които не услужват на голямото дело — освобождението на народа.

Знае се, че Петко Славейков не само че не се е сърдел на революционерите отвъд Дунава, но че те са спомогнали да се поддържа и разпалва у него огъня в любородното му дело.

В тези отношения между Ботев и Каравелов, от една страна, и Петко Славейков, от друга, които са резултат на дейност, насочена към една цел — народното добро, осъществявана с различни методи, са били неизбежни противопоставянията, които тук нямаме за цел да разглеждаме. Казахме, че те не са оставяли незасегнат и неповлиян Петко Славейков, който и в поезията е трябвало да подлага на преценка своите заслуги и ограничените си от външни обстоятелства възможности да се нареди и той при ония, които работят извън пределите на Турската империя, или поне по-свободно да изяви онова, което лежи и в неговото сърце и което е възпрепятствуван да изповядва от Цариград.

Такъв той ни се открива в стихотворението, за което ще стане дума по-надолу и което е несъмнено негово.

Още от самото начало до спирането му, в „Знаме“ Ботев не помества свои стихотворения. Той е престанал да пише вече поезия. Публицистиката го е погълнала напълно. Вече по-уталожено и идейно още по-задълбочено той служи с фейлетоните и бележките си на националноосвободителното дело. И като че немари много за няколкото (3—4) стихотворения от други автори, които са помествани във вестника му. Те са от безименни автори (неподписани), доста слаби като поезия, с бледо изразени идеи за сдружаване и борба срещу поробителите; в тях авторите им са се силили да подражават негови или Чинтулови стихове. И само в едно — най-дългото, поместено в „Знаме“, бр. 17 от 23 май 1875 г., стр. 2 също без заглавие, проличава известна оригиналност.

Ето стихотворението:

„Денят не убивай,
денят не губи,
синко, прилежавай,
труди се, учи!

Времето е злато,
времето й пари;
но то е крилато,
добро го пази.

Празно не минувай
ни час, нито ден:
без работа минат,
е изгубен ден.

Работи, труди се:
трудът е имот;
слабите подкрепяй
с помощ, със съвет.

Общото обичай
то е твой имот:
добро ще проминеш
сред добър народ.

Дор народа й болен
как ще бъдеш здрав?
Сред народ поробен,
кажи кой е прав?

Общото обичай
общото пази,
от него очаквай
чест и добрини.

Общо не изядай
чуждо не граби:
общият изедник
чакат го злини.

Да не мъчиш биеш
никого в'тоз свят:
брата си кат биеш,
то себе си бийш.

Утре ще по-силен
да смаже и теб,
правото да пазиш
на всеки човек.

Хората са равни,
всякога помни;
те трябва да имат
равни правдини.“

Тъй ме татко учи,
кат бях още млад,
и аз го послушах —
не станах богат! . . .

Всичкото си дадох
за общо добро,
жертвувах, помагах
дор имах със що.

---

1) Стихотворението е предадено с днешен правопис, но е запазена пунктуацията на автора.

Борих се със злото,
падах и ставах,
и от нищо мене
не ме беше страх.

Сега съм останал
сетне сиромах;
азе, братя, дадох
всичко, що имах.

Смейте се над мене,
бягайте от мен,
като че съм чумав,
бесен и без ум.

Но ще дойде скоро
праведният час,
че тогаз ще видим
кой е прав от нас.

Ще да видим ние
сред тоя народ
кой е бил от назе
човек, а не скот.

Чие е това стихотворение? По-горе предреших въпроса за авторството му, като го приех безусловно, че е от Петко Славейков. Кои са доводите за това?

Досега не е издирен авторът му. То се посочва като стихотворение от неизвестен поет (вж. Маньо Стоянов. Българска възрожденска книжнина, т. II, София 1959, стр. 780).

Стихотворението, поне доколкото ми е известно, вече не е препечатвано никъде. Няма ръкописът му и в архива на Петко Славейков. Той навярно е изгорял заедно с други ръкописи при опожаряването на Стара Загора. Но поетът е могъл по-късно да го препише от вестник „Знаме“, както е преписал много други свои стихотворения, на които е загубил оригинала. Съдържанието му обаче, неговата интимност, изповедта му навярно са възпрели Славейков да стори това. По-малко вероятно е, че до смъртта си той не е имал на ръка вестник „Знаме“. А е възстановявал свои стихотворения дори и когато не ги е имал напечатани. Той се е мъчел да си ги припомни или са му помагали в това негови ученици и другари, които са знаели наизуст по нещо от тях. Така е било възстановено в тоя вид, в който го четем днес, стихотворението „Към дружината“.

Но Славейков не е заличил в паметта си стихотворението в „Знаме“. Било по памет, било като е имал вестника на ръка, той е възпроизвел първите две строфи и тях е използувал в свои читанки и сбирки със стихотворения за деца. А в тези си издания той е поместувал само свои стихотворения и това е първо доказателство, че стихотворението е негово. И второ, още по-сигурно доказателство е запазеният в музея „Петко и Пенчо Славейкови“ ръкопис на двете строфи в една от тетрадките със стихотворения на Петко Славейков. В стиховете са правени в различно време някои поправки. В това стихотворение славейковски е и езикът, стилът и стихът, познат и от други стихотворения, които е оставил поетът. Само правописът на някои форми в стихотворението в „Знаме“ не е на Славейков, а е според Каравеловата правописна традиция, възприета и следвана и от Ботев.

За пръв път след обнародването във вестник „Знаме“ Славейков използува двете първи строфи в „Читанка за второ отделение“. Пловдив 1883, стр. 58, като е внесъл промени в третите и четвъртите стихове. Двете строфи са получили следния вид:

Денят не убивай,
денят не губи.
Стягай се, учи се
и трудът люби.

Времето е злато,
времето е пари,
но е и крилато,
ако мож го спри.

По-късно той отново преправя стиховете в двете строфи, като прави от тях две отделни стихотворения с по една строфа и с различни заглавия. В тетрадката, пазена в музея, на корицата на която е отбелязана дата 1887 г., между другите стихотворения, които носят различни дати (1854, 1865, 1868 и пр.) и които са готвени за печат, се намират и тези две строфи, но под тях не е поставена дата (Архива на поета, п. 5, т. 3, л. 3). След заглавие „Време“ се редуват стиховете: „Времето е злато“ (I стих), „Времето й пари“ (II стих), но задраскан и над него написан друг — „Мож да го береш“. Но и той не се харесал на поета и отстрана той го е преправил „Мож да си береш“. Трети стих е „Знай че то е (под него: „то е“) крилато“, а отстрана: „но е и крилато“. Под този стих, в който също се чувствува двоумение кое да се остави, в скоби стои стихът „с' труд го печели“, но той е зачеркнат. Четвърти стих е „бяга щом се спреш“, а под него друг — „ценността му спри“ е зачеркнат. Според тези редакции стихотворението би добило следния вид:

I редакция (всички стихове освен първият са задраскани):

Времето е злато
времето й пари
знай че то
то е крилато, но е и крилато
(ценността му спри).

II редакция (незачеркнатите стихове):

Времето е злато
мож да го береш, мож да си береш
знай че то
то е крилато, но е и крилато
бяга щом се спреш.

Под тези стихове следва заглавие „Ден и час“ и под него следното четиристишие:

Денят не убивай
часът не губи
стягай се, учи се
и трудът люби.

Вижда се, че тук стиховете са като в читанката от 1883 г., като само във II стих „денят“ е заменено с „часът“.

С тези редакции в сбирката стихотворения за деца — „Дребни стихотворения за децата от отделенията“ от П. Р. Славейков. Пловдив, 1888 стр. 3 се явяват следните две стихотворения:

Ден и час

Денят не убивай,
часът не губи;
стягай, се учи се,
и трудът люби.

Времето

Времето е чисто злато,
можеш да си набереш;
но помни, че е крилато,
хвърка, бяга, щом се спреш.

И тук Славейков е бил недоволен от големите преправки, които е направил на II-та строфа от стихотворението в „Знаме“, и го е прекроил в тази последна редакция, в която сега обикновено се печата при издаване на съчиненията му (Вж. Избрани произведения, София, 1954, стр. 300).

В читанката за II отделение от 1883 г. той е обединил двете строфи в едно стихотворение и заедно с друго, в което сочи примера на пчелицата като образец за труд и ред им поставя заглавие „Труд и ред“. Това заглавие „Труд и ред“ пък е поставено над четиристишие в „Кратка четанка“ (след буквара), Цариград 1869, стр. 25, в което подтиква към труд и ред. Всички тези стихотворения са в идейна близост с първите строфи на стихотворението в „Знаме“. И по тон и по изпълнение те са в кръга на детската литература. Като използува дидактическата им стойност, Славейков ги е възкресил в сбирките и читанките за деца.

Но въпреки направените промени в първите две строфи на стихотворението, те според текста в „Знаме“ са използувани дълги години. С тези две строфи, в които се заменя обикновено „синко“ (в III стих, I строфа) с „дете“ или „момче“, и „добро“ (IV ст., II стр.) с „добре“ и с пригодена мелодия за тях, учителите дори до 20-те години на тоя век чрез тях възпитават учениците си в труд и прилежание. Ония, които са били в начално училище преди петдесетина години, и до днес знаят наизуст или като песен тези стихове според редакцията в „Знаме“.

В цялото стихотворение в „Знаме“ Славейков не е могъл да отбегне началния тон, който е взел, когато е искал да предаде простата мъдрост на бащините съвети, в които се крият патриархалните добродетели и традиционни разбирания за хрисимия човек, за християнската обич и безропотния труд и констатациите за ограничени възможности за обществени прояви сред „болен, поробен народ“, а и кротките поучения за социално равенство. С наивитет и откровеност, с добродушието на оня, който дори не може да се сърди на укори и присмехи, поетът обяснява причините за положението, в което е изпаднал. Но онова, което бащата е дал като възпитание, се е силило от всеотдайната преданост на учителя и народния служител, който заявява, че без да отстъпи пред всяко изпитание, е оставал винаги верен на дълга си:

Всичкото си дадох
за общото добро;
жертвувах, помагах
дор имах със що.

Борих се със злото,
падах и ставах,
и от нищо мене
не ме беше страх.

Сега съм останал
сетен сиромах;
азе, братя, дадох
всичко, що имах.

Не са ли тези стихове перифраза на стихотворението „Народен“, за което Пенчо Славейков мисли, че то е написано в 1875 г., или пък в „Народен“ не се ли перифразират с по̀ други стилни средства едни и същи мисли и бихме могли да предполагаме, че това стихотворение се е явило след печатаното в „Знаме“? А тъкмо в това време, след излизането му от затвора, Славейков е изпитвал и най-големи материални затруднения. Но той показва голяма нравствена сила да ги понесе и да преодолее всичките струпали му се изпитания.

Писано под напора на чувства, това стихотворение в „Знаме“ не може пълно и свързано да открие повече какво е мислил да изповяда поетът чрез него. Дали е искал с възпитанието в традиционния бащин морал и с работата в пределите на Турската империя да се оправдае, че не се е наредил до революционерите? Кои са го накарали да говори с толкова дълбоко наскърбено чувство и болка в третата строфа от края?

Дали това е отбиване на атака (по-скоро на присмехи според неговия израз) от всички страни или само от ония недружелюбни към него в Цариград? Да се приеме последното ни дават основание стиховете от предпоследната строфа: „Че тогаз ще видим кой е прав от нас“. А като израз на таено единомислие с революционерите и преценка за своята дейност и за противонародните или тясно егоистичните прояви на цариградските му неприятели са думите в ботевски стил в последната строфа.

И това той наистина е могъл да покаже през време на Освободителната война на дело с пряко участие в нея и със стихотворения като това „Към българите“.

ПРЕГЛЕД

„НАРОДНИЧЕСКИ ИЛЮЗИИ И ХУДОЖЕСТВЕНА ПРАВДА“

В новата си книга с горното заглавие Желю Авджиев разглежда от марксистко-ленински позиции естетическото своеобразие и място на народничеството и народническата литература в развитието на българската литература. Доловил вярно спецификата на това характерно явление, авторът влага достатъчно енергия, за да го характеризира цялостно и да посочи неизтъквани досега негови особености, да представи в нова светлина неговите най-важни представители.

У нас по въпросите за същността на народническата литература не са се водили нарочни дискусии, макар че тези въпроси са интересували много литературоведи, следствие на което те са доста изяснени и е натрупана не малко литература. В разглеждания труд проблемите, възникващи около характера и същността на народническата литература, се анализират обаче за първи път така подробно и изчерпателно в отделно, самостоятелно монографично изследване. Досега не сме имали цялостно литературно-историческо проучване, в което да се разглежда самобитният характер, специфичното развитие и неповторима същност на народническата литература в България. Тъкмо такова проучване представлява разглежданият труд, в който авторът си е поставил задачата задълбочено да проучи тази литература и то в една по-нова насока.

На преден план проличава стремежът на Желю Авджиев да подчертае типичния гражданski идеализъм и нравствена чистота у писателите-народници, да покаже тяхната безкористна борба за демократизъм, както и значителните им постижения в областта на художествената литература.

В три сравнително не големи очерка (цялата книга е над двеста страници) „се прави опит“, както се изразява авторът, да се набележат в хронологически ред най-характерните белези на народническата идеология, породена в Русия, да се посочи проникването ѝ у нас и да се види какво отражение дава сред българската интелигенция и по-специално сред българското учителство. Нашето учителство по онова време е единствената по-компактна образована среда, всред която се води най-интензивен обществен и просветен живот. Значителната част от българските учители са жадували да се посветят изцяло в полза на българския работен народ и преди всичко на непросветения беден селянин, захвърлен в мизерия, каталясал от умора. . . Отделено е значително място за образа на българския учител, превъзсъздаден в творбите на Влайков и Максимов, ала централните проблеми в книгата са свързани все със спецификата на народническата литература. Посочена е нейната близост с останалите реалистични направления в развитието на българската литература и накрая се изграждат общо взето сполучливи характеристики на „типичните“ народници — художника на народния бит — Тодор Г. Влайков (Веселин) и на скромния литературен труженик — Христо Д. Максимов (Мирчо).

Богатият фактически материал, използуван в книгата, е така прегрупиран и поднесен на читателя, че посредством фактите най-резултатно да се защитят застъпените авторови възгледи. А тези възгледи и обобщения съвсем не са предвзети и натрапени. Те произтичат като непосредствен резултат от самия анализ на произведенията, от проучените закономерности на епохата и нейното своеобразие. За да докаже някои свои тези, често пъти авторът е заставен да прави обикновен разбор на художествените произведения или да ги преразказва, но това съвсем не изменя главната посока на изследването. Авджиев изгражда своите обобщения върху естетическия анализ на творбите и от него съди за особеностите на отделния творец. Той не подценява отделните изказвания, писма, мемоари, записани разговори или анкети, спомени или статии, но се базира преди всичко и главно

на художествените произведения, които обикновено най-добре характеризират позициите, естетическия идеал и гражданските стремежи на писателя.

Очеркът за Тодор Г. Влайков е характерен в това отношение. Навсякъде фактите така се използуват, за да може да се изгради неповторимата творческа физиономия на такъв самобитен майстор на словото. Не би могло да се каже същото за очерка, посветен на скромното литературно дело на Христо Д. Максимов (Мирчо). Вярно е, че художествената продукция на Мирчо е далеч по-ограничена и по-непопулярна в сравнение с делото на Влайков, обаче въпреки всичко Мирчо има свое творческо лице, създаденото от него има естетически белези. Особено ярка е гражданската съдба на Максимов. Неговата личност е привлекателна. Нравствената му чистота и идеализъм, морална сила, скромност и гражданска доблест биха ни послужили като пример за вярна служба на народа. Тези страни от характера на белетриста са отбелязани от Авджиев, но те заслужават специално внимание. Те биха могли да се проследят и подчертаят подробно и в конкретни проявления от биографията на белетриста, за да се закръгли още по-убедително представата за един изключително скромен литературен труженик, който до последния си дъх мисли и работи за бедния народ, на когото се е обрекъл всецяло. Той му посвещава цялата си енергия, докато туберкулозата разяжда окончателно младите му гърди. С ненаситна душа на романтичен поет той е следвал пленителния маяк на своя идеал, пренебрегвал е или е потискал много лични пориви и е работил с апостолска всеотдайност за делото на народната просвета, чиято сила той е фетишизирал и я считал за единствения най-могъщ лост за културното развитие и социално просветление на народа. В тази борба той е залагал и на художествената литература. Само вглеждайки се по-отблизо в чистотата и в гражданския ранг на писателя, ние бихме могли да разберем истинската цена, същност и дълбочина на неговите думи: „На себе си аз винаги съм гледал като на един линджеперин (черноработник) в нашето литературно поле“. Тъкмо за този литературен черноработник Щастливецът признава, че неговите живописни картини от „Тъмен свят“ затрогват душите ни, „сърцето ни топят“, тъй както ни задушава атмосферата, в която върлува Вазовият Кардашев, както ни погнусяват Влайковите Каменовци, както ни ужасяват злобните сатири на Михайловски или ни отравя срама от отвратителните похождения на неговия феноменален бай Ганьо (виж по-подробно „По повод на една книжка“, Алеко Константинов, Съчинения, том. 11, 1957 г., стр. 230). Именно за малките разкази на Христо Д. Максимов се изказва Алеко, че те „дълбоко трогват сърцето на българина“ и в тях се е „изляла душата на писателя“. И по-нататък допълва: „Само една чиста душа, отзивчива до болезненост на народните болки и тегла, може да напише подобни разкази. Един егоист е недосегаем за благородните чувства, които са вълнували автора на тези разкази, при творчеството им.“ И точно затова Алеко препоръчва тази малка книжка „най-горещо на българската читающа публика“. В една оценка на белетристичното творчество на Максимов като настоящата се съдържа твърде много.

При конкретните оценки на народническата идеология и литература Желю Авджиев се е срещнал с много проблеми от социологично и литературно-теоретическо естество. И трябва да се подчертае, че много от досегашните мнения по разглежданите въпроси с основание се допълват, разширяват и задълбочават. Някои изцяло се отхвърлят, други се коригират частично, трети се възприемат без всякаква корекция. Значителната част от авторовите корективи се налагат убедително и добиват необходимото си значение, когато се съобразим с обстоятелството, че книгата, взета като цяло, надминава равнището на досегашните ни знания по разглежданите въпроси. Това придвижване напред особено се чувствува в очерка за общата оценка на народничеството като идеология на дребните собственици, а също и при общата характеристика на народническата литература. В защита на своите тези авторът се позовава освен на анализа на епохата и на редица положения, застъпвани преди всичко от В. И. Ленин, а и с известни уговорки и на някои статии от Г. В. Плеханов и други.

Никой не би оспорвал тези правилни по същество позовавания, още повече че те представляват научни изводи, произтичащи от конкретни анализи на една действителност, която добре се познава от авторите. Още повече че тези мисли не се абсолютизират от нашия изследовател. Те му послужват само като изходно начало за оценката на народничеството при българските условия. Желю Авджиев анализира българската политическа обстановка, осъществява сполучливи паралели между руското и нашето народничество, сочи приликите и отликите им, дава свои, оригинални изводи, които най-правилно характеризират както идеологията, така и литературата на българските народници. Това е несъмнен принос на изследователя в разработката на третираните от него проблеми. Не може да не се забележи обаче, че някои отделни моменти от кар-

тината на тогавашната ни литературна действителност са изразени някак с по-общи думи и твърде сумарно. Очертани са само главните и основни линии на литературния процес, без да се загатва по-детайлирано за неговите различни аспекти и нюанси, без да се открият следите на различните тенденции в литературното ни развитие. Разбира се, авторът не си е поставял подобна задача, но когато явленията се виждат в процес и в органическа връзка с цялата им сложност, картината на нашето литературно развитие ще се представи по-многостранно и по-богато.

Своите наблюдения върху народническата литература Желю Авджиев започва още с проникването на народническите идеи у нас и проследява тяхното отражение сред представителите на българската литература от края на 80-те години и преди всичко през 90-те години на миналото столетие. Това е времето, когато у нас „идилията на дребната собственост" (Жак Натан) се парализира от яростта на алчни парвенюта, жадни за власт, имоти и богатства. Лихварите, непоносимо тежките данъци и партизанските грабежи разоряват дребните производители. Тъкмо в този период „се забелязват в страната нови, социално-икономически промени... Дребната буржоазия започва да се диференцира на забогатяващи и разоряващи се" (виж Трайчо Костов, Лекции върху историята на Българската работническа партия (комунисти), Стара Загора, стр. 9 и 11). В очерка „Някои особености на народничеството и на народническата литература у нас" са включени доста социологични подробности и той би могъл да се раздели на две части: в първата имат превес идейно-теоретическите и социологични съждения, а във втората преобладават историко-литературните проблеми. Тук социологията само допринася в положителен смисъл да се намери най-точната оценка на българското народничество.

Значителен научен интерес представляват онези обобщения на изследователя, чрез които се доразвиват и разширяват някои възгледи на видни български марксисти за характера на българската народническа идеология и литература. Тези корективи се правят след обстоен анализ и без всякакви увлечения, с единственото желание да се изчерпи цялата истина за естетическите концепции на народниците. Те са съобразени както с конкретната историческа обстановка в България, така и с най-новите изисквания на нашата съвременност. Известно е, че българските марксисти по онова време, включително и Димитър Благоев, са отправяли основателна критика към народниците и са показвали несъстоятелността на методите им, на дребнобуржоазния социален утопизъм, който се отразява и в творчеството им. Изтъкнати са техните илюзии и погрешни представи за силата на народното просвещение. Но наред с основателната критика тогавашните марксисти са подценявали демократизма на писателите-народници и на попадналата под тяхно влияние интелигенция. Да се застъпват и сега същите становища би било, най-меко казано, проява на ограниченост и недостатъчен историзъм. Предвижването на въпроса напред се прави твърде внимателно и със сигурна научна аргументация. Мислите на Ленин за демократизма на народниците се превръщат в ръководно начало за конкретната оценка на тяхното дело в областта на художествената литература. „Лъжовен във формално-икономически смисъл — пише Ленин — народническият д е м о к р а т и з ъ м е истина в исторически смисъл; лъжовен като социалистическа утопия, т о з и демократизъм е и с т и н а на снази своеобразна, исторически обусловена демократическа борба на селските маси, която съставлява неделим елемент на буржоазното преобразуване и условия за неговата пълна победа." Като се съобразява с тази оценка, Авджиев характеризира както консервативните, така и прогресивните страни на народническата идеология и литература у нас.

Влиянието на народниците сред писателската интелигенция, която по това време се излъчва преди всичко от учителските среди, се проследява в рамките на историческата атмосфера, без изкуствено да се раздува или съзнателно да се преувеличава. Това безспорно влияние се ограничава до голяма степен от силната вълна на социалистическото движение, което печели като свои симпатизанти и горещи привърженици и защитници такива писатели като Цанко Церковски, Елин Пелин, П. К. Яворов, Петко Ю. Тодоров, Антон Страшимиров, Михалаки Георгиев, Стоян Михайловски, Иван Кирилов, Никифор Попфилипов и много други. Авджиев не преувеличава значението на народническото влияние и не си поставя за задача да изтъкна всички народнически настроения, които биха се открили в творчеството на мнозина български белетристи. Той съзнателно стеснява рамките на това влияние, задоволява се да подчертае силата на народническото верую, без обаче да причислява всеки повлиял се временно писател към групата на народниците, както това доскоро се случваше. Освен Влайков и Максимов към писателите-народници се причисляваха писатели от най-различни школи и направления, като започнем от Антон Страшимиров, Цанко Церковски, Никифор Попфилипов, П. К. Яворов, Алеко

Константинов, Елин Пелин, Михалаки Георгиев, Петко Ю. Тодоров и стигнем до Иван Вазов, та дори и Димитър Ив. Полянов. . .

Най-сполучливата работа в книгата на Авджиев е очеркът му за Тодор Г. Влайков. В него са проследени послеователно биографията и отделните етапи от творческото развитие на писателя. Изтъкнати са нови страни от неговата авторска физиономия, които не са забелязвани досега или са подминавани от изследователите. Това безспорно е постижение за литературния историк. Той е проучил отблизо литературните факти, усетил е свързващите ги нишки, прегрупирал ги е и е подходил към тях конкретно-исторически, за да се види в ново осветление образът на близкия до народа писател. При оценката на неговите художествени произведения авторът се съобразява и с отношението на нашия съвременник към тях, което до голяма степен способствува да се определи заслуженото място на писателя в развитието на българската литература. Ето какви са убедителните констатации на изследователя: „За днешния читател Влайков не е всекидневно търсения автор. Срещите с него засега, а сигурно и по-нататък ще бъдат в по-особени и редки случаи. Така както българинът и сега продължава да посещава спектаклите с народни песни и танци, изложбите на националното изкуство и облекло. И никога не ще престане да се упойва от красотата на българското минало и творчеството на народния гений. Не ще престане да се трогва и възхищава от жизнерадостните или елегични народни песни, от неувяхващата хубост на народните шевици. . .“ (стр. 175).

На две или три места в книгата, а и от току-що цитирания пасаж, може да се забележи авторовото разбиране, че художествените достижения на Влайков са вече „преодолян и надживян“ етап в развитието на националната ни литература. Такава преценка би трябвало да се уточни. Ако признаем за стопроцентова истина подобна констатация, то би означавало да стане излишна и необходимостта от задълбочено проучване на значителния художествен принос, внесен в литературата ни от писател като Влайков. Такава оценка не може да изчерпи изцяло истината за естетическото съдържание на Влайковото творчество. В него са концентрирани някои трайни естетически и особено етични ценности, които и сега не губят своята стойност. Ценности непреходни, защото отразяват чистата душевност на българския трудов народ. Ценности, които и днес намират съзвучие и най-искрен резонанс в душата на трудовия ни човек, свързан с цялата си душа и с нуждите и борбата на народа. Освен това авторът сочи съвсем определено, че и сега се срещат съвременни български писатели (Илия Волен, Крум Григоров), които творчески се учат от белетристичната палитра на Влайков. Такова твърдение идва да ни подскаже, че не всичко в художествената система на писателя е извяхнало и помръкнало, че създадените от него белетристични образи имат все още неизхабена потенциална енергия, която завладява и за дълго ще привлича всеки непредубеден читател. Наистина, нима ще остане безучастна всяка българска душа от образите на десетките млади и стари хора — мили дядковци, наивни лели и млади влюбени души — нарисувани с трогателна простота, понякога граничеща с детска наивност и чистота? Всеки от нас усеща като своя красотата на чистите пориви, овладели и разцъфтели в бедните младежки сърца, все още непокварени от „модерните“ нрави на капитализма. И тази нравствена чистота на народния бит и живот веднага контрастира и добива определена сила, когато я сравняваме с прогнилата душевност на хората от отвъдния свят. Тези хора не са способни да разберат мъката и страдащата душа на нравствено-превъзхождащите ги скромни труженици. Особено силни са в тази насока женските образи на Влайков. Би могло да се възрази, че бавният белетристичен темп, разлятостта или етнографската изчерпателност в стила на писателя не биха се понравили днес на никого. Това безспорно е така. И все пак дори и тези описания са художествени документи за невъзвратимостта на една епоха, за която получаваме емоционално познание с много по-голяма достоверност, отколкото чрез други източници.

По една инерция, до голяма степен социологична, досега по-голямо внимание се обръщаше от литературните историци на онези разкази, повести и очерци на Влайков („Косач“, „Чичо Стайко“, „Кметове“, „Ратай“, „Вестовой“ и други), в които по-ярко се проявяват критико-реалистически елементи в повествуването на белетриста. За разлика от такива изследователи Желю Авджиев също изучава критико-реалистичните произведения на Веселин, без обаче да акцентува вниманието ни на тях, без да ги счита за най-характерни в творческия натюрел на писателя. Той изтъква на преден план друга група произведения („Дядовата Славчова унука“, „Леля Гена“, „Разказ на една бабичка“ и пр.). Авджиев има основания за този свой извод. Литературният историк добре е почувствувал, че би се направила съществена грешка, ако всички произведения на писателя се сложат под общия знаменател на критическия реали-

зъм. Затова той посочва и романтичните елементи в една голяма част от художествените творби на самобитния писател, чрез които се внася лека романтична идеализация на някои от героите. Но и тук Авджиев се предпазва от крайни увлечения: „Едва ли би могло да се поддържа доста разпространеното в критиката твърдение, че Влайков е писател на селската идилия, че описва живота под звуците „на меден кавал. . .“ и т. н. Характеризирайки основния метод на писателя като критически реализъм, изследователят набелязва и други произведения, написани със средствата на друг метод, чрез който с по-голям художествен резултат се разкриват съществени истини за живота. И трудът щеше само да спечели, ако по-подробно се проследеше това благотворно въздействие за обогатяването на метода на Влайков.

Авджиев влиза в дискусия — анонимна или открита — с много автори и утвърждава становища, които се стреми да обоснове с обилен фактически материал. Правят се формални и текстуални паралели между Влайкови творби и отделни произведения на Гогол, Марко Вовчок, Гаршин, Короленко, Глеб Успенски или Основяненко (Григорий Квитка) и винаги се изтъква българската багра и народностната психология на белетристичните характери, както и лиричната битова атмосфера, сред която те действуват. Сочи се душевното богатство, мирогледът и етиката на трудовия ни народ. . . От очерка обаче се добива впечатлението, че Влайков е школувал главно при чуждестранните майстори. Изтъква се повече близостта между него и някои руски класици и писатели-народници, докато сам писателят подчертава и своята признателност към българските писатели. Не бива да се подценява, разбира се, и чуждестранното влияние, ала още по-добре ще почувствуваме истинския творчески ръст на Влайков, ще усетим неговия поетически свят, само когато неговото творчество се разглежда в много по-голяма близост с възрожденските ни литературни традиции. . . Писателят е хранел например дълбока почит към Иван Вазов и той не я скрива. На 14 април 1935 г., по повод юбилея на писателя, (честуване 40-годишната му литературна дейност), дядо Влайков признава Вазова за свой вдъхновен учител, който го е насочил пръв към художествената литература („Той пръв събуди у мене интерес и любов към поезията и влечение към творчество“). С почти същото „преклонение“ и „почитателност“ той се отнася и към Каравелов. Ето с какъв патос говори той за „Българи от старо време“: „Каква величава картина на народния живот. И какъв чист и естествен език. . . Когато дочитам и последната глава на повестта, усещам душата си преизпълнена с нещо радостно, с нещо възторжено. Излиза сега, то било неговата най-хубава творба. Голям писател наистина е тоя Любен Каравелов. И чувствувам едно преклонение, една обаятелна почитателност към неговото тъй ценно и тъй близко до сърцето ми (к. м. Хр. Й.) литературно изследване“. Тази близост между двамата писатели не е останала незабелязана от Авджиев, ала той се е задоволил само да я констатира, без да проследява благодатното ѝ влияние върху Влайков, художника на народния бит.

Положителните страни в естетическия анализ на художествените произведения, който се прави в книгата, ни дават правото да твърдим, че Желю Авджиев с успех навлиза в творческото своеобразие на художниците-народници, разкрива техните нравствени и естетически концепции и се домогва до свои обобщения, чрез които дооформя творческия портрет на тези писатели. Негов стремеж е да обединява в органическо единство литературно-историческото изследване и естетическия анализ, за да може по-резултатно да изясни мястото на отделния художник в литературния процес. Видяна в този аспект, новата книга на Авджиев е положително явление в съвременното ни литературознание.

Христо Йорданов

КНИГА ЗА РОДОЛЮБИЕТО НА ДВАМА БЪЛГАРСКИ ВЪЗРОЖДЕНЦИ

Стогодишнината от излизането на сборника „Български народни песни“ и от смъртта на неговите съставители Димитър и Константин Миладинови даде благоприятен повод на литератори, историци, фолклористи и езиковеди да осветлят нови страни от живота и книжовното дело на двамата братя, да направят цялостна преценка на ролята, мястото и значението им в българското възраждане. Книгата на Никола Табаков „Братя Миладинови. Биографичен очерк“ се появи една година след честването годишнина. Интересът, който беше проявен към нея обаче, показа, че вниманието на българския читател към двамата възрожденци не е случайно и юбилейно.

Авторът на книгата, както проличава и от заглавието, си е поставил скромна задача — да популяризира жизнения път на Миладиновци. Като се има предвид обаче, че у дейци като Димитър и Константин биографичното в повечето случаи се преплита с творчески индивидуалното, Никола Табаков по необходимост е трябвало да се докосва и до литературни, фолклорни и други въпроси.

Миладиновци привличат вниманието на Никола Табаков отдавна. Той е един от издателите на техните съчинения, автор на статии за величавото им дело. Някои спорни въпроси около живота и дейността им го занимават от дълго време. И той рови архиви и стари периодични издания, съпоставя данни и мнения. По такъв начин дългогодишната упоритост очертава в неговото съзнание два образа от миналото, които „споделя“ с читателя така, както ги „възприема“ и чувствува.

Прави впечатление преди всичко отличната осведоменост на автора както за всичко, свързано с многостранното дело на братята, така и за епохата, през която живеят и работят те. Той иска да бъде винаги аргументиран, убедителен. Затова е приложил към очерка и многобройни бележки и библиография, които могат да послужат на всеки изследвач на нашето възраждане.

В борбата за признаването на българската националност, която намира официален израз в движението за национална българска черква, Македония заема едно от първите места. В тази борба се утвърждават и извисяват и Димитър Миладинов, и многобройни негови съратници. Как се стига обаче дотам, че отличният познавач на елинската култура, който дълго време не умее да си служи със славянско писмо и чрез педагогическата си практика пропагандира гръцката образованост, прозира замислите на фанариотите и става пионер за българско национално самосъзнание и култура? С какви средства пламенният учител завладява ума и сърцето на населението от Македония и прави от довчерашните покорни роби поборници на една велика идея? Никола Табаков отговаря на тези и на редица други въпроси, които поставя книжовната и обществена дейност на двамата будители, обстойно, увлекателно и аргументирано. Защото винаги той се старае да намери и проследи връзката на отделния биографичен факт с обществено значимото и трайното, да акцентува върху онези моменти от живота на Миладиновци, които разкриват най-сполучливо съществени моменти от тогавашната действителност. Този подход на автора не става за сметка на пренебрегването на факти и подробности от биографичен характер. Той е успял въз основа на писаното от други автори и на своите дългогодишни проучвания да проследи във възможната за момента пълнота зигзагообразния живот на Миладинови, като в известни случаи направи напълно приемливи и някои догадки и изказвани съмнения. Може с основание да се приеме например, че дружбата на Димитър Миладинов с италианците от местната италианска колония в Дураццо (Албания), „голяма част от които са емигрирали от отечеството си като революционери, ще е способствувала за укрепването на неговото борческо патриотично съзнание“ (стр. 16). Ценните спомени на Андроник Йосифчев, които документират влечението на Димитър Миладинов към просветители като Адамантис Кораи и революционери като гръцкия поет Ригас Валестенлис Ферейос показват, че възрожденецът от Струга е бил в пряк досег със свободолюбивите идеи на съвременността. Разбира се, мисълта на Никола Табаков, че „Димитър Миладинов не е бил чужд на идеята за политическото освобождение на родината“ (стр. 31) се нуждае от допълнителна аргументация. Но като се имат предвид борческият характер на македонския общественик, непримиримото отношение на турската политическа власт към него, както и симпатията му към поети от рода на Ферейос, подобно предположение не може да се пренебрегне като неоснователно.

Вървейки по житейските пътеки на Димитър Миладинов, читателят на биографичния труд на Никола Табаков се среща с известни или полузабравени български

обществеици и книжовници, като Г. С. Раковски, В. Чолаков, братя Робеви, К. Шапкарев и други, с руски учени и политически дейци — В. Григорович, Ал. Рачински, П. Севастянов, Ег. Южаков.

Обществеикът, учителят, книжовникът надраства местните географски и национални рамки. За него се интересуват славянски учени и дипломати, усилията му получават високо признание в редица славянски страни. Този момент от биографията на Димитър Миладинов, който определя до голяма степен значението му в културната и политическа история на славянството, е отразен сполучливо от Никола Табаков.

Докато у Димитър Миладинов на преден план изпъква практикът-общественик, учител и агитатор, с буен темперамент, с умение да въздействува непосредствено, да увлече, неговият по-малък брат Константин има повече склонност към кабинетната работа. Със своята съсредоточеност, чувствителност и душевна вглъбеност той е предразположен към целенасочена научна дейност. Вживял се в своеобразния душевен свят на Константин, почувствувал трепетите и обаянието на неговото сърце, Никола Табаков се е постарал да ни даде такава книжовна и интимна характеристика на талантливия младеж, която отговаря най-пълно и точно на неговия действителен образ. Като взема под внимание изказванията на Ал. Рачински и на други съвременници на Константин Миладинов, отнасящи се за известни черти от неговия физически, интелектуален и морално-психологически облик, авторът на очерка обяснява редица моменти от неговия живот. Твърде обстойно Никола Табаков се спира и на пребиваването на Константин Миладинов в Русия. В тази славянска страна младежът удовлетворява книжовната си любознателност, в нея той се оформя като поет и фолклорист. Москва изиграва решителна роля в живота на Константин Миладинов не само със своите културни учреждения и институти. Тук той има възможност да влезе в най-непосредствен контакт с цвета на българската интелигенция (Л. Каравелов, Р. Жинзифов, Н. Бончев, В. Чолаков, В. Попович и др.), да разбере стремежите и идеалите, с които живеят неговите сънародници. Образуването на „Московската българска дружина", основаването на периодическото издание „Братски труд", ролята на Константин Миладинов в списването на списанието, както и мястото му всред младата българска колония са правилно оценени от Никола Табаков. Затова и предположението му, че „председател на Българска дружина и главен редактор на „Братски труд" до юни 1860 г. (когато заминава за Виена) е бил Константин Миладинов" (стр. 109) не е лишено от логическа последователност. За да аргументира по-убедително приятелските отношения на Константин Миладинов с Любен Каравелов обаче, Никола Табаков е трябвало да вземе под внимание и някои документи от архива на редактора на „Свобода".

Времето, през което Константин Миладинов учи в Русия, е време на идейна диференциация и на разгаряща се борба между представителите на различни идеологически течения. Българските младежи, които се намират по това време в огромната славянска страна, не остават безучастни към проблемите и идейните спорове на съвременността. И по силата на известна класова и лична предразположеност, на предпоставки от обективен и субективен характер те стават защитници и последователи на определени идейно-политически течения. Но за да докаже по-лесно, че Константин Миладинов е поддържник и проводник на славянофилството, Никола Табаков е „омиротворил" идейния живот в Русия, говорейки преди всичко за политическата платформа на славянофилите. При това тя не е разгледана последователно и критично, а са посочени само нейните положителни страни, без да се изтъкне реакционната ѝ същност. По такъв начин авторът на очерка е бил „принуден", но от себе си, разбира се, да абсолютизира влиянието на славянофилите и да стигне до неправдоподобния извод за универсалността и всеобхватността на тяхната идеология. „Много естествено е при тия грижи от страна на Славянския благотворителен комитет към учащите се българи в Москва — пише той — те да са се чувствували задължени към хората от комитета и драговолно да стават носители и разпространители на техните идеи. Така те са смятали, че най-добре ще се подготвят да служат на родината си и да изпълнят дълга си като добри българи и патриоти" (к. м. — Д. Л., стр. 118). В случая липсата на научно обоснована оценка на славянофилството е сложила своя отпечатък не само върху мнението на автора за идеологията на Константин Миладинов, но и върху концепцията му за мирогледа и дейността на значителна част от българите, получили образование в Русия.

Всред широките среди от народа Константин Миладинов е известен преди всичко като издател и един от съставителите на сборника „Български народни песни". За неговото стихотворно твор-

ство е писано твърде малко. За да очертае истинския му образ Никола Табаков прави бегъл обзор и на неговото поетично наследство. Позовавайки се на оценката на Гео Милев за стихотворенията на Константин Миладинов, авторът на очерка утвърждава, че те трябва „да заемат място наред със стиховете на нашите първи и най-добри възрожденски поети Добри Чинтулов и Петко Славейков“ (стр. 126). Макар в едно подобно мнение да се чувствува елемент на надценяване, то не е лишено от известни основания. За да му придаде необходимата убедителност обаче, Табаков е трябвало да акцентува върху художествената, а не върху тематичната страна на поезията на К. Миладинов.

В историята на българската литература и култура Димитър и Константин Миладинови се утвърждават със сборника си „Български народни песни“. Той ги прави популярни не само в пределите на Отоманската империя, но и във всички славянски страни. Събирането и издаването на народните умотворения представлява важен и ценен момент в жизнения път на двамата братя. Затова техният биограф разглежда обстойно историята около излизането на сборника „Български народни песни“. За да даде представа на читателя за този огромен фолклорен труд, авторът би следвало да направи кратък преглед на неговото съдържание, да посочи по-конкретно с какво той привлича вниманието на българския читател и на чужденците. Никола Табаков се е постарал да изтъкне стойността и значението на сборника чрез оценките на някои български писатели. Но той се е ограничил преди всичко с изказванията на творци, работили след Освобождението. За ролята на сборника в нашия политически и културен живот по време на турското робство, за отношението на тогавашните книжовници към него и към съставителите му не е отбелязано почти нищо. А неоспорима истина е, че сборникът показва своето идейно и художествено въздействие най-определено и пълно по време на Възраждането. С какво бихме си обяснили иначе стоическото търпение на неизвестния учител Никола Габровец, който го преписва два пъти (втория препис е завършен на 25 май 1869 г.)[1]. Или възторжените оценки на Л. Каравелов,[2] Хр. Ботев,[3] П. Р. Славейков,[4] П. И. Данчев[5] и други възрожденски книжовници? Би могло да ни се възрази, че авторът на очерка не си е поставил за цел да пише специално изследване за „Български народни песни“. Пропуск обаче според нас е, след като Никола Табаков се е позовал на оценки със сравнително късна дата от излизането на сборника, че не е изтъкнал обществения и литературен резонанс непосредствено след неговата поява.

Книгата на Никола Табаков показва не само богатите му познания из областта на българското възраждане. Написана увлекателно, а на места и темпераментно, тя говори и за умението му да защищава с полемична страст въпроси с дискусионен характер, да борави умело с фактите, да убеждава. Отнасяйки се критично към съществуващото мнение за уклона на Константин Миладинов към унията например той е твърде логичен в доводите си за последователната вярност на Константин към православието.

Общоизвестно е, че сегашният популярен портрет на Димитър Миладинов не е автентичен. Той е комбинация от портрета на Константин Миладинов, с когото по-големият брат е имал известна прилика, и от някои „притурени“ черти, взети от спомени на съвременници. Като прави обстоен анализ на всички изказвания за физическия и нравствено-психологическия образ на Димитър Миладинов, Никола Табаков с основание отхвърля както добилия популярност портрет на възрожденеца, така и другите портрети, които по една или друга причина са се приписвали на него. И макар че някои от аргументите му, какъвто е например „физическия“ паралел между Димитър Миладинов и д-р Петър Берон нямат почти никакъв доказателствен смисъл, убеждението му, че отговорните институти „трябва да обявят идеен конкурс за изработване портрет на Димитър Миладинов“ (стр. 192) е справедливо и заслужава внимание.

За Димитър и Константин Миладинови са се писали и вероятно ще се пишат проучвания и монографии. Всеки, който насочи своите изследователски или популяризаторски усилия към живота и делото на братята-будители обаче, не може да не вземе под внимание писаното от техния биограф Никола Табаков. Защото той не само е събрал и систематизирал огромен фактически материал и е обобщил и уточнил редица мнения и въпроси, но е насочил и към използването и издирването на оригинални материали.

Дочо Леков

---

[1] Вж. Злати Еников, Добруджански екземпляр от Миладиновия сборник, в. Народна култура, г. V, бр. 34, 1961 г.

[2] В. Българска пчела, г. II, бр. 3—6, 1864 г.— „Българска книжнина“; сп. Знание, г. I, кн. 9—10, 1875 г. — „За народните предания и вероания и за народните песни, приказници и пословици“.

[3] В. Независимост, г. IV, бр. 39, 1874 г.

[4] В. Македония, г. I, бр. 35, 1867 г., г. IV, бр. 12, 1869 г.

[5] Сп. Читалище. г. IV, бр. 20, 1874 г.

ИЗКУСТВОТО И ИЗТОЧНИКЪТ НА КРАСОТАТА

„Искусство и проблема прекрасного“, И. Астахов, М. 1963 г., стр. 170

Ив. Астахов, А. Егоров и други съветски естетиди са начело в борбата за действителна марксическа постановка на въпроса за естетическото и красотата, срещу субективистките отклонения на „обществениците“ — една голяма група теоретици, добили популярност и у нас. На нашите „общественици“ се противопостави неотдавна и акад. Т. Павлов (в. „Нар. култура“ от 8. VI. т. г.). Систематичният, макар и неголям труд на Ив. Астахов внася повече яснота в постановката на въпросите.

ВСИЧКИ ГОВОРЯТ ЗА ЕСТЕТИЧЕСКОТО НО . . . ЩО Е ЕСТЕТИЧЕСКО?

Авторът прави аналогия с една мисъл на Белински, който пише за своето време, че всички говорят за народност, но „малцина си дават сметка що е народност, макар думата да изглежда проста и разбираема“. И се заема да разгледа отношението между практическо и естетическо, за да обясни същината му.

Ив. Астахов е пристъпил към изследване естетическото чрез разкриване същността на изкуството по известния Марксов метод за търсене спецификата на явленията във висшите им форми на проява. Авторът започва с изследване широкия смисъл на понятието „изкуство“: „Във всяка област на човешката дейност съществува такава степен на владеене трудовите навици, такова умение за приложението им, което най-добре съответствува на определена цел, замисъл.“ И прави извод, че изкуство — е умението да се достига високо качество, съвършенство“ във всяка дейност.

С майсторството, съвършенството на изпълнението е свързана представата за красота, доставяща особена радост, наречена естетическо наслаждение. . . Свойствено за човека е да внася естетическо начало, красота в най-различни родове дейност, тъй като човек по природа е художник.“

Той прави уговорка, че в случая употребява „естетическо“ в смисъл на красиво. Но по-добре е понятията да са ясни. Красотата е положителна форма на естетическото, а грозотата — негативна, липса на красота. Понятието естетическо значи —, отнасящо се до красотата. Съответно и до отсъствието ѝ.

В първото си обобщение още авторът се съгласява с Чернишевски, че „красотата не е монопол на изкуството и може да бъде присъща както на произведенията на човешката ръка, така и на предметите и явленията в природата!“ Във всяка област на човешката дейност „когато става дума за материално и духовно производство — мерило за оценка на качеството служи съвършенството на изпълнението.“ Следователно съвършенството като критерий за степента на качеството трябва да обедини природните и обществените явления в естетическата им характеристика. Съвършенството като висша степен на качествата на нещата е красота!

Във връзка с диалектиката на полезно, практическо и естетическо авторът вижда „обществената полезност на естетическото“, обществеият му практически смисъл в това, че то развива едно от най-сложните и тънки чувства, „чувството за красота“, за съвършенство. Можем да добавим, че това чувство става средство за практическо ориентиране в съвършенството на света, съвършенството на обществената ценност на явленията — ако продължим тезиса на автора. По аналогията, която авторът прави между общество и природа, трябва да допуснем, че такава роля играе и природната красота, като природно „целесъобразно“, т. е. закономерно и необходимо в явленията и нещата за възпитаване на естетическото чувство, което ръководи човека в обществената му дейност и в подхода му към природните явления. Това чувство произлиза от индивидуалната неоднородност на нещата от един вид и род. И се развива като взискателност, избирателност, степенуване, градиране и конкретен подход към нещата, придружено от много човешки съображения и преживявания. Авторът приема мотивировката на Плеханов, че практическото е предшествувало естетическото, тъй като практическото служи като „определител (критерий) за мярата на съвършенство“, на създаденото от човешката ръка.

Второто обобщение е, че в трудовото развитие се е родило естетическото отношение на човека към действителността. Че „художествената обработка на природния предмет, както и художествената дейност на човека въобще, са възникнали и са се развили благодарение на материално-практическата дейност“. Естетическото отношение се е проявило в умението на човека „да постига окръжаващата го природа и в това, че той възпроизвежда природата.“ Авторът не се задълбочава в проблема за труда, творчеството и творчеството по законите на красотата, които са централни проблеми пред естетиката, поставени от марксизма.

Той не диференцира как се раздвоява естетическото чувство при откриване в труда естетическите качества на природното, — и качествата на самия труд като обществено явление. Привежда само думите на Маркс, че „човек твори по законите на красотата“. А това е действителният изходен пункт за изследване понататък тези закони в двете посоки.

До тук завършват изводите за „някои общи черти, характеризиращи различни форми на трудовата дейност, — майсторство, съвършенство на изпълнението, красотата“. И аналогиите с природата. Минава се към понятието изкуство в тесен смисъл. Разликата между тези области, според автора е, че „в предметите с практическо предназначение красотата е важно, но не винаги задължително свойство“, докато в изкуството тя е „свойство, определящо висшата цел на художника“, един от важните му критерии, наред с жизнената правда. А, от друга страна, се съгласява с Лесинг, че „красотата е първата му и последна цел“, обаче не кантианското „цел в себе си“, а цел, функция в обществения живот! Логично е да продължим мисълта на автора с извод, че изкуството бихме могли да наречем „постигане света по законите на красотата“, по аналогия с мисълта му за труда и природата. Именно „постигането“ предполага практическото, жизнената правда. И тогава няма да има нужда от множество критерии. В съответствие с основните му мисли, трябва да приемем също, че красотата е именно съвършена изява на функцията на вещите, че без нея те са непълноценни. За да не я приемаме като гарнитура, допълнение, като украса. И тогава вещта наистина би могла да бъде полезна и без красота-украса, когато тя се отнеме. . . Логиката на диалектическото единство и раздвояване на противоположности между практическо и естетическо трябва да се доведе до край.

Ценното в този раздел е, че авторът признава красотата в природата, че търси общите белези на красотата навсякъде, чрез един принцип! Но за съжаление и той, както много автори на подобни изследвания, не разработва този въпрос. В какво се състои естетическото „постигане на природата“, какви са законите на красотата там, за да се „възпроизвежда“ тя, да се твори красота в труда и художествената дейност изобщо?

Самият цитат, взет от сборника Маркс и Енгелс „За изкуството“, не е точен. Маркс пише в оригинала, че „човек твори *и* по законите на красотата. Това *и* е извънредно важно. То означава, че не всеки труд, не всяко творчество е „творчество по законите на красотата“. Сам Астахов споменава за разрушителната дейност на човека. Има и несъвършени изделия и произведения. Красота носи само съвършеното творчество — такава е и основната позиция на автора.

Той не е проявил също така отношение към естетическото в целия обществен живот, освен в труда, в материално-производствената дейност. А без изследване естетическия живот на обществото не би могла да се разкрие и естетическата същност на изкуството като обществено явление.

Обективно естетическото в природата и обществото — в материалния и духовен живот на обществото — има общ, обединяващ принцип. Той трябва да бъде изследван градирано, във всяка област, как висшето съдържа нисшето, но не се свежда до него. За да може с този принцип да се обясни и субективно естетическото в творчеството (труда и изкуството) чрез такава градация. Защото естетическият живот на обществото обхваща и обективно и субективно естетическото, връх на което е единството им в изкуството, в художествения образ. Тази „пирамида“ има своя систематизация и се обединява от законите на красотата в техните конкретни форми. Към този кръг от проблеми и основният им принцип авторът е направил решителна, но недостатъчна крачка.

ОТРАЖЕНИЕ НА ПРЕКРАСНОТО И ПРЕКРАСНОТО ОТРАЖЕНИЕ

Ив. Астахов развива изследването си на естетическа спецификата на изкуството в тесен смисъл до областта на художествения образ. По отношение обекта на изображението в изкуството той отбелязва, че изкуството отразява всичко — и красиво, и грозно, „всичко интересно за човека“, по известната фраза на Чернишевски. Това, разбира се, се отнася за реализма, не за изкуството въобще. Авторът сам разграничава направленията, които се интересуват само от положително естетическото в живота — красиво, прекрасно, възвишено, гибелта на красотата, трагизма — каквото е класицизмът например. Би било интересно да се разработи естетическа класификация на художествените методи — реалистични и идеализиращи, по отношението им към обекта на изображение. Така ще изпъкне предимството на реализма, особено в социалистическото изкуство, по отношение широтата на обхват на живота. То би помогнало и на тезата на автора, защото той се занимава главно с това к а к изкуството отразява живота, не само к а к в о отразява, до където често спират мнозина изследователи. Именно като висше творчество по зако-

ните на красотата изкуството още не е изследвано достатъчно. Защото същите естетически обекти ние възприемаме в живота и без изкуството и имаме към тях естетически отношения, — съвкупността от които е именно естетическият живот на обществото. Така че „обектът сам по себе си не определя качеството на изображението“, забелязва основателно авторът. Художествената критика твърде често констатира, че творецът е попаднал на благоприятен материал, обект, но недостатъците на произведението му са именно в художествената обработка. При все че и на критиката рядко „се удава“ гъвкавият естетически подход при изследване естетическия обект и естетическото отношение на твореца. Обикновено тя се задоволява с по-общи социологическо-философски понятия, които се отнасят не само до изкуството (като отражение, обобщение, типизация и индивидуализация, изследване и пр. на социални, нравствени, политически или философски проблеми — в плана, в който говори за тях общата естетика) и естетическият аспект на конкретното явление се изплъзва.

Не може да не се съгласим с автора, че „каквото и важно значение да имат естетическите обекти сами по себе си, съдбата на изкуството се определя не толкова от тях, колкото от прекрасните художници“. Нима най-големите компромиси с художествеността не се правят когато се амнистира посредственият художник заради „успеха му да се залови с важна тема, и. . често да я похаби. А това се отразява твърде зле върху художественото възпитание на народа.

Авторът сочи, че в изкуството „винаги е важно „к а к в о се изобразява, но най-важно е к а к се изобразява“, — ако действително държиш на социалната стойност на самия обект. В тази връзка са и едни от най-ценните мисли в книгата — за критерия на художествеността, за положителната естетическа стойност на художествената форма.

Независимо от положителната или отрицателна естетическа стойност на обекта „самото изобразяване трябва да бъде прекрасно, художествено съвършено. Тук понятията прекрасно и художествено съвпадат по значението си“ — пише Ив. Астахов. Това е един принципен въпрос. Съдържанието на изкуството е естетически „многоцветно“ — в него намират отражение всички категории положителни или отрицателни естетически явления, които са оценени от автора естетически, правилно или не, в светлината на неговия естетически идеал. А формата винаги трябва да бъде красива, художествено съвършена, за да има пълно ценен художествен образ, даже когато съдържанието е негативно естетически. Карикатурата има отрицателно естетически съдържание, но като графичен образ трябва да е художествено съвършена в стила си, иначе няма произведение на изкуството. Както и арията на отрицателния герой трябва да звучи музикално красиво, вместо да се превърне в амузикално звучение, в грозна форма. Това е проява на относителната самостойност на формата.

Астахов заключава: „Изкуството е прекрасно възпроизвеждане на действителността в образи и картини“. Обаче той не използува терминологията на собственото си изложение при този извод. Щом се говори за естетическа стойност на обекта, не може да се задоволим с общото понятие „действителност“, по надживяната вече терминология, използуваща най-общи социално-философски категории. Тук става въпрос за естетическия живот на обществото. А, от друга страна, защо: „в образи и картини“ — по терминологията на Тимофеев и др. за белетристиката? Това е също от стария арсенал. При интересните общи позиции на автора не ти се ще, като на читател, той да прави на места отстъпления, да се връща към надживяни от самия него неща.

Авторът пише: „Естетическото отношение на изкуството към действителността. . . може да бъде характеризирано с една дума: прекрасно“. Ето тук е въпросът за същината на изкуството! Към красивото и грозното аз имам естетическо отношение — харесва ми или ме отвращава. . . За това не ми са нужни „картини и образи“. Но ти, художникът, за да изразиш мнението си, с цел да ми повлияеш, създаваш образ, в който е запечатано твоето, на определена група, класа, естетическо отношение към това явление. Ти го изобразяваш, когато си съгласен с мен, с нас, или пък не си съгласен, ти изразяваш нашето отношение към него или пък отношението на друга група, мислеща различно. . . Ти и з р а з я в а ш класово, естетическо отношение в живота, момент от естетическия живот на класите, на обществото. С това трябва да направиш осъзнати за нас, за нашата група, собствените ни рефлекторни, полусъзнателни, привични естетически отношения: кое е красиво и кое грозно в живота, какъв е смисълът му и как трябва да се отнасяме към него. Искаш да ни „отвориш очите“, да ни заинтересуваш, да ни внушиш и убедиш, да ни предизвикаш или коригираш даже. . . Ти се явяваш като Давид пред войската, от нейно име — както казваше Ил. Бешков. Ти ставаш класов, обществен деятел. В съдържанието на образи,

който създаваш, се включва „това, което иде от обекта“, ако си реалист, и „това, което идва от субекта“, като групов, класов представител, — ако използуваме терминологията на акад. Т. Павлов.

Въпросът за художественото съвършенство е въпрос за съвършено изграждане образите по законите на всеки вид, род и жанр изкуство, съобразно със съдържанието. Изграждане — според принципите на един стил. На тази база само всеки автор може да проявява новаторство във формата, да развива тези закони, не да ги деформира, да развива принципите на стила, не да ги смазва и обезличава. . . На тази база може да се постави и въпросът за критерия на това съвършенство, за художествеността. Художникът не може да не изхожда от идеята, от мисълта си за оформяне образа, която, подбно на всяка идея, по думите на Маркс, „като закон“ ръководи изграждането на художествения строй. Тогава може да се говори вече и за осъществяване или неосъществяване замисъла на автора. Работата тук е много по-сложна. Нужно е и изясняване въпроса за съвършенството на идеите, според времето и идеологическия им характер. И самият идеологически характер на художествените закони, които съдържат обаче много общи, обслужващи различните класи неща. . . Това е богата област. Става дума само, че верните, интересни позиции на автора на книгата блазнят читателя да очаква още по-конкретна и точна разработка. Примерно, като става дума за „съвършен израз на жизнената правда“ — ще ти се да се намери естетическият смисъл на отдавна употребяваното понятие „правда на живота“, което така има общосоциологически характер. То е идеологическо понятие, а не е нещо обективистично, безспорно за всички класи. Естетическите възгледи са също идеологически, те имат свой еквивалент на социалните понятия. Как ще се тълкува тази важна за социалистическото изкуство категория на днешния език на нашата естетика? Може би „естетическа правда“ — за да се намери единството на практическо и естетическо, на съвършен израз на практическото, в едно житейско понятие? Може би друго понятие? Но пак става нужда да се заемем с анализ на естетическия живот на обществото, за да се освободим от известни „преживелици“ в езика.

СУБЕКТИВИЗМЪТ

Достатъчно място е отделено на субективните отклонения у голяма група известни съветски естетици — Буров, Ванслов, Столович, Борев и др. Общото между тях е главно отричането красотата в природата, по-точно природният ѝ произход, теорията им за социалния произход на красотата и естетическото. Ванслов напр. пише: „Принципиално е невъзможно да се намери природната същност на красотата“, тъй като „в природата няма и не може да има естествен критерий за красотата“.

Трябва наистина да се съжалява, че Ив. Астахов не е направил опит да изложи системно тезата, която подкрепя убеждението му за първичния характер на природната красота, дори хипотетично. Време е вече да се прави това, а не да се доказва по дедуктивно-логичен път, макар че и това е нужно. Недостатъчно е позоваването само на „материалистическата линия“ в естетиката — от Аристотел до Чернишевски, срещу отричането красотата в природата от линията Платон-Хегел. Въпросът е, че привържениците на тезата за възникване красотата в човешката дейност, в творчеството не отричат това, но твърдят, че са на марксически позиции, защото използуват някои цитати от Маркс. Такива като мисълта за „опредметяване“ на човека и „очовечаване“ на предмета, които се отнасят всъщност, до общотрудовата дейност, в която се произвежда и съвършена и несъвършена продукция. Но за тях естетическото е равно на човешко и оттук — всяка социална дейност е вече „произвеждане“ на красота. Това е вулгарно социологическа позиция в естетиката и субективистко отклонение от философска гледна точка. Но и досега тази позиция бива защищавана на много висок глас, именно като марксическа, — защото Маркс е изследвал пръв труда. Те, разбира се, не изхождат от мисълта му за законите на красотата.

Време е вече да се разработва системно марксическата теория на красотата — като основно учение в марксистко-ленинската естетика!

Известно е, че у нас още през 30-те години др. Т. Павлов направи опит за слагане основите на учението за красотата. Той се спря на черти, като симетрия, хармония, ритъм, пластичност и пр. . . Разбира се, въпросът е много по-сложен и по-богат. Но той не получи развитие за голямо съжаление, даже у др. Т. Павлов. От това щяха да спечелят както българската, така и цялата марксическа естетическа мисъл, дори и да са спорни изводите. Защото щеше да се заговори нашироко, много недоразумения щяха да бъдат вече отстранени. Догматизмът както навсякъде, така и в тази област препречи пътя на изследователската мисъл с плоските си формули и общи социологически фрази. Сега др. Т. Павлов основателно

споменава за „законите на красотата“ и то във връзка с противопоставянето му на субективистичните социологически увлечения у някои естетици, резултат вероятно на влияние на авторите, с които спори Астахов.

Ив. Астахов е отишел твърде напред в съвременната разработка на проблемите на красотата. Той има методологически вярна позиция. Започнал с изследване висшата красота в изкуството, той приема критерия за съвършенството като основа на понятието красота. Това се отнася и до природните обекти на изкуството, и до житейските естетически отношения — тази главна област на изкуството. Такъв критерий е универсална категория. Трябва да се изясни и философско-гносеологическият ѝ, и конкретно-естетическият ѝ характер, общопознавателната ѝ роля като основа на естетическото познание.

В областта на естетическото ѝ съдържание стоят много проблеми. Красиво е и несиметричното дърво, като пиния или дъб, — когато са „съвършени в рода си“, ако използуваме езика на Чернишевски, който и Астахов приема. Но кога асиметричната и дисхармонична планина е прекрасна? Когато тя е съвършена, примерно в алпийския си тип? Но що е: тип-род-естетически идеал, какво е съотношението им? И каква роля играят в оценката за красота?. . . Много проблеми произтичат от споменаването на понятието „съвършенство“. Но това не значи, че трябва те да се избягват, ако искаме да изграждаме солидна основа на нашата естетика и да отстраним разногласията между двете основни направления, които сега развиват естетическата проблематика. Защото „обществениците“ взимат една степен от естетическото, именно в творчеството, в труда и го абсолютизират, „налагат“ го и върху природата. Оттук и подходът им — да гледат на природата и живота „през очилата“ на изкуството и влиянието му върху вкусовете. На този, който яде кифли, не му се ще да повярва, че „източникът“ им е в черноземa и зърното — мислят ги за резултат от човешките ръце. И нивите почват. . . да им миришат на кифли! Твърдят, че „човешкият дух е създал кифлата. . .“, абсолютизират онова, което човек допринася към сърцевината на зърното.

Преди няколко години др. Б. Ценков изказа своето разбиране за съвършенството — като красота, в списанието на БАН и във „Философска мисъл“. Това понятие ще бъде защищавано първоначално по разни начини, естествено. Др. Исак Паси му отговори в „Литературна мисъл“, от позициите на Буров, които са първата му и изглежда фатална любов, позиции на субективизиран естетически социологизъм — че естетическото се ражда в обществения живот и не съществува в природата. . . Той обвини Б. Ц., че „гносеологизира“ красотата, повод за което е дала самата фраза, мотивираща индивидуалното разбиране на Б. Ц. Но въпросът не е до фразата, а до една насока на мислене на мнозина. Да приемем за момент тезата на „субективистите“ — нима и като категория на историческия материализъм тя не се „гносеологизира“, в смисъл, че има общопознавателен, философски характер?. . . Този спор не се превърна в по-широка дискусия, а можеше да събуди интерес. По-късно др. Ат. Натев засегна в „Литературна мисъл“ въпроса за „Първичната, естетическата и художествената красота“, което е крачка напред за нашата естетическа мисъл.

Има ли красотата гносеологически характер? Понятието „съвършенство“ отнася ли се поне като изискване към всяка конкретна форма, в която се проявява материята? Можем ли да приемем, че тя е от рода на понятията структура, връзка, форма на съществуване. . . Можем ли да приемем, че тя не е просто отделно качество — нещо, което би я ограничило, би я свело до „допълнение“ към нещата и обект само на частна наука. Или тя е именно въпрос на качествената характеристика на нещата, оценка за „мярата“ на екземпляра, индивида, отделното — във вида, рода, общото? Качествена оценка за съвършенството на „мярата“ на индивида спрямо „мярата“ на вида и рода, степен на приближаване до своята идеална възможност, потенция — в индивидуален вариант? И тогава да стане познавателен и практически въпрос — въпрос на ориентиране в средата?

Маркс е оставил опорни точки — като въпроса за естествената естетическа характеристика на благородните метали като „самосветещи“, поради това „независещи“ от култивираното чувство на „любителите на кифли“. Или въпросът за минералогическото чувство спрямо благородните кристали, което е отношение, предизвикано от обекта, а не от субекта привнесено, по аналогия с обществени неща. . . — любов към блясъка и геометричните форми. . . Не е тук мястото за разговор със „субективистите“. Но позицията на Астахов за съвършенството, за целесъобразността на човешката дейност поставя много въпроси и за съвършенството в природата.

„Да отричат природния характер на красотата на розата на тази основа, че в природата няма естествен критерий за красотата, могат само тези, които не

взимат предвид, че критерият за красотата, с който се ползуваме, е подсказан от природата, живота, практиката", — пише Астахов. А това е съвсем точно — критерият е първо в самата природа, после в обществения живот и в практиката — труд и творчество. Това е основополагаща мисъл. Но и тя е останала така, в общия си вид. Марксистът наистина не може да не изхожда от нея. Но естетикът трябва да я развие.

Авторът последователно, системно разобличава една след друга позициите на споменатата група, в индивидуалната защита на общата „теза". Това е достойнство за книгата. Но много по-голямо би било значението ѝ, ако освен тези безспорни (освен за предубедените), но твърде общи позиции, бяха развити и схващанията на автора за природната красота. Той обаче не отива по-далеч от домарксическите материалисти, на които предимно се позовава.

Известен е тезисът на Чернишевски за превъзходството на реалната красота над художествената. Това за нас вече не е дилема — кое е по-висше: животът или изкуството? Но темата на книгата — красотата в живота и изкуството — налага изясняване обществения смисъл на художествената красота като висше естетическо явление, за разкриване естетическата роля на изкуството. И на относителното превъзходство на художествената красота в обществените отношения като специфична функция на изкуството — като умножено чрез човешкото съвършено творчество отражение на красотата на живота, за да се въздейства на хората с красота, да се използува силата ѝ заради социални цели.

Авторът е засегнал в разделите на книгата редица въпроси от тази област. Но верните му постановки разкриват една възможност за систематично изложение, неизползувана достатъчно Примерно той след Чернишевски твърди: „Нима от развитието на природата не са създадени съвършени в рода си предмети и явления, които разглеждаме като естествено мерило за прекрасното?" (Авторът употребява като синоними, недиференцирано понятията красиво и прекрасно!) Но Чернишевски говори и за естетически идеали — за класовите представи за женска красота. Те не просто са „естествени мерила" за сравнение на всяка срещната жена с най-хубавата, която познаваш, разбира се, от нейното съсловие. Без въпроса: тип-род и вид — идеална представа очевидно не може да се мине.

Има ли идеални представи и за красотата на природните неща? Кой дъб или бор ти харесва? С какво го сравняваш: с най-хубавия от видените вече хубави дъбове и борове, със сборна, типизирана представа, която можеш да нарисуваш. или пък със създадена от фантазията представа за вероятното, възможното потенциално съвършенство на рода и вида? — Нека отстраним индивидуалните различия на хората по опит и фантазия. Въпросът е дали „естественият критерий за красота" трябва да се разбира „натурално" или пък човешки мисловно? Както другаде авторът сам казва, „подсказано от природата" и при това степенувано. Защото и хората — природно, физически, ще трябва да оценяваме по същия начин. А видни изкуствоведи твърдят, от една страна, че Сикстинската мадона е създадена от чертите на хиляди красиви италианки. . . А за Афродита твърдят, от друга, — че е въплъщение на античния идеал. . . Къде е, къде са критериите за природната красота?

В. Ванслов пише: „За явленията на природата няма никаква необходимост да бъдат прекрасни". Астахов отговаря: „Нима формите на цъфтежа в природата не са прекрасни? И нима не е свързана с цъфтежа необходимостта от по-нататъшно продължение на живота?". . . Ще приемем ли мисълта на Чернишевски, че „прекрасното е животът", това, в което се проявява живот — защото става дума за цъфтеж, а не за увяхване на розата. . . За обществения живот можем да приемем допълнението му към тази мисъл: прекрасното е животът, според нашите представи, според идеала. Тук вече има човешка целесъобразност в действията, не „сляпа" природна необходимост. . .

А Чернишевски дава примери и за „съвършени" блата, трупове. . . където също има съвършенство и необходимост, но са отрицание на живота. Това е отрицателно естетическо — безобразно. . . Какво е съотношението между съвършенството като необходима потенция за живот и диалектиката на разрушението — и конкретната жизненост на явлението, формата му на съществуване? Авторът не дава определено мнение за критерия, освен споменаването на „реалното съвършенство" на отделни екземпляри, което също заслужава внимание, разбира се. Но то не е достатъчно, не помага да се изясни принципиално и критерият на изкуството, на художественото съвършенство като висше стъпало на естетическия критерий в действителността. Още се срещат изисквания към художествените образи да бъдат „живи, като истински", да дават илюзия за реалност, макар че Ленин привежда мисълта на Фойербах: изкуството не иска признаване на своите произведения за действителност. . .

Авторът осъзнава тези непълноти изглежда, защото отбелязва: „Необходимостта е акушерка на прекрасното в природата, без нея не можем да си представим безкрайното разнообразие на формите на прекрасното, което служи преди всичко на самата природа, а чрез нея — на човека. . . Разбира се, никой не ще се заеме с отъждествяването всяка природна необходимост (напр. разпадането, гниенето и т. н.) със законите на красотата. . .“ Изкушава една аналогия — и в изкуството има упадък и разрушение на стиловете, а те се създават така, както отговарят с определена необходимост на вкусовете на класите, на начина им на живот. . . Но и с необходимостта авторът не довежда въпроса до край, остават само външни паралели.

Астахов и в тази област остава в сферата на идеите на Чернишевски — за жизнеността, жизнеспособността, за формата на съществуване като област на красотата — за съвършенството на жизнеността, ако се опитаме да съединим разглежданите по отделно показатели. Чернишевски пише: „Красота в царството на животните за човека изглежда това, в което се проявява животът свеж, пълен със здраве и сили; в растенията ни се нравят свежестта на цвета и разкоша, богатството на формите, разкриващи богат със сили, свеж живот“. За Чернишевски е естествено да стигне до тук — той не познава историческия материализъм.

Маркс заговори за законите на красотата! Тези закони очакват изследователската марксическа мисъл — за разкриване формите им на проява и степенуването им в действителността и творчеството. И преди всичко: общият им принцип! Усилията на Астахов в тази насока имат своите достойнства.

ИЗКУСТВАТА И МНОГООБРАЗИЕТО НА КРАСОТАТА

Много интересни мисли има при опитите в самостоятелни раздели да се потърси естетическата специфика на отделните видове изкуства и проявите на красотата в тях. Това обогатява вече конкретно, в областта на изкуството, общите постановки за красотата на автора. Но тези раздели съдържат и общия проблем: различието на художествената красота във видовете, родове и жанрове изкуства.

Нека опитът на Астахов да е начална стъпка. Но проблемът стои открит. Достатъчно е говорено за всяко отделно изкуство или произведение с общия език на естетическата теория. Нашето изкуствознание и художествена критика полагат усилия за разкриване многообразието на художествената красота — така както и многообразието на красотата в природата и обществения живот. Те са основата и за многообразието на художествената красота. И постановките в книгата могат да заинтересуват мнозина у нас.

Много неща са се удали на автора в този неголям труд. Макар тук да се правят бележки те са предизвикани повече от нетърпението да видим тези въпроси решени до край.

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, 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 № 162 Формат $^{n}/_{100}/_{16}$ Дадена за печат на 23. IX. 1963 г.
Тираж 4 600 Печатни коли 10.75

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

SOMMAIRE

Pantéléï Zarev — P. K. Yavorov 3
Minko Nikolov — Esprit social, vie et moeurs et solutions tragiques chez A. Strachimirov 43
Ghéorghi Markov — Ghéo Milev durant la période de la Revue „Vezni“ 60
Boris Deltchev — Naissance d'un poète: Vesséline Khantchev 88

Après le V-ème Congrès international de slavistique — Sofia, 17—23. IX. 1963

Chr. I. — Forum mondial des slavisants 116

A travers la vie littéraire à l'étranger

Manuel Dias Martinez — Perspectives de la littérature cubaine contemporaine 121
Ioury Borev — Critique de la conception existentialiste de la personnalité 127
Nicolai Dontchev — Le poete Giuseppe Ungaretti 130

COMMUNICATIONS ET DOCUMENTS

Géliazko Videv — Les premiers pas de la littérature socialiste chez nous 136
Mikhaïl Vaglénov — Une poésie de P. R. Slavéïkov dans le journal de Botev „Znamé“ 151

REVUE

Christo Iordanov — „Illusions populistes et vérité poétique“ 158
Dotcho Lékov — Un livre sur le patriotisme de deux Bulgares de l'époque de la Renaissance Nationale 163
Ivan Kovatchev — L'art et la source de la beauté 166