ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ОСМА

3

1964

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1964

ГОДИНА ОСМА

СЪДЪРЖАНИЕ

*** — Година на идеологическа взискателност и принципност 3

Пантелей Зарев — Никола Вапцаров. Светоусещане и поетика 8

Димитър Аврамов — Индивидуализмът в модерното изкуство 34

Георги Димов — Димитър Благоев. Борец срещу идеалистическо-формалистическата естетика и критика 67

Стойко Божков — Поет — борец за човешко щастие 80

Соня Баева — Някои моменти от развитието на южнославянските литератури и творчеството на Петко Р. Славейков 88

Из литературния живот в чужбина

Николай Дончев — За положението на критиката 111

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Стефана Таринска — Установяването и издаването на Ботевото литературно наследство 118

Желю Авджиев — Септември 1923 в прогресивния югославски печат 127

ПРЕГЛЕД

Чавдар Добрев — „РЛФ“. Борец за партийна литература 143

Боню Ст. Ангелов — Съветско изследване за Паисий Хилендарски 149

Дочо Леков — Любен Каравелов през погледа на един съветски изследовател 154

БАН

СОДЕРЖАНИЕ

* * * — Год идеологической требовательности и принципности 3

Пантелей Зарев — Никола Вапцаров. Мироощущение и поэтика 8

Димитър Аврамов — Индивидуализм в искусстве модернизма 34

Георги Димов — Димитр Благоев. Борец против идеалистической и формалистической эстетики и критики 67

Стойко Божков — Поэт — борец за счастье людей 80

Соня Баева — Некоторые моменти в развитии южнославянских литератур и творчество П. Р. Славейкова 88

Литературная жизнь за рубежом

Николай Дончев — О роле критики 111

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

Стефана Таринска — Устанавливание и издание литературного наследия Ботева 118

Желю Авджиев — Сентябрь 1923 в прогрессивной югославской печати 127

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Чавдар Добрев — „РЛФ“. Борец за партийную литературу 143

Боню Ст. Ангелов — Советское исследование о Паисии Хилендарском 149

Дочо Леков — Любен Каравелов в истолковании советского исследователя 154

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

ГОДИНА НА ИДЕОЛОГИЧЕСКА ВЗИСКАТЕЛНОСТ И ПРИНЦИПНОСТ

Изтече една година откак първият секретар на нашата партия другарят Тодор Живков произнесе своята програмна реч „Комунистическата идейност — висш принцип на нашата литература и изкуство“. Основният патос на речта бе насочен срещу буржоазната идеология и каналите на нейното проникване у нас. Основният неин смисъл беше в сплотяването на идеологическите кадри за по-успешно настъпление срещу чуждото идейно влияние, за решително преодоляване на отклоненията от марксистко-ленинските възгледи и от социалистическия реализъм в областта на културата и изкуството.

Известно е, че идеологическата експанзия на империализма през последните години не само се засили, но прие и нови форми. Днес чуждата идеология използува оръдия от най-разнообразен идеен арсенал: като започнем от откритата проповед на антикомунизъм и стигнем до най-перфидните и замаскирани средства на въздействие. В изкуството на буржоазния Запад се поощряват различни формалистични извращения начело с абстракционизма. Там се води културна политика, която цели да пренебрегне и дискредитира реализма, да превърне изкуството в самоцелно занимание на буржоазни естети и скучаещи сноби. Тази линия има пагубни последици за много художници и особено за редица млади писатели, които са увлечени от стремежа да бъдат „модни“ и „авангардни“.

Империалистическата пропаганда се стреми всячески да използува засилените контакти между социалистическите страни и буржоазните държави, за да намери пътища за проникване и влияние в идейния и културен живот на социалистическия лагер. Принципите на мирно съвместно съществуване между двете системи — социалистическата и капиталистическата, се прехвърляха и в областта на идеологията, където капитализмът също се мъчеше да насажда мирно съвместно съжителство.

Всичко това наложи ясния и непоколебим отговор на комунистическите партии, които издигнаха високо принципа на непримиримостта към буржоазната идеология. В речите на другаря Хрушчов и другаря Тодор Живков бяха развити ония основни начала на партийност и народност, които са пронизвали винаги идеологическата линия на КПСС и БКП и които придобиват огромно значение при съвременната обстановка. Позицията на нашата партия по тези въпроси издига на нов етап традициите на боевата марксическа критика, положени още в дейността на Димитър Благоев в началото на века.

Какви факти се появиха в съвременната литература и изкуство, на които трябваше да се реагира чрез речта на първия секретар на нашата партия?

Отклоненията и грешките възникнаха по няколко линии. Първо, те бяха проява на известна обърканост, депресии и черногледство, които пречеха на отделни творци правилно да разберат и оценят същността на извършената работа от партията за преодоляване на култа към личността и неговото отрицателно наследство. Тази работа наистина беше грамадна и от изключително историческо значение, но тя съвсем не беше само негативна, не се изчерпваше с отрицание за самото отрицание. Нейният дълбок смисъл — напротив — е градивен, насочен напред. Нейната цел е, като се преодолеят погрешните методи и извращения, да се засилва социалистическото общество, да укрепва то всестранно, за да може по-успешно да се води битката с буржоазния свят. Отделни произведения на изкуството и литературата обаче подценяваха тази градивна работа, генерализираха отделните слабости и грешки до степен на неотстранимо и трайно зло, не виждаха възможностите и пътищата за тяхното преодоляване, които са заложени в самата природа на нашия социалистически строй.

Друга една област, където проникна чуждо идейно влияние, беше теорията и практиката на криворазбраното новаторство. Нашата партия винаги е подчертавала, че поддържа новаторството във всички сектори на живота, включително и в литературата. Самото социалистическо общество, комунистическата идеология са новаторски по същина, тъй като изменят хилядолетни условия на човешкото съществуване, създават предпоставки за нов тип човешки отношения и за нов тип човек. Но този повик към новаторство, който бе назрял в живота, в ред случаи се разбираше твърде повърхностно и се изражда в робуване на краткотрайни моди и чужди поветрия в художествения живот. Идейната незрялост, слабият жизнен и художествен опит намериха отражение най-вече в творчеството на някои по-млади автори, склонни да се увличат от нашумели чужди образци, за да изглеждат и те самите по-модни, по-интересни и необичайни.

Срещу подобни явления литературната критика не поведе достатъчно решителна и навременна борба. В редица случаи се проявяваше пасивност и изчаквателна позиция. В други случаи имаше погрешни разбирания и оценки, неправилно третиране на същността на нашия хуманизъм, недостатъчна яснота по характера на нашите противоречия и начините за тяхното преодоляване, по проблемите на националната форма в изкуството на съвременния етап и т. н.

В речта на другаря Тодор Живков бе хвърлена обилна светлина по всички тези въпроси. Благодарение на нея пътят на нездравите тенденции и отклонения в художественото творчество се оказа пресечен. Тя постави като главна задача установяването на атмосфера на висока принципност и непримиримост към попълзновенията на чуждата идеология. Това беше грижа за развитие на нашата литература в посока на социалистическия реализъм, за отстояване и творческа разработка на принципите на партийността и народността, за сплотяване на кадрите върху принципиална основа, за правилно насочване на младите творци. Същевременно критиката на допуснатите грешки и отклонения нямаше за цел да унищожава хората, да извършва разправа над творците по административен път. Нейният тон бе загрижен, той целеше да окаже

помощ за по-резултатно и по-бързо преодоляване на отклоненията. Напразни се оказаха някои пророчества, че принципиалната постановка на въпроса щяла да доведе до ново сковаване и замразяване на творческите сили. С пределна яснота другарят Тодор Живков формулира: „Наша задача сега е на целия фронт на литературата и изкуството да закипи високоидееен по съдържание и богат по форма живот. Не бива по никакъв начин борбата против проявите на чуждото влияние в изкуството, литературата, театъра, киното и сатирата да води до сковаване на творчеството на нашите писатели, художници и кинодейци. Нужно е именно сега да се разкриват още по-широки простори за творчески търсения, дръзновения, за създаване на силни и оригинални творения. Да се създава навсякъде обстановка на творчески обсъждания, на търпимост и уважение на другото мнение, да се разгръща колективният ум на нашите творци, но винаги върху принципни идейни позиции, винаги върху позициите на марксизма-ленинизма, на социалистическия реализъм.“

Днес в съвременната българска литература и изкуство са обединили усилията си представители на разни поколения и възрасти. Между тях няма антагонизъм и вражда, както се опитва да представя нещата буржоазната пропаганда чрез своя шум за „борба между поколенията“. Творците от разни сектори и възрасти са единни, тъй като те стоят върху единната платформа на социалистическия реализъм, на творческото доразвиване на марксизма върху основата на идеите, дадени от XX и XXII конгрес на КПСС. Критиката на отделните отклонения няма за цел да върне художествения живот към догмите и задръжките от култовското време. Напротив, тя е критика, която разчиства бариерите за правилно развитие и създава предпоставки за нови, зрели постижения. Дейците на изкуството са призовани да участвуват в предните редици на борците за комунизъм. Те трябва да се заемат с онези проблеми и явления от съвременността, които са най-остри и парливи, които чакат неотложното си разрешение. Борбата за висока идейност е борба за усъвършенстване на нашето литературно оръжие, за да може то по-резултатно да бие в целта.

В отделните жанрове на нашата литература се набелязва един крайно положителен процес на задълбочаване на партийността и повишаване на художественото качество на произведенията. Поезията излезе начело в битката за съвременна тема. Повишава се гражданският и партийно-настъпателен дух на лириката. Оттърсвайки се от декларативно-повърхностното и илюстративно третиране на темата, поетите споделят своите индивидуални размисли по големите явления на съвременността. Лириката разширява своя обхват, тя се стреми да обхване целия емоционален и мисловен хоризонт на нашия социалистически съвременник, да откликне на бързите промени, които се извършват във всички области на съвременния живот. Затова свидетелствуват последните стихосбирки на поети — представители на разни поколения и стилови предпочитания като Елисавета Багряна и Дора Габе, Димитър Методиев и Павел Матев, Блага Димитрова и Станка Пенчева, Слав Хр. Караславов, Д. Дамянов и други.

Успешно се развива и нашата белетристика. Появиха се произведения, които представляват широка и политически целеустремена панорама на основни периоди от народния живот, от нашето национално развитие: третата част от „Обикновени хора“ на Г. Караславов, новата книга от „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. Редица романи и особено разкази

и повести разработват такива страни от живота, които характеризират дълбокото преустройство в облика на съвременния човек. Навлиза се в конфликти, които говорят за драматична борба между новото и старото, между творческото и назадничавото мислене в днешния живот. Тези книги са породени от настъплението на новия ленински стил в партийната работа от Априлския пленум насам. Най-сполучливите образи в тях показват страстната гражданска заинтересованост на писателя от победата на новото. Белезите на разкрепостената творческа мисъл ще намерим в новите работи на Ст. Ц. Даскалов, Камен Калчев, Андрей Гуляшки, Павел Вежинов, Илия Волен, Атанас Наковски, Йордан Радичков и др. Стремежът за по-дълбоко навлизане в проблемите на съвременността се отразява много положително и при работата върху произведения, посветени на историческото минало на народа. Съвременният автор на исторически романи обхваща големите социални движения и дейци от миналото, застанал на висотата на научното маркистко-ленинско мислене и тълкуване на историческия процес. Примери за това ни дават романи като „Ивайло“ на Ст. Загорчинов.

Значително е раздвижването и в областта на националната българска драматургия. На предстоящия преглед на българската драма и театър ще бъдат показани пиеси, които вълнуват с патриотичния си и интернационалистичен патос, със своята навременност и гражданска заостреност.

Особено отговорни и неотложни задачи постави др. Тодор Живков пред литературната теория и критика. Той даде справедлива преценка за грешките и съществените пропуски на този важен сектор на идеологическата работа. „Не реагира своевременно нашата критика, недостатъчно воюва тя против едни или други погрешни възгледи и тенденции в литературата и изкуството.“ А за идейните отклонения не бива да се мълчи, тъй като подобно мълчание е пагубно, то обърква творците, замъглява перспективата на тяхното развитие.

След речта постепенно настъпи активизиране, появиха се книги и статии, които разработват най-актуалните и насъщни въпроси на идеологическата борба и съвременното литературно развитие. Специално трябва да се изтъкнат настъпателните в методологическо и политическо отношение работи на академик Т. Павлов и други автори. В литературните издания се взема по-определено и категорично становище по отделните литературни факти.

Но естетиката и критиката като цяло все още не са изпълнили дълга си пред нашата общественост. Крайно необходими са обобщаващи трудове, които хвърлят светлина върху основни естетически категории, които разглеждат въпросите на художествения метод, литературните направления, школи и стилове с оглед на коренните потребности на нашата литературна политика, на отстояването и обогатяването на принципите на социалистическия реализъм. Едновременно с това е повече от наложително засилването на оперативната литературно-критическа дейност. Истинският критик-марксист е длъжен да се намесва по-пряко в живота на съвременната литература, да борави не само с най-общи положения, но и с аргументите на конкретния естетически анализ.

Партията постоянно напомня, че настъплението на идеологическия фронт следва да се води по три главни линии: срещу буржоазното влияние, срещу ревизионизма и срещу догматизма. Нашата естетическа и критическа мисъл трябва да участвуват по-активно и по-компетентно в раз-

работката на възловите теми за традицията и новаторството, за реализма и модернизма, да се включват в битката, която се води в международен мащаб. Не е тайна, че напоследък в някои марксически среди на Запад има засилване на известни ревизионистични тенденции при характеристиката на едни или други явления на модерното изкуство. Тази обстановка изисква от нашите автори повече идейна осторожност, по-сериозна теоретическа и специална подготовка. От друга страна, разколническата дейност на китайските ръководители налага идейна непримиримост и срещу сектантската опасност, срещу догматичните рецидиви и извращения на марксизма.

В това настъпление е необходимо да се включи по-активно и Институтът за литература при Българската академия на науките и списание „Литературна мисъл". Списанието се е стремяло да развива марксическите позиции и да критикува буржоазните възгледи и теории. Но в тези свои усилия то недостатъчно активно е участвувало в борбата срещу нездравите тенденции в съвременната литература, проявявало е известна мудност в подхващането на актуалните задачи. То трябва да се насочи още по-решително към сърцевината на идеологическия живот, към творческа разработка на естетическите проблеми, към по-конкретна критика на буржоазните концепции, на ревизионистичните и догматичните позиции в литературознанието. Ние винаги трябва да помним, че това не е временна акция, моментна кампания, а наша постоянна цел, наше първо идеологическо задължение.

Намираме се в навечерието на голямата дата: 20-годишнината на социалистическата революция в България. Нашата литература и литературоведската ни мисъл имат вече зад гърба си значителен опит, опит на творчески дирения, на сполуки и несполуки, на възход и временни отклонения. Големият ден Девети септември още веднъж ни спомня целия героичен и мъчителен път на нашата литература, създавана на предните участъци на революционната борба на народа, оформена в най-тясна близост и отзивчивост към обществения живот, съхранила големите традиции на реализма и демократизма. Тази литература е съпътствувала народа в толкова бури и въстания, в толкова борби и революции. Тя е дала скъпи жертви, апостоли на революционната правда и мъченици на честната и неподкупна гражданска съвест. Тя е отгледала борци — патриоти и интернационалисти, за които съдбата на нашия народ е била неделима от участта на всички нации, борещи се за справедливост. В своето многолетно развитие българската литература винаги е черпела пример и духовна сила от великата литература на братска Русия. И днес, в условията на социалистическото развитие, нашата художествена мисъл се оплодява преди всичко от богатствата на многонационалната съветска литература.

Но великото наследство най-добре са пази, когато се умножава и развива. Партията е създала необходимите условия за творчески подем, за обединение на творческите сили на принципна основа, за настъпление срещу чуждата идеология. В голямата битка за спечелване на умовете и сърцата достойно място се пада на литературата и литературоведската мисъл. Те трябва да го заемат с чест!

НИКОЛА ВАПЦАРОВ. СВЕТОУСЕЩАНЕ И ПОЕТИКА

Пантелей Зарев

РАБОТНИКЪТ

Вапцаров, този малко натрапващ се на погледа млад човек, с разкопчана небрежно яка и паднал на челото кичур, както си го спомням, се движеше незабележимо между хората. Но това бе само външната, „показната“ страна. Защото всяка негова душевна клетка трептеше от напрежение, от възбуда и деловита устременост. Защото като партиен функционер той бе на предната, огневата линия. Но не бе ли той такъв и като писател? Не се ли смяташе все още скромно за „новак“ във всепризнатата литературна среда, при все че успехът и постиженията му говореха за друго? Той, още непознатият, който признаваше първенството на учителите си и който направи повече от тях, като по оригинален начин претвори бита, болката, страданието и жертвеготовността на работническата класа. Ето неговият характерен градски пейзаж:

Завод. Над него облаци от дим. . .

И на фона на този пейзаж:

Народът прост,
животът тежък, скучен. . .

Той видя суровото лице на живота отблизо, без маската на грима. Свирепият живот, който мачка и потиска човека с несигурността в утрешния ден, с принудата и нуждата. Там, в завода, е душно и тежко. Трудно се дишат фабричните пари. Потиска атмосферата и навън, всред хората на площада, пред киното и на улицата, тези многолюдни тържища на човешка нищета, възпяни от Вапцаров. Мрачни са картините в неговата поезия. И все пак — озарени от чудна светлина. Заводският човек, работникът носи в гърдите си прометеевски копнежи. Той — притиснатият от условията — е силен и смел като античен богоборец. Той отхвърля заблудите на миналото. Той съзнава своята сила в колективната мощ. Той се слива с другите:

И аз крещях години —
цяла вечност. . .
Долавях, че и другите крещят —
машините,
завода
и човека

от най-затуления
тъмен кът.
И този крясък стана сплав,
с която
бронирахме живота си така,
че сложиш ли му
прът във колелата —
ще счупиш своята ръка. . .

Да, у Вапцаров този нов човек има и нова дръзновена вяра. Изрича я работник с омаслена дреха, който бърза вечер към читалището с книга в джоба си, преседява нощем над грапавите, бавно свързващи се стихове, разположен срещу маската на Яворов, която всякога е била над леглото му. Който сутрин бърза сънлив с другите към завода, викан властно от неговия тръбен глас. Един полемизиращ поет, поет, спорещ със съвременността, с тъмнотата на живота, с мрачно дишащите корпуси на завода:

И ти, завод, се мъчиш
пак отгоре
да трупаш дим и сажди
пласт след пласт.
Напразно! Ти ни учи да се борим —
ще снемем ние
слънцето при нас.

Поетът, който гледа небето, замреженото от дим и сажди небе, и мечтае за слънцето. Който усеща всред пламнала задуха на завода общата вяра и общата сила.

За него работниците не са идеални герои, полубогове — те са другари, близки, живи хора. Той е попипал грубите им ръце, помирисал е напоените им с масло дрехи. Той знае болката им, трудностите им и. . . светло романтичните им чувства. Знае тяхната окриленост през най-трудното време, душното време на фашизма, когато от всеки ъгъл дебнат инквизиция или разстрел. И друго: прометеевската струна у него звъни с любовта към техниката, към машините и самолета. В едно от стихотворенията, което е онадсловил „Епоха“, говори за мотора, ударил с юмрук „старата морда“ на времето. В друго обещава да напише поема, в която да диша стихът на неговото време, стихът, който слаовослови моторите, възпява романтиката на техния полет. Поетиката му е наситена с образи, родени от въображението на техник, създадени от допира с фабриката, от беседата с машините. Даже стилистично в поезията му нахлува машинният образ на времето. Той например уточнява:

Във Мексико златното зърно
изгарят във п а р н и к о т л и .

Мяркат се в неговата поезия нови, непознати преди образи: бетонни комини и задушни заводски зали. В нея епохата е наречена „стоманна“. Той възпява работника, чийто живот е видял във фабричния грохот, на фона на фабричния пейзаж. Той вярва в единството на машината и човека и прозира в далечното величие на бъдещето:

Аз виждам в бъдещето тези
òрляци
да пръскат
дъжд
от семена. . .

До такава степен се вживява в машинния ритъм на времето си, че си служи и с технично-глаголни метафори: „светът е миниран с ново идейно ядро“. Образността му идва от научно-физически и от технически познания. Ражда се мускулест работнически стих, окъпан от пот, озарен от кървавата светлина на пещта, изкован в грохота на завода. Стих,който и руши, и обновява традициите на революционната ни лирика. Поетът сравнява живота с огромен бъдещ завод, представя си дните като „ръждясали гайки“, които „затягат“ душите. Любовта му към машините допълва любовта му към човека. Той съзерцава с обич заводския корпус и даже когато вдига юмрук срещу него му се любува, както някога поетите се любуваха на зората, на полето, на далечните сини гори. Неговият герой е или машинист, или огняр, или ковач, или преносвач на кюмюр. Той сам диша динамиката и енергичната раздвиженост на машинната зала и сам — макар и страдащ — е въплъщение на смелост и дързост. Никой като Вапцаров не усети езика на работника. Никой като него не е изговарял с лекота, просто, естествено, като своя индивидуална реч „работническите думи“. В „Максим Горки“, във „Вяра“ езикът на работника е преминал в авторовата реч, слял се е с нея, създавайки ѝ специфичен колорит.

А как ще щурмувате, моля?
С куршуми?
Не! Неуместно!
Ресто! — Не струва!

Тя е бронирана
здраво в гърдите
и бронебойни патрони
за нея
няма открити!
Няма открити!

Дори интимно-романтичното му стихотворение „Писмо“ започва твърде определено:

Ти помниш ли
морето и машините...

Общ възторг възбужда в душата му романтиката на морето и романтиката на машините. Поетът не може да разкъса това единство. И да иска не може да бъде друг, да излезе извън него, защото то има дълбоко биографичен характер. Любовта му към машините се ражда с жизненото му поприще. В един очерк още от 1930 г. изповядва: „Помня, как след като свършвах някоя работа, аз заставах до поправената част и чаках с трепет. И аз не го правех с маниерност, о, не, тук имаше дълбоки психологически подбуди, в поправената част ме гледаше въплътената ми мисъл, вътре в клетките ѝ течеше моята кръв, а в нея трепти моя темперамент. И когато тя се раздвижваше с прецизната акуратност на планетите, в мене бликаше възторга на творчеството. Тогава аз я гледах нежно, а в очите ми горяха искри. Тогава аз я галех като моя любимка, а тя ме пръскаше със закачливо самодоволство, със затоплено от знойната ѝ плът масло.“

Колко чудно! Една почти любовна игра на човека с оживялата машина. Във възрастта, когато мъжете са в плен на жената, когато във възбуденото им въображение се мяркат образи на момичета и жени, той възпява машината, която с лукав и прикрит смях пръска закачливо към него затоплено масло. И каква възторжена обич към движението ѝ,

напомнящо прецизната акуратност на планетите. Поезията с него открива нов свят на емоции, непознат доскоро, като звездния мир, който е неизследван, както са недоизследвани от физиката тайните на микрокосмоса. Едно ново, никому непознато преди светоусещане — човешка кръв тече в токопроводните мрежи и се прелива в ритъма на машините. В писмо до майка си казва: „Аз съм на работа и ти пиша, а машината шуми — това не е шум, а песен на творчество и сила“ (Кочериново, 1934 г.). Така е близо до сърцето му този ритъм с равната си песен, че е заговорил за него с майка си. Той му навява „топла вяра“, сигурност, творческа сила.

Вапцаров не е съзерцател на динамиката на времето — той е частица от нея, частица от епохата, устремена с мисъл и творчество към открития. Той е и поет с работническо битие, с работнически темперамент, и откривател на света на машината, влюбен лудо в нея, жаден да постигне неговите вероятните ѝ възможности, величавата ѝ перспектива.

Поет настъпателен, Вапцаров чувствува всякога срещу себе си противника, който иска да попречи на вярата му в новия живот, в промяната. И го изобличава. Противник е реалността, противник е времето — той спори с тях мъжествено, с повелителни интонации. Във формата на творбите му се вплита животът — с потта на машините, с грохота на влаковете, с динамичния полет на самолета или на ракетата. Той навлиза в поезията му със спора срещу всичко, което пречи на напредъка. Поетът — Прометей на новото, усеща и динамиката на епохата, усеща и заплахата ѝ и мени интонацията си, внася в стиха нови форми. Свободната метрика, липсата на строфика и на постоянен размер е като нова конструкция на линии и отношения. Колко често прибягва към кратки лаконични стихове, които звучат диалогично, като вътрешна полемика със себе си или като атака навън, срещу врага. И как неочаквано идва разреждането, когато тая сгъстена динамична реч се понася в плавни класически четиристишия даже с проста песенна дикция:

Мотора, който пее горе,
е труд на моите ръце.
А тази песен на мотора
е кръв от моето сърце.

Бликат поривисти вълни, като буботенето на мотора, потичват плавни укротени стихове, в които временно е погаснала искрата на протеста, преминало е напрежението. Вапцаров слива в себе си трибуна и задушевния поет, оратора, който спори, беседва, и изповедния лирик. Нему е било необходимо да разчупва в хода на беседата хармоничния класически стих, строго симетричната строфика. Оттук и сложността в композиционното изграждане на стихотворенията. Динамиката на едно грандиозно, извисено чувство и прилива на една интимна задушевност се сплитат в разнообразна, въпросителна и повелителна интонация. Напорът на тази сложна разговорна интонация се усеща даже и в класическите четиристишия:

Отвънка ухае на люляк,
отвънка е синьо небе.
Приятелю, птиците чу ли?
Отвънка е пролет! Здравей!

Дори през бензинните пари,
през пласт от стомании ята
тя иде. Вратите разтваряй
и бодър срещни пролетта. . .

Често в рисуваните мрачни картини на омаслени зали, на озъбен в покрайнините, свиреп живот се появяват акварелни тонове, леки и свежи. И те издават душата на дете и на мечтател у работника-гладиатор, стиснал меч, изправен срещу огромен враг. Той създава образа на природата без пресилена яркост на колорита, леко, въздушно, лирично. Тази пристрастеност към лек акварелен рисунък проличава в стихотворенията, написани за пролетта. Тези стихотворения са неговата въплътена в поезия мечта. За лятото, за зимата почти не е писал, есента не възпява, но пролетта, как често тя нахлува в неговата лирика — и като реален факт, и като образ-алегория. Тя идва да разведри запотеното работническо чело, да окрили душата, да подеме духа на крилата на лиричните вълнения. Тя носи в леко въздушния си образ нещо „идеално". Четири стихотворения са онадсловени „Пролет", „Пролет в завода", „Пролет" („Пролет моя, моя бяла пролет"). Ето образът ѝ от „Пролет в завода", сближен с образа на мотора:

Моторът млъкна. Вятърът донесе
отнейде
топъл лъх на чернозем,
един напев — широк и весел —
и стъпки
на попукани
нозе.

Поетът е усетил лъха на пролетта в завода, дочул я зад неговите стени, вдъхнал е влажната ѝ сладка мирис с пробуждането на земята. И тя става символ на неизразим копнеж по волност и свобода. В „Пролет моя, моя бяла пролет" той открито говори за свободата, отъждествява я с пролетта. Тя, свободата, е така прекрасна, така благородно вълнуваща, както пролетта, както младата жена в известната картина на Дьолакроа. Работникът-поет силно е усещал възвишаваща духа копнежност. В „Пролет" („Гълъбите гукат") той се радва на онова приповдигнато настроение, с което опиянява животворната милувка на пролетта. Но е твърде далече от плътското изживяване на жизнерадостта, чист и вдъхновен в идеалните си полети. И сега изказва надеждата, че ще настъпи и друга пролет, истинската пролет на човечеството. В последното стихотворение, възпяващо пролетта, пита, сепнат сякаш от лоши предчувствия:

. . . „Стоиш ли на поста?
Не клюмна ли вече глава?"

Пролетта — това са неговите копнежи. Тя възбужда чудни лирични настроения. Поетът, създал омаслен мускулест стих, я рисува с леки акварелни бои, използувайки светлото, възторжено бялото („Пролет моя, моя бяла пролет"). Любовта му към нея се слива с чувствата му на откривател, който гледа напред, в бъдещето. И тя преминава сякаш във всички други негови стихове, като надеждата, като несломимата му вяра. Пърха криле, стреми се към пролетта на жадуван, „недосънуван" живот. Сякаш се сливат вълненията на чувствителен юноша с изживявания на зрял мъж, който мисли умно, съмнява се, изследва себе си и другите и търси отговор на големи проблеми.

*

Вапцаровата лирика е напрегнато драматична още от началото. Осезаваме конкретни влияния на двама творци: Яворов и народния певец. В ранните Вапцарови стихотворения се появява често образът на Пирин — легендарен, хайдушки. Млад, неукрепнал лирик възпява величествената планина, онези краища на Македония, където „кръв бунтовнишка кипи“. Вътрешно се съпротивлява на „интимната“ лирика, повлечена от малко значителното, изказваща вълненията на дребни души. В лексиката и образите прозира „хайдушката“ поетика на Яворов.

Но във снежните чукари,
на величествен Пирин
лъх бунтовнишки ни гали,
спомня спомен той един.

Там във Преспа, Шар и Воден —
кръв бунтовнишка кипи,
скоро волен дух народен
славен час ще извести.

И талазите на Струма,
горди рев на Черни Дрин,
вред ще носят тази дума
„Свобода“ — ще пей Пирин!

Отделни изрази направо говорят за непреодолено влияние на бунтовния поет, грабнал въображението на юношата с красотата на „Заточеници“ („спомня спомен той един“ „там във Преспа, Шар и Воден“, „ и талазите на Струма“).

Като възприема някои от техническите средства на Яворов, ранният Вапцаров се учи и на поетична, патриотично-социална екзалтираност. Духът на благородния комита, когото е виждал, витае в първите му творби, нерядко наивни, подражателни, изпълнени все още само с предчувствие за борческа драма. Учи се на диалогична реч от народната песен — пак през Яворов:

„Тъмна мъгла лежи над Пирина.
Верен куршум път не би догонил
камо ли, ние триста дружина.
войводо,

Да свием байрак пак сгода
ще бъде.
Месец огря ще върхари —
тогаз ще стигнем с другари
отвъде“.

„Тъмна мъгла лежи над Пирина,
друм подрумник млад юнак не губи,
аз не скитам тука от година,
хайдутин.“

Яворовата школа е за него плодотворна. Големият класик го учи на драматично светоизживяване, на замашна образност. От неговото влияние в душата му нахлува хайдушка носталгия по Балкана. От него възприема интимния тон при превъплътяване на милото, родното, близкото до нацио-

налния ни дух. Като Яворов иска да бъде категоричен в решението си, пишейки подражателно:

Върла ми жалба, либе, по твойте
вежди — гайтани;
Дваж по-голяма жалба по вази,
тъмни Балкани.

Жаля, прежалям равна ти снага —
стройна калина,
но не прежалям зелени мури
горе в Пирина.

Сякаш чувате познатата Яворова изповед:

Да бяха, либе, да бяха,
да бяха злато ковано
твоите руси косици. . .
Мяна бих сторил мило за драго
хранена коня,
мяна за благо
турци да гоня!

Освен формата, усвоява от Яворов и идеята за дълг, хайдушката вярност към Балкана. Но въпреки влиянията, в тия стихове звучи и ранна самобитност. Поетът вижда картини от родния си край. Той съзерцава Пирин, възвел се високо на хоризонта на Банско, копнее по зелените мури, под чиито таинствени шатри са се крили легендарни герои. Образи и представи от детския му свят. Даже думата „свобода“ звучи по новому, съвременно. Поетът има представа за историческия път на македонската организация след Гоце Делчев. В душата му се отразяват вълните на едно ново време. И в произведенията му се сплитат идеалът на македонската революция с мисли и чувства, подсказани от съвременността. Ученикът на военно-морското училище, носещ весело и доброволно прякора „Моряк“, привличащ със своя лек и дружелюбен характер, има сякаш нови демократични пориви в кръвта си. Той пише „Хайдушките си копнения“ не като македонски революционер, а като член от колектива на корабите „Стефан Караджа“ и „Камчия“. Пише ги, когато участвува в общата комуна и дели всичко с другарите си — пари, храна, тютюн. Когато жадува за подвиг-саможертва, когато извисеният над пошлата действителност дух вече иска някакво успокоение в героиката. Преди да се сближи с комунистите, Вапцаров разбира величието на човешката общност и това прозира и в ранните му стихове.

Той е притежавал едно неотменно качество — съмнението, склонността да изследва себе си и другите, да търси отговор на „големите въпроси“, да се „променя“ под влиянието на динамиката на вътрешния си живот. В едно писмо до баща си, когато още не е комунист (от 1930 г.) пише: „Действително през тези четири години ние се променихме толкова много, че когато се обърнем назад, не можем да се познаем.“ В друго писмо (от 1931 г.) отбелязва: „И вие се страхувате да не ме осъди това общество. Няма никога да угоднича на хората, само за да им се харесвам. Никога, пък ако ще това да костува и цялото ми същество.“

Каква гордост! Гордост на млад човек, който щурмува небето, гледа предизвикателно суровото лице на обществото. Който започва да разбира, че наоколо царува някаква „дива необходимост“, че в живота на слабия

човек витае „някакъв ужас“, наречен борба за хляб. „Изминаха шест години — казва той в словото си при завършване на училището (1932 г.)— и ние си отиваме. От оня детски ентусиазъм, който носеше всеки от нас, не е останало нито следа. Всичко е рухнало и една голяма част от нас ще мине под нерадостния пряпорец на безработните. . . Вие ни учихте на безпартийност, вие ни сочихте един единствен стимул: България. Но ние знаем, че този стимул, колкото и да е скъп, не облекчава суровите закони на хляба. Ние знаем, че трябва да затънем в блатото на една гибелна партизанщина, за да ни подхвърлят залък хляб.“ И прави категорично своя откровен извод: „Та можем ли да бъдем като вас, когато сме рожба на съвсем друга епоха, на съвсем друг нравствен мироглед?“

Освобождаване от илюзиите, дразнещи със своята несъстоятелност, сближаването с хората, които нямат хляб — ето новото у поета, който завършва своя кръговрат в света на Яворовата хайдушка лирика и тръгва по нов, непознат път. В душата му се раждат временна пустота, временно чувство на неопределеност.

И тези състояния са мигове на все новото и новото. Измъчват го съмнения за самия него, за онова, което трябва да върши, за мястото, което ще заеме в живота. Изповядва на майка си умно, дълбоко: „Има дни от живота на човека, когато той нито се радва, нито тъжи. Налегнала го е една особена пустота. Дълбоко някъде в подсъзнанието става някаква борба, но външно като че ли всичко дреме. Такива приблизителни дни изживявам и аз. Как бих ви писал, когато в действителност няма какво да се пише. Усещам някакво разочарование — разочарованието на всеки младеж, току-що стъпил в живота.“

Онова, което другите биха отминали, е за него драма. Издълбоко усеща, че не може да върви по чертите на детстката, наивната еднопосочност, която знае от ранните си години, че неговият път като поет—работник или безработен — ще е различен от пътя на другите. И в лириката му нахлуват нови форми, тежки, материални, които го теглят надолу, към живота и които ще овладее с много усилия и с настойчив труд.

*

Времето, през което Вапцаров расна духовно, бе в състояние на постоянна криза. Непрекъсваща, развиваща се гражданска война, наченала се още със Септемврийското въстание от 1923 година бушува през целия период между 20-те и 40-те години. Комунистическата партия, в нелегалност и полулегалност, прониква дълбоко всред бедните и малоимотните градски и селски слоеве. Политическата криза и бурният революционен напор предопределиха като неизбежна съдбовност фашизирането на буржоазната класа. Тя се отрече от миналото си, от илюзиите на демократизма. Тя премина към брутална жестокост и безогледно избиване на комунисти. Новото, комунистическото верую, Вапцаров усвои като фабричен работник в Кочериново, в близост с трудовите хора. То го издигна високо духовно. Някакво преобладаващо усещане за единство с тези люде от фабриката израства и се разклонява до безкрайност във всяка негова мисъл, във всеки негов жест. То пробива бронята на дребните предразсъдъци, то държи изправена главата. Раждат се вълнения с безбройни трепети, с неподозирани дълбочини. Умен и упорит, той е предан в агитацията. Той е организатор на младежите в Горноджумайско. Една вечер на влизане в града по него се стреля неколкократно из засада

от бандите на Иван Михайлов. Може би само твърдото му самообладание и тъмните завеси на мрака са му помогнали да се спаси. Той е ръководител на стачка, за която, разбира се, го уволняват. Преследван непрекъснато от нуждите, от грижата за хляб, той е ту фабричен работник, ту огняр на влак, ту техник в екарисажа. Навсякъде носи твърдото съзнание на комуниста, навсякъде първото му задължение е практическото дело — и в душата му расте онази нова емоционалност, която през болката и огорчението го изпълва с убеденост и възторг.

Изравнява се духовно с гигантското напрежение на събитията. Работи трескаво като комунист, когато бързо се мобилизират революционните сили — с борбите у нас, с гражданската война в Испания, с избухването на Втората световна война и вероломното нападение върху Съветския съюз. Пред горящата с кърваво зарево пещ на влака или под потискащите задушни заводски сводове усеща техническия прогрес, усеща силата на машините, мощта на плавния им ритъм. Във всекидневието си се среща с обемната мощ на епохата, която сплита революционните пориви на масите с великите технически открития. В поезията му нахлуват освен мисълта на комуниста и онова, което непосредно вижда, възприема, чувствува. Светосъзерцание (идеи) и светоусещане (материалност на усетите) се сливат в едно. Под влиянието на бързия темп на живота, на новите средства на техниката у него се формира и по-друга психика, отколкото да кажем у Яворов. В изповедния тон на лириката му се чува нов съвременен ритъм. В отношенията си към хората съхранява демократизма на „Моряка“: склонен е да се сближава с работниците и да ги чувствува отблизо — и като мъченици, и като борци. Намира във физическия труд красота и динамична живост, които възвисяват духа. Макар и слаб телесно, труди се наравно с другите, не търси никога за себе си по-лекото, не преминава към категорията на надзирателите. Даже когато му предлагат работа в някоя редакция, отдръпва се с отвращение — предпочита чистотата на физическия труд и своята „работническа гордост“. Дори след опасен кръвоизлив през 1937 г. не напуска физическата работа. За него е по-важно — по примера сякаш на древните пустинножители — да крепи духа, а не тялото. Предпочита въздуха на фабриката, съсъка на парата и ритмичния вой на машините пред меката мебел и канцеларската маса. Необходимо му е да е сред хората, които го обичат, да усеща силата на поривите им, болките им, пролетния лъх на мечтите им. Не щадейки себе си като физически работник и техник, Вапцаров напои и поезията си с машинно масло, с лъх на самолетен бензин и с мириз на заводски дим.

Заедно с него творяха мнозина пролетарски поети. Те са различни по облик, обединени от обща цел. В неговата лирика личат мотиви и теми, разработвани от тях. През 30-те години Радевски написа силни, мъжествени стихове, наситени с тревога, с борческа дързост, с предчувствие за победа. У Николай Хрелков и Младен Исаев пулсира романтиката на борбата, ту баладично извисена, ту дръзновено груба и сурова. Но никой от тях не бе почувствувал машинния мирис, никой от тях не бе видял тягостното всекидневие на работника от завода. Никой от тях не бе слял като него в едно комунистическо светосъзерцание и работническо светоусещане. Те не бяха изживели като него по нов начин и новите въпроси на живота, на любовта, на труда, на мощната динамика на епохата и на човешкото битие.

Вапцаров е посещавал „литературните салони“ — сутеренитe и мансардите на тия творци на нова лирика — където се водят литературни спорове и битки. Той е човек от тяхната среда. Но все пак една частица различна от тях — с работническото си всекидневие, с изтомната си любов към красотата на физическия труд. Той цял е ново, неподозирано битие — едновременно и интелигент, и трудов човек, израсъл из народа като Горки, различен от всичко познато и в националната ни, и — ще кажа смело — и в световната литература. Не случайно в поезията му заема централно място мрачният и могъщ с бетонните си стени и комини образ на завода, който не бе възсъздаден така конкретно нито от поетите на „Кузница“ („Ковачница“), нито от Маяковски, нито от когото и да било. Наистина поетите на „Кузница“ пишеха екзалтирано, че „пият вино от висока пещ“ или че земята е „прегаряща пещ“. Но това бяха по-скоро технически-космични образи, образи-мечта за ново трудово битие, отколкото непосредно работническо светоусещане. Наистина Иржи Волкер написа прекрасната си „Балада за очите на огняра“. Но това е повече болка по съдбата на работника, отколкото възвеличаване на неговия фабричен труд.

Вапцаров е нещо друго, различно, несравнимо даже с тия поети. Когато четем стиховете му за машинните зали, в които трудно се диша, когато усещаме моралната задуха на завода и вярата, която се ражда, в нас не възникват никакви асоциации за друга такава поезия, напоена също с машинен аромат, раздвижена образно от технически представи. Долавяме, че това е нов поет, възсъздал с гъст „маслен“ колорит истинската атмосфера на завода, смазващата тежест на труда, радостното, спокойното, ритмичното залюляване на залата (и на духа) от уверения ритъм на машината. И имаме пълното основание да го поставим на онзи висок пиедестал като оригинален поет в литературата ни, който сам, „неръкотворно“ си е сътворил.

Той разшири тематиката на революционната ни литература. Неговата поезия е актуална и политически, и с новата си образност. Той сля своята душевност на работник с душевността на интелигента, на трудовия човек изобщо, на селянина. Писа в „История“:

Ний бяхме неизвестни хора
от фабрики и канцелории,

ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснало,
и под мустаците увиснали
живота псувахме сърдито.

През 1941 г. написа стихотворението „Селска хроника“, подканващо към съюз със СССР. В него рисува картината на селската неволя, осъзната в кафенето, пред радиото, което разпространява и истини и лъжи. Беше му леко — преминал през работническото битие и сетивността на човека от града — да възсъздаде преживяваното от селянина, да почувствува грубата проза на живота му. Вапцаров възпя родината с нейната красота и нейната бедност. Тя е изостанала със стотици години, народът живее в „бронзовата ера“, когато другаде пулсира животът, раснат завод след завод, „бръмчат пропелери“. Има една надежда, силна като слънцето — борбата. У народа живее легендата за героичното минало, когато гората е плакала за Индже. Тая легенда времето не може да изтрие. Сирота майка е нареждала над люлката на своя син, заклевала

го е да не стане хайдутин, гледала е със сурова мъка как очите на детето бягат все в пищова на бащата. Но синът израснал и наранил сърцето ѝ. Той поел пътя на хайдутите. Минали години.

Пак майка.
И майката имала син.
Залоствала вечер вратите
и пяла му:
„Нанкай, сега сме сами,
нанкай, не ставай комита“ . . .

Той не станал комита. Бил послушен, но из село се разнесла мълва, че загинал като организатор на работниците в гората. Загинал там, където са израсли коминте на гатера. От поколение на поколение се предава тая щафета на борбата. Предава се копнежът по свободата — пролет, мечтана в „здрачни сънища“.

Вапцаров е новатор и с останалите мотиви на творчеството си. Но голямо е откривателството му в усещане душата на новия човек, работника-творец, който лети със скоростта на самолета и ракетата, движи ръчката на машината, даваща ток на града, пори с мисълта си и океаните на земята, и просторите на космоса.

Леко и свободно поетът преодоля сухото, декларативното славословене на труда. Привлекателната му героична мечта се слива с реално мислене, устремено нагоре, към бъдещето:

Ще строим завод,
огромен завод,
със яки
бетонни стени!
Мъже и жени,
народ,
ще строим завод
за живота!

Той не познава „печалната измама“ на романтиците, когато обещава утрешното, контурите на новото общество, гордата радост на съзидателния труд. В преклонението му пред човека, покоряващ природата, не се чуват мелодии от някакъв временен, модерен шлагер. Това преклонение произтича от трогателната му увереност в другия, утрешния живот, там, напред, отвъд бреговете на сегашното.

Ще пееме всички,
ще пеем, когато работим,
но радостни песни,
които ще славят човека.

Даже в казармените фабрики на капитализма трудът не е бреме, не е само Молох, който изяжда жертвите си. Той е и радост, творчество, предусещане на освобождението. А бъдещият свободен труд е утрешната хуманна сила.

В навечерието на битката, в която ще загуби живота си, Вапцаровият герой мечтае:

В завода ти, Лорѝ, си надзирател
и казваш: „Днеска искам триста болта!“
„Добре, Лорѝ, отлично мой приятел“!
И двамата се смееме доволни.

А вънка тъй широк е небосвода! . . .
Блести небето! Въздухът блести!
И дишаш, дишаш толкова свободно!
И сам не вярваш, че това си ти.

С мечтата за труда героят побеждава болката си, духовната си принизеност в навечерието на битката.

Големият литературен критик на 30-те и 40-те години Георги Бакалов призова писателите: „Изобразете героичното! Нашата епоха е изпълнена с героизъм. . . Животът е изпълнен с пролетното пробуждане, което ври и клокочи под всичките му пори. . . “ Вапцаров, който е писал често стиховете си на контролната маса в заводската зала, залюлян от могъщия ѝ шум е изживявал „измамата“, че героичния век израства от равномерния ритъм на машината, от нейната творческа мощ. Той е усещал героиката и в революционната борба, в която е участвувал, и в „простото“ си трудово дело край машините. Неговата романтика е и политически революционна, и романтика на техническата мечта, която изпраща с привет моторите „по небето синьо“. С нея той е пророк на нови пътища в нашия век, изразител на нови човешки жажди.

ХУМАНИСТЪТ

Вапцаров бе пристрастен в едно: любовта си към човека. Неговата сестра си спомня твърде характерен случай: „Доста време след разстрела аз пътувах веднъж и във влака свиреше циганин на акордеон. Аз гледах този циганин и се мъчех да си припомня где го бях виждала по-рано, когато той случайно спря погледа си на мене и изведнъж изражението на лицето му се коренно промени. Той остави акордеона и дойде при мене. Чак тогава аз познах циганина Кетето, който някога бе убил жена си и беше в ареста заедно с Бакьо, когато го бяха задържали във връзка със Соболевата акция.

— Ти си сестра на Никола Вапцаров нали? — ми каза развълнувано той. — Аз не мога да си спомня за него, без да плача. Тогава в ареста, аз, презреният циганин, не смеех да погледна чорбаджийския син Вапцаров. Беше много студено и аз треперех в скъсаните си дрехи. Кольо ми каза да отида и да легна при него, защото ако раздели завивките си, ще е студено и на него и на мене. Помислих, че ме подиграва, но той така настойчиво ме молеше, че аз се съгласих. Храната, която му носеше майка ти, приятелите му, той даваше повече на мене и аз изпращах част от нея и на моите деца. Обикнах го повече от брат, защото той се отнасяше с мене сърдечно, като с равен, а бях свикнал българите да се отнасят към мене като с куче.“ Такъв е той — готов да се раздаде на близкия, да жертвува и ум и талант за някакъв срамен, гладен и мършав скакалец като този циганин. Хуманизмът на Вапцаров извира издълбоко. Той писа и за работника, който скърби поради смъртта на Горки, и за работника, пренасящ кюмюр по 14 часа на ден, чиято гибел е неотменна. Той възхвали в „Песен за човека“ героят, който умирайки, пее на бесилото. Сякаш иска чрез него и да ни заплаши,и да ни раздруса, да ни прероди нравствено, показвайки победното величие на човека. Да, Вапцаров бе хуманист. Но неговият хуманизъм не съвпада нито с ренесансовото преклонение пред страстите на човека, нито с християнското всеопрощаване. Той бе далече от мъдростта, признаваща за справедливо приятното и за несправедливо неприятното за човека. Далече бе и от абстрактната проповед, че няма добро или лошо, че на човека трябва всичко да се прощава. Той отхвърли хуманизма,който не знае и да обича и да мрази, и чиято мъдрост е надкласова. Той сякаш пита в „Песен за човека“: Защо търпим големите несгоди? Защо умираме онеправдани? Умно е да страдаш само за една велика цел. В гърма на диспута с чувствителната дама той,

героят-разказвач, възпява нравственото величие на победилия човек, който от бесилката поздравява живота:

И тука започва развръзката, значи.
Как мислиш, приятелю, ти? —
Тя, бедната дама, започна да плаче,
започна във транс да крещи:

„Ужасно! Ужасно! — разказвате
сякаш
като че там сте били!“ . . .
Какъв ти тук ужас?! —
той пеел човека. —
Това е прекрасно, нали?

Любовта към човека е преминала преди него много изпитания. Едни са търсели човешкото щастие в липсата на желание, в живот, свободен от всякакви душевни смутове, други. . . в алчността на желанието. Едни са бродели по земята като проповедници на аскетично отчуждение в царството на духа, други ожесточено, весело-лукаво са ги осмивали. Вапцаров разкъсва тоя сложен възел на предходната философска мъдрост. Той видя хуманното в класовата, комунистическата си обич към човека и в класовата, комунистическата си ненавист към него. Той стене от страданието на децата, но ги храни — както древните пророци слушателите си — с вярата на новото, красиво-историческото, нарастващото в Съветския съюз. Те не бива да са неуверени, подложени на съмнения, макар и да са днешна изкупителна жертва. Скептицизмът, моралният скептицизъм е твърде неубедително и празно слово за Вапцаров. Той вярва и вдъхва своята човеколюбива вяра на другите. В хуманизма му прониква героика. Той се прекланя пред човека като горда сила, като боево съзнание. Онзи, който е станал „човек“-борец, е потресаващо възвишен. Той сякаш не виси на бесило, а стои на пиедестал. Той реди спокойно песента, своята боева песен, а палачите го гледат с поглед но безумни.

Дори и затвора
треперел позорно,
и мрака ударил на бег.
Усмихнати чули звездите отгоре
и викнали:
„Браво, човек!“

Вапцаров възпя героиката на човека. Съзнанието за реална богоборческа, прометеевска сила властвува у неговите герои. Те, обикновени хора, израстват в пластичното му въображение като титани, въплъщаващи борческата природа на неговата, работническата класа.

И ето: не е ли странно, че този поет на героичното, този романтично устроен дух е и иронично-саркастичен. И то и към врагове, и към свои. Неговата изтънчена ирония изплува тук-там в „Песен за човека“ и създава необикновената гротескност на стихотворението. Тази ирония мята стрели срещу ограничената душа на дамата, която от дъното на своя тъп живот се провиква: само в моя законсервиран еснафски свят е истината! Тя се излъчва убийствено от образа на героя, когото не плаши смъртта, който пее въодушевен, усмихнат, огрян от светлината на звездите и победата си.

Вапцаров в името на човечността осмива бездушните, жестоките крепители на назадналото. Но той е безпощаден и към онези, които обича. Той бичува и тях, изправя ги на съд пред съвестта. И в това е величието на неговия хуманистичен дух. Вапцаров често внася хумор, наистина

прикрит, редуциран, в голямата социална драма. Той е усещал, че горчиво заплаща онзи, който само мечтае, и го е осмивал. Разбирал е, че идеите искат не шума на красноречието, а дела и се е провиквал срещу тяхната профанация. Разбирал е, че хората не могат понякога да излязат от детската си възраст, от своите предразсъдъци, от света на заблужденията и не им е прощавал. Осмивал е с болка, с необикновена човечност онези, които стенат, но са обвързани от равнодушието и се колебаят между мисъл и дело:

В заводите „Круп“ днес отливат гранати.
Натъпквайте здраво! — За нас са те, братя.
Те нашата кръв из полята ще пият.
Натъпквайте здраво! Милиони сме ние. . .

Във „Байер“ получили някакъв газ
от нова порода. И той е за нас.
Той нашта осаждена гръд ще разяжда,
Картината ясна. . . нали се догаждаш?

Във „Викерс“ пробиват картечни дула.
Шестотин куршума в минута — за нас!
Те наште корави глави ще пробиват.
Бъдете щастливи! Бъдете щастливи!

Тук иронията е налице. Тя е редуцирана, тя е в тъжната насмешка над равнодушието на онези, които за себе си готвят пламтящия хаос на войната, тя е в тънки вапцаровски намеци:

Натъпквайте здраво! Милиони сме ние. . .
. . . . . .
Те наште корави глави ще пробиват!
Бъдете щастливи! Бъдете щастливи!

Хуморът е бил в кръвта на Вапцаров. Караславов си спомня: „Той умееше да се шегува, да се шегува умно и с мярка. И каква закачливост, какъв хумор имаше у този висок, суховат огняр! Притиснат от страшната неумолима нужда да се трепе денонощно за парче корав хляб той нема време да напише нещо весело, нещо парливичко и хапливичко. А имаше несъмнените дарби на роден хуморист.“ Вапцаров е проявил тия си дарби в своята лирика. Те са в израза на неговия дълбок хуманизъм, въплътен в сложно редуциран хумор. Те са в хуманистичната му преценка за хората от неговата класа, които са кротки и смирени пред гибелта като Метерлинкови герои; които извикват и симпатията, и антипатията.

Актът на историята, в който участвуват такива люде, е вече не героичен, а комичен. Те увреждат собствените си интереси. И авторът се смее и весело, и с тъга. В „Доклад“ също се сблъскват хуманистичният идеал на поета с делата на хората, неспособни на добро и зло: писателите, които „топят перото си зад девет морета“, и чиято поезия „не достига до робската мъка“. И пак в стихотворението изпъкват редуцирани гротескни моменти. Срещата на смешното и комичното с печалното и трагичното създава предпоставката за гротеска. Тя усилва пълнотата на художественото изобразяване. Своеобразно редуцираната гротескност, срещана тук-там, става „жанров израз“ на авторовата преценка, на хуманизма му. Тя е ново талантливо естетическо откриване на човека и света.

С ужас и със състрадание е съзерцавал поетът гибелта на трудовите хора във всекидневната битка с нищетата, в жестоката борба за парче хляб. Той е усещал трагизма на тия хора в собственото си всекидневие.

Сам е страдал от нищетата и нейното жестоко зрелище не е било някъде далече, извън неговия живот. И друго: сам се е възмогвал до стоицизма на героите, които в трагично величие, с ръста на богове загиват на бесилото („Песен за човека“).

Но този оригинален поет, певец на героичното, изобразител на смешното, редуцирано в своеобразна гротескност се отдалечава и от традиционната трагичност. Той създава свое оригинално хуманно тълкуване на трагичното. Трагизмът в класическата литература се ражда от конфликта между идеала на личността и обкръжаващата я изоставаща среда. Героят се бори за възвишеното и загива в тая борба, тъй като идеалът му още няма почва в реалното, действителното. Той напразно мята копия срещу стария свят, напразно стене, обладан от порива на мечтата си, напразно зове. Той загива във величавата и неравна битка с неизбежното — виновен без вина. Такива условия не пораждат трагичното в тълкуването на Вапцаров. Нима е така трагична смъртта на борците в Испания, възпяни от него, ония, които поливат с кръв пътя към бъдещето? Нима те възбуждат у нас чувства на безизходен ужас и на състрадание, както античните и класическите герои, смазани от необходимостта. Нещо е изчезнало в действителността и поетовата мисъл следва нови ходове, намира нов израз за изказване на хуманното чрез трагична човешка драма. Тази мисъл издига човека, той израства с красотата и величието на победата си и при гибелта. Той стои над сляпата сила на необходимостта.

Да, в живота съществува трагичното и голямото сърце на Вапцаров го е почувствувало. То е в нещастието на хората, в жертвите, които взима капитализмът, по-страшен от жестоките божества на античността. То е в мизерията, болестите, страданието, безработицата. То е в житейските условия, които пречат за класоосъзнаването на трудещите се.

Но със своята грандиозна борба работническата класа противостои на тази трагичност. Тя, казваше Маркс, не е трагическа класа. Тя „е в отхвърлеността си, възмущение против тази отхвърленост, възмущение, което се извиква необходимо от противоречието между човешката природа на класата и нейното жизнено положение“. Тази дълбока теоретическа мъдрост Вапцаров възприе с работническия си инстинкт. Тя преля в неговата лирика, тя стана практически негов морален и духовен живот, негова хуманност. Той намери оригиналната форма на монолога-диалог, за да изрази спонтанно това хуманно светоусещане на трагичното като героика:

Работиме много,
работим от сутрин до здрач.
Но хляба е малко,
но хляба не стига, деца.
И ваште лица
са сгърчени вече от плач,
и ваште очи
са глухи и неми —
такива големи —
мъчително тъжни очи. . . .
И в тях е стаен
ужас свиреп:
хлеб!
хлеб!
хлеб!
Послушайте, малки
послушайте, мънички мои,

така е днес,
навярно било е и вчера.
И аз, понеже нямам храна,
понеже нямам с какво,
ето нà:
ще ви нахраня
със вера. —

Вярата отмества страшния камък на страданието. Тя отхвърля ужаса на трагизма. Тя твори чудеса. Тя е хумана сила.

Нека посоча още веднъж съвпадението между светоусещането на скромния поет-работник и бележитата откривателска теория на марксизма. Ленин писа: „Да се раждат деца, за да ги осакатяват“. . . Така говореше един от ораторите на пироговския конгрес на лекарите 1913. Само за това? Защо не за това, че те по-добре, по-дружно, по-съзнателно, по-решително от нас да се борят против съвременните условия на живота, осакатяващи и погубващи нашето поколение. Ето тук се и заключава кореннata разлика между психологията на селянина, занаятчията, интелигента, изобщо дребния буржоа и психологията на пролетария.“ Дребният буржоа, продължава Ленин, вижда и чувствува, че гине, че животът става все по-труден, борбата за съществуване все по-безпощадна, неговото положение и на семейството му по-безизходно. Факт безспорен. И дребният буржоа протестира.

„Но как протестира?

Той протестира като представител на класа, безнадеждно гинеща, отчаян в своето бъдеще, изплашен и страхлив.

Съзнателният работник е безкрайно далече от тази гледна точка. Той не дава да му затъмнят съзнанието подобни вопли, колкото те и да са искрени и прочувствени.“ Така издига високо глава и поетът-работник, изпълнен с ужас и състрадание, чужд на любителите на красиви фрази и на хората, колебаещи се между мисъл и дело.

Той долови цялата жестокост на живота на трудовите хора. Видя люде, в чиито очи плува ужас от трагичното им всекидневие и люде, които падат с достойнство, но все пак — падат.

Живот ли бе — да го опишеш?
Живот ли бе — да го разровиш?
Разровиш ли го — ще мирише
и ще горчи като отрова.

Той видя откритото, негримираното лице на епохата:

Машини,
стомана,
машини
и масло, и пара,
и смрад.

В небето — бетонни комини,
в бордеите — призрачен глад.

Неговото човечно сърце се е свивало от болка, от вик на ужас, от ридание. Но той не посипва с анемонии гробовете на загиналите, а издига паметници на борци над тях. Той стои срещу жестокия трагизъм на живота като гладиатор — с обнажен меч. Той усети реалната хуманна сила, която, като повежда хората напред, иска да ги извади от бордеите и да ги

въведе в приказните зали на свободния човешки труд. Той бе хуманист, който преодолява и философията на равнодушието на циниците: — всяко желание е безплодно, и философията на епикуреизма — само непосредно задоволеното желание е радост и смисъл. Той бе хуманист, който отрече и ренесансовската жизнерадост, която гласи: човекът е в страстите си и с тяхното задаволяване въплътява пълно човешкото. Той бе хуманист, който отрече и етичната толстоистка проповед на новото време: човекът е в добродетелта и в несъпротивлението. Той отрече различните представители на отвлечен хуманизъм. Той намери новия път към цялостния, пълен, хармоничен човек чрез идеала за труда, за свободния и възродения труд, идеала за приложението на съвременната прометеевска сила на техниката. И като състрадава на човека, като съчувствува дълбоко на трагичната му съдба, се бори за него. Като разбира недостатъците и слабостите, вдъхновява го със своите идеи.

През 1941 г. Вапцаров писа в „Литературен критик“: „Правилното отношение към действителността, към силите, които движат нашето време, безспорно трябва да лежи в основата на днешното изкуство. Това е аксиомата.“ Тази аксиома е в основата и на неговия хуманизъм. Тя създаде красотата и величието на поезията му. Тя е в нея „възлов момент“. Тя е „естетическа предпоставка“ за новото, оригиналното тълкуване на смешното и комичното, на величественото и трагичното.

У Вапцаров мотивът за трагичното е автобиографичен. Оттук и авторовото чувство за единство с ония, които страдат. Но Вапцаровият хуманизъм не е отвлечен. Поетът държи на точно счетоводство с действителността. Той не забравя противоречивостта на реалното и се издига до прозрение на единството на героиката с низостта, на величаво-идеалното с грубо реалното. В „Двубой“ и трупът ,който леденее на паважа, и стреляното дете на барикадата, което умира с песента „Libertée cherie“, и работникът, който се бори в Тексас или в Алжир — са все той, човекът с героична съдба. Но дълбокият хуманизъм на поета го довежда до разбирането ѝ на другото човешко. В „Двубой“ той е и предателят, убиецът, „извергът“, „мерзкия стрелец“:

На мокрия паваж
лежи
човек, застрелян из засада.
Небето, заредено с взрив,
ще падне с трясък
на площада.
Човекът, който там
лежи
във локва кръв —
е моя брат —
и в стъклените му очи
омраза и любов
горят.
Извергът,
мерзкия
стрелец,
закри следите си
завчас.
Ти спомняш ли си тоз подлец?
Това бях
аз.

Как странно звучат тия стихове! Човечна самокритика в героична песен за борбата, за победната стъпка на новото. Лириката на поета става дневник и на частния живот на човека с неговата сложна противоречи-

вост и на общия живот на класата. Той напипва и борческата добродетел. работническото благородство и несъстоятелността. И в тия зигзаги класово-историческото прераства в общочовешкото, а общочовешкото се усеща като природа и на класата му. Неговият герой не израства само с два образа: като Прометей, окован на скалата, ръфан от орела, страдащ с разкъсани меса, и като Прометей, размахал гордо факела, понесъл огъня на свободата, с разлени къдри и поглед, устремен напред. Той е и величав, извисен, и вътрешно сложен, реален, противоречив.

Поетът иска да обхване целия сложен душевен комплекс на новия човек. Той се стреми и към познание идейно-историческо, и към познание конкретно-психологическо. Той разбира човешките, психологическите закони, търси непознати тайни на живота, конкретно богатство от чувства и мечти. Това изискване е предявявал и към други. Иска писателят да не изучава сухо политическите лозунги, а да ги усеща „със сърцето си“ и така да бъде в авангарда на живота. В един доклад пише: „Нещастието беше, че ние казвахме репликите винаги с политически суфльор. А народецът — простият народец, хлебарският работник, гладният земеделец, дребният чиновник не почувствува нашето съществуване и оттам не почувствува и борбата“. Какъв широк кръговрат: от идеалните пориви, от философската героика до простите истини на всекидневието.

Поетът сякаш се отдръпва от позата на мечтателя и идеалиста, за да се приближи до земната природа на човека. След като е плувал с очи в небето на възторга, той вперва поглед пред себе си, на земята.

В испанските стихотворения, възпяващи патоса на борбата и мечтата по бъдещето, струи този силен „земен“ магнетизъм. Жената изповядва искрената си болка, като ревнува любимия даже от революцията:

Аз ревнувам, Фернандѐс,
мразя даже тази дума
„свобода“, която днес
те увлече тъй безумно.

Може би си прав, нали?
Може би си прав, любими!
Ала мене ме боли
и тежи ми, и тежи ми

тая страшна пустота
легнала във нашта стая.
Хлопна пътната врата. —
Няма да се върнеш. Зная.

Поетът е позволил на героинята си в тихото, страшното, мълчаливо страдание грях като „отричане от революцията“. Не по класов усет се отрича тя, а по велика човешка правда.

В поезията му изпъква рязко един образ: животът. В него са великото и смешното, грозното и възвишеното. Към него поетът се обръща непрекъснато:

Да знаеш ти живота как обичам?
И колко мразя
празните
химери. . .

Или:

Да кажем, сега ми ока чат
въжето
и питат:
„Как, искаш ли час да живееш?“

Веднага ще кресна:
„Свалете!
Свалете!
По-скоро свалете
въжето, злодеи!“

За него — Живота —
направил бих всичко. —
Летял бих
със пробна машина в небето,
бих влезнал във взривна
ракета, самичък
бих търсил
в простора
далечна
планета.

Любовта към човека, човека от живота, от действителността е ядро на Вапцаровия хуманизъм. Тя е слънцето, около което размерено се носи неговата мисъл, пърха криле мечтата на неговото вдъхновение.

*

От хуманното отношение към малкия, слабия, „случаен“ човек той стига до диалектиката на чувствата и у борците, у хората-герои и титани. И в героичния патос се усеща драмата на всекидневието. Смирненски е по-монолитен от него и по-цялостно идеализира. Той извайва сякаш от бронз фигурите на героите си. Той улавя сложната противоречивост на противящия живот повече в прозата си. Там е и хуманно-снизходителен и весело-забавен при осмиване на човека и човешкото. Там показва усещането си за добро и зло в единната човешка природа, докато в лириката си по ботевски утвърждава подвига. Вапцаров също излиза от ботевската монолитност, но е по-сложен и повече вътрешно драматичен, психологически противоречив. Той е понесъл сякаш влиянието на Яворов с неговата вътрешна сложност и драматичност, макар че вече е толкова далече от учителя си.

Вапцаров създаде свой стихотворен жанр, доста различен от жанра на творците както от миналото, така и от неговото време. В лириката преди него намираме обособени: а) жанра на сериозната лирика, обективирана изповед на едно лично емоционално и интелектуално изживяване; б) жанра на хумористичната лирика като напълно отделен и самостоен жанр. У Дебелянов например тези два жанра са съвсем ясно разграничени. Той пише своите лирично-изповедни творби, елегиите си и наред с тях весели, хумористични стихове. Така пише и Смирненски. Вапцаров сля в едно сложно единство сериозното и смехотворното (доста редуцирано), интимно-непосредното, лирично-задушевното с памфлетно-критичното, наситено с ирония. Лириката му ни напомня само отчасти предходни жанрове. Например класическата лирично-приповдигната риторична реч на Вазов от „Епопея на забравените“. Но Вапцаров е много далече и от нея. У него, както у никого другиго, се примесват героичното с една сложна, весело-насмешлива, сериозно-комична, житейски-повседневна атмосфера („Песен за човека“). Вместо исторически образи и сравнения като Вазов Вапцаров въвежда в лириката си съвременна градска лексика, работнически жаргон. Чрез тях той успява да възстанови цялостно протичащото в момента. Като че ли новото, титаническото и грубо реалното се срещат. Като че бурен уличен живот се втурва в тихата обител на

поезията и разбива всичко там. Авторът събира такива крайности, които никога преди него не са влизали в съприкосновение: романтика и груба проза, полет на мечтата, изискваща хиперболична образност и здраво вплитане на героя в суровостта на делничното. Ето как израства образът на възбудата, предизвикана от пролетта:

Онез, които някога са
порили
земята, пърхаха като коне...
.....
От пап-машината изпсува
някой грубо.
Едно момиче весело запе.
Един младеж го стрелна
с поглед влюбен
и то порумене.

Сякаш поетът, който така силно чувствува идеалното — трогателната разнеженост на пролетта — не желае да се отдели от грубата проза на действителността.

Лирическият жанр на Вапцаров има всякога фабулен характер: авторът разказва. И с това също чупи нормите на традиционния лирически жанр. Той създава нарочна многостилност, искайки сякаш да се приближи до пъстрия карнавал на живота. Лирически полет и епическо повествование, трагично и героично величие и комична гротескност се сливат и създават безкрайно богатство на контекста. В нежния полет на чувството („Пролет в завода“) се примесва суровата, отрезвяващата проза: „От пап машината изпсува някой грубо“. Такъв жанр на смесени стилове — възвишен и низък — на прозаиране на речта след лирични моменти, на призивност и обикновено фамилиарничене с читателя поезията ни не познава. Онова, което само бе подсказано в многогласовата поетическа структура на Гео Милевата лирика („Септември“), бе доведено от Вапцаров до край. И то в оригинална форма, с непознат до тогава за поезията ни работнически жаргон. Големият хуманист почувствува отблизо чуждите души. Той усети тяхната реч, тяхната мисловност. Той разбра илюзиите и химерите им и, преминавайки всякакви прегради, стигна до нова оригинална поетика, подготвена от многолюдния колектив, от хората из фабриките, на събранията и улицата (Забележете къде е местодействието на разказваните от него случки: на улицата, пред киното („Кино“), в завода („Пролет в завода“), в затвора („Песен за човека“), и т. н.). В неговата поетика нахлу всичко онова, което улицата и людският колектив носят като лексика и като психологическа реакция. Колко често се сменят вдъхновени полети на чувството с „дразнеща“, провокираща и прозаираща чувството реч, идваща сякаш от пъстрото многолюдие на площада.

Не! Неуместно!
Ресто! — Не струва!

Стиховете си Вапцаров писа в диалогизирана реч. В тях се втурват гласовете на живота — многосложни, интонационно нееднакви. Но в тази пъстра, площадна реч пулсира голямото човешко сърце, долавя се художествената доминанта на мечтата и на революционния копнеж. Тъкмо в тия словесни и ритмични облици, които снизяват и приземяват героя чрез гротеската и редуцирания смях, се вливат героично величавата мисъл и обичта на Вапцаров към човека. В тях се виждат стойката

и жестът на хуманиста. В тънката,очарователна или груба ирония се втъкават любов, вяра, романтична мечта. Това е противоречие, каквото ми се струва и самата личност на поета. Не е ли странно, че този човек с крехко здраве, с детска непосредност, слаб, сух и с женствена благородност на жестовете създаде такава героична поезия, обхванала издълбоко вдъхновените революционни пориви на човечеството.

ИНТЕЛИГЕНТЪТ

Като казвам интелигент, разбирам близостта до оная прослойка, която чрез образованието се е издигнала над останалата част от народа. Макар и класово диференцирана, тя притежава общо качество: обладател е на знание и култура. Работникът революционер, хуманистът комунист Вапцаров бе и интелигент. Не само по знание, а и по светоусещане. Той е измежду най-културните писатели от 30-те години. Културата му не е систематизирано школско знание. Тя е усвояване на онова, което издига човека и твореца като откровение, като истина, открита аналитично. Той познава добре руската литература, Пушкин и Лермонтов. Знае наизуст части от „Евгени Онегин“, „Медният конник“, „Демон“. Той се приближава упорито до големи представители на Запада, поети като Байрон, Гьоте и Хайне, романисти като Балзак, Флобер и Стендал. Тези писатели — по негово признание — го учат да разобличава злото, да осъмва с тревожната мисъл за човека, обречен на борба за парче хляб. Особено силно е обичал Горки. Горки хуманистът е обайвал сърцето му. В жизнения подвиг на великия скитник по руската земя е улавял нещо близко, напомнящо му неговата биография и съдба. Обиква хората като Горки. Вярва, че дири активната, богоборческата сила като Горки. Изповядва: „Ех, да можех да възпявам като Яворов и с такава любов да пиша за човека като Максим Горки, нищо друго не ми трябва.“

Яворов често споменава. При все че обича Ботев, грабнат от бунтовния му дух, при все че препрочита Дебелянов, възхитен от искрената му поетическа преживелица, при все че се прекланя пред малките разкази на Елин Пелин и „Старопланински легенди“ на Йовков, негов бог е Яворов. Той го защитава от всяко кощунство, пленен от сърцеведческата му сила, от дълбочината на чувството му, от драматизма на душевния му живот. В спомените си Райна Вапцарова разказва за негово тълкуване на сложността на чувството у Яворов (стихотворението „Край огнището“): „Слушай, вуйне, как хубаво го е предал Яворчето. Където е за наивност, предал е прелестната наивност на детето, където е за безкрайна тъга, предал е тъгата на майката, а където е за скрита болка, предал е грубоватата скрита болка на бащата.“ В предпочитанията си интелигентът Вапцаров дири висшите въплъщения на изкуството. Отрано, преди да е съзнателен комунист, се увлича от драмата. Ибсен — с „Народен враг“ и „Нора“ — ето стълбовете на тия увлечения. В театъра е влизал като в храм — с трепет и възторг. Търси и своето осъществяване на сцената — ту като артист, ту като режисьор. Причината за тая любов към драмата трябва да дирим издълбоко. Тя е и лична повеля на един богат, сложен натюрел, който усеща съкровените тайни на жанра. Тя е и социална повеля на времето — динамично, наситено с драматични експлозии.

Драмата е твърде мисловен, твърде философски жанр. Това несъмнено му е допадало. В драмата има много борба, острота на конфликти — тя е най-прекия път към истината за човешкото. И това го е привличало, него, поета, който усеща като малки драми лирическите си състоя-

ния. В нея той търси средства за поезията: диалог и монолог, пряка реч, разказ за събития от участвуващо в тях лице, полемично слово, хипербола и антитеза на противостоящи сили. Например той персонифицира живота и се вижда в драматична разпра с него.

Ние сплетохме здраво ръце,
с тебе се счепкахме здраво.
Кръв капе от мойто сърце,
грохнал си ти. Тогава? —
Един ще бъде повален,
един ще бъде победен —
и победения си ти.

Не вярваш ли? Не те е страх?
Но аз пресметнах всеки ход,
и ти ще бъдеш победен,
разкапан, озлобен живот.

Той е в интимен разговор и с пролетта. И пак — диалогизирана реч.

Харесва драмата и за друго — за призивната ѝ сила. Призивността е в самата му кръв, в цялостната му личност. Пише с възторг за Маяковски, тъкмо за борческия, драматично призивен патос на творчеството му. „Наглед уж дребна тема, а той я претворява така майсторски, че тя се обръща изведнъж в значителен обществен факт. Няма събитие или обществена проява, които да нѐ са намерили отражение в неговото творчество. И всичко е дадено образно. С точни думи, с остър епитет и с мъжествен ритъм. Да пишеш поезия за Маяковски значи да участвуваш активно в преустройството на живота. От неговите стихове лъха бодрост, чуваш развълнувания глас на човека, който ненавижда равнодушието и пасивността и зове за творчески подвиг.“ В призивността е вътрешната сложна активност на драмата. И Вапцаров е разбирал това.

Най-сетне в драматичното творчество е търсил и аналитично отношение към живота, възможност да се разложи душата на човека и да се изследва в движение, в различните ѝ съставки. Негов любим автор е Ибсен. Този суров син на севера с властна осанка, с глас на проповедник го привлича неотразимо — даже понякога повече от Горки. У него открива анализатора на малкото, на онова, което е на повърхността и което крие в глъбина голяма човешка драма.

В драматургичната си творба „Когато вълната бучи“ си служи предимно с Ибсенова техника: нещо останало в миналото, което сега се разразява в гибелен за героите конфликт; символност и в поведението на характерите, и в речта им. Героите говорят сякаш в два плана: за това, което е, и за другото — което мислят и предполагат. Те се блъскат между реалността и мечтата:

„Лилия. Андрей, аз треперя и се радвам... Знаеш ли? Сега ти ще промениш всичко. Ти за това си дошъл, нали? ... Да промениш всичко. Да направиш в този дом да бъде по-топло... Аз съм слаба, Андрей; какво съм аз? Аз дори не виждам какво трябва да се промени, освен онова, което се отнася до любовта ми, освен онази преграда между мене и мама, която чувствувам благодарение на женската си интуиция. А ти си силен, Андрей, ти ще преобразиш нетърпимото, ти ще разрушиш прегради...

Андрей. Да разруша преградите? Хъмм... би било много хубаво. Но преградите крепи най-богатият човек в града — председател на дружеството, главният акционер във фабриката. Едва ли ще бъде лесно да се бори човек сам. Каква полза да бъда Стокман, когато мръсотиите на Мюлтая ще останат. Но мене ме боли... боли... Гост съм и пак боли..."

Разбира се, в тази реч има евтина екзалтираност, има сантименталност и наивен патос. Но авторът е дирил не прекрасни думи, провъзгласяващи идеали, а сурова правда, остри конфликти, социални стълкновения, за да бъде суров и безпощаден като своя учител. Първият критик на тази драма Георги Караславов, прочел я в ръкопис през 1936 г., разказва:

„Казах му, че пиесата му е твърде „интелигентска" и макар работническият колектив да е предаден вярно и с познаване, не е характерен за развитието на действието — той е само като „катализатор". Вапцаров слушаше и мълчеше. По лицето му не трепваше нито едно мускулче. Главният герой според мен е един ибсеновски интелигент, само че „класосъзнат". Вапцаров и на това не възрази. Цялата атмосфера в пиесата е ибсеновска. Ибсеновските навеи на места са твърде силни. От разговори за някои Ибсенови пиеси разбрах, че моя събеседник знае наизуст цели пасажи. Говорихме за обществения заряд в „Народен враг", за драматическата сила на „Бранд", за психологическите тънкости на „Дивата патица." Вапцаров каза, че той чете с увлечение Ибсен, но че негов любим писател е Максим Горки.

Но защо тогава той не дава героите си по горкиевски, а по ибсеновски?

Вапцаров отговори — може би защото Ибсен е по-голям майстор на сценичните ефекти, може би защото Горки е много по-дълбок и поради това и по-труден, а може би — Вапцаров се засмя — защото у мене има твърде много интелигентско, индивидуалистическо."

Наистина — откровено, вапцаровско признание. Сериозният автор, вглъбеният в своите незнайни за другите работнически чувства и мисли, сдържаният, разсъдлив, логичен и прозорлив поет подхвърля мимоходом: „У мене има твърде много интелигентско, индивидуалистическо". Той извървя пътя до хуманистичното водушевление на велик пролетарски писател, без да загуби допира си до световната култура, без да отхвърля своя „интелигентски индивидуализъм". Той е разбирал, че ще създаде много, когато много почувствува в чуждия художествен опит. „Индивидуализмът" му се е коренял в неговата духовна потребност да общува с великото в културата, с проницателни художници, които умеят да раздрусат читателя и да го принудят да се вгледа тревожно в себе си и в обществото. Творци, чиито естетически постижения и ефекти са не по-малко значителни от моралната им сила и не по-малко съблазнителни от проповедите на нравствената им съвест.

Поетът, който така непосредно се слива с колектива, който се изравнява с другите като част от тях, е тежнеел към по-богата и по-оригинална култура. Той е усещал, че ще изгуби изкуството си, ако не укрепва в себе си „интелигента", т. е. търсача на духовни ценности. Неговата творческа мисъл, взела висок полет, е искала да овладее и техниката на висшия пилотаж. Забележете какви са били неговите творчески предпочитания към съвременниците му у нас. Той харесва освен Радевски и Хрелков, още и поети като Ламар и Марангозов, които търсят оригинална изява във формата и не са поласкани от традицията на вече създаденото.

Осъзнал значението на художественото богатство и културата, той сам става съдник и ценител. Един от участниците в македонския литературен кръжок си спомня: „Ние бяхме очаровани от неговото тънко чувство към художествените произведения. Ясно ни стана, че от Кольо има какво да се „ограби“, както ние се изразявахме, че с тоя прекрасен човек може да се работи и да се напредва не на шега. Той стоеше високо над нас по тия въпроси (к. м.). Той насочваше как да се гледа сюжетът, как да се осмисля и изживява, как да се предава образът, за да се „хваща“ читателя, да го заразява, да го вълнува. От тоя пръв опит в кръжока ние разбрахме, че трябва сериозно да се работи над стиха, над техниката, че образите трябва да се избистрят и обмислят внимателно, да се обработват вътрешно, видяхме как трябва да се строи композицията, как да се споява стихотворението, как то трябва да тече, а не само да има логическа последователност. Вапцаров държеше много за оригиналността в творчеството, изискваше от всеки член на кръжока да си изработи свой стил в работата, да има своя физиономия. Той бе решителен враг на шаблона и рутината“ (Михаил Сматракалев — Ангел Жаров).

В своите творчески търсения поетът изпревари съвременната си марксическа критика. За нея, робуваща все още на троглодитски схващания за художествената форма, почти не съществуваха проблемите на стиха и езика като израз на социална позиция, като бит и политическо съзнание. Художествената форма тя третираше в някакъв общ, отвлечен, „цялостен“ план и бе твърде далече от онова структурно познание на психологията и речта, което интересува Вапцаров.

В една статия, печатана във в. „Литературен критик“ (бр. 6 от 12 май 1942 г.), той пише: „В повечето случаи ние караме простия селянин да говори така, както ние говорим, напук на бита му, напук на неговата среда. В повечето случаи нашите герои по един и същи начин проумяват човешката истина, по един и същи начин избират своя път. В повечето случаи нашите герои са или съвсем бели или съвсем черни. Мургавите герои у нас рядко се срещат.“ И той съзнателно се стреми да типизира своите герои чрез индивидуализиране — от побледнялата, крещяща от ужас „дама“ до пеещия на бесилото герой, бивш криминален затворник. Той рисува физически портрети, предава неповторими душевни преживявания, намира характерно в реч и психика. В творчеството му като че ли се влива една богата интернационална традиция от Горки, с неговата емоционално приповдигната, пластична реч до памфлетното слово на Бернард Шоу и парадокса на Оскар Уайлд. Разбира се, за пряко влияние на тези автори не може да се говори, но може да става дума за традиция в по-общ смисъл. Традиция във възприемане и доразвиване на сложни и оригинални поетични обобщения на словото. Той е груб в изрази като „Аз троснато гледах“, „Изстинах и казах с омраза“, „Аз, куче, те учех да бъдеш конкретен“. Те имат обаче своята разумност и в болката и омразата му, и в много предходни похвати на евфемизъм. Той си служи с хиперболата в духа на Горкиевата романтична традиция:

Ще снемем ние слънцето при нас.

Прибягва до символа:

Животът потиска с чугунени лапи

Или:

Денят разгонва с слънчев щик
стадата черни на нощта.

Служи си свободно и с парадокса:

През ковчежните дъски
те ръцете си протягат (убитите в гражданската война в Испания)

Или:

Но там в разкривените,
в сините устни (на обесения)
напирала пак песента.

Той нерядко е памфлетно остър и злободневен. Умее по своему да огрубява, да рецептира и подрежда на своя работнически поетически „лад“ установени в световната класика похвати.

Той пише: „В стиховете сме сухи и декларативни, в стиховете сме небрежни към римата и ритъма, съзвучието,образите и въобще към всичко, което изисква повече труд и умение. И хората малко ни вярват. Произведенията ни може да бликат от прекрасни идеи, от трогателна човечност, но те ще бъдат само полезна публицистика, ако не овладеем майсторлъка да вълнуваме сърцата на хората.“ И той се стреми към това. Умело съчетава красотата и безобразието, съзнателно реформира стария, традиционния лирически жанр. Търси, търси смело и непрекъснато. Караславов си спомня колко сухи са били първите му творби, от 1936 година. Но Вапцаров овладя вътрешните закони на онзи стих, който заживява у него в нови, непознати форми, събира в едно романтиката и сатирата, сближава далечното и разединеното: мечтата и копнежа със суровата, оттласкващата проза на действителността.

В статията си за поемата на Марангозов „На повратки в село“ отбелязва:

„Онова, което най-много радва в поемата на Марангозов, е простотата в изразните средства. Затова на повечето места стихът му звучи сърдечно. . . Тази простота не идва от външната форма на езика, който много прилича на диалекта, а от това, че по чувство Марангозов е успял да проникне в душата на героите си. Той познава мъката им по нещо несполучено — мъката по загиналото еснафство, познава техния морал, незасегнат от „танца хорсей“, а от нещо по-страшно, нещо, което лежи като че извън техните възможности“ (в. „Литературен критик“). Това познаване на героите, на битовата обстановка, на „въздуха“, който дишат, допринася за художествената простота и у него. Но той е усещал как се борят новите му, съвременните поетически открития с рутината и елементарната традиционност. Вслушвал се е в своя дълбоко вътрешен ропот срещу старото. И не отстъпва от революционната, от работническата си позиция. Той написа три стихотворения, посветени на въпросите на изкуството. В „Кино“ отрече остро лъжеизкуството, което заблуждава, което трови съзнанието с нереални, фалшиви образи: щастливи герои, нега на чувствена любов и луксозни лимузини:

Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете?
В гърдите ни опрян е за стрелба
на времето барутно пистолета. . .

В „Рибарски живот“ иронизира идиличната литература, която вижда красотата и романтиката на морето, луната, седефените нощи, звездите, а не забелязва грижите и мизерния живот. В стихотворението „Ботев“

спори с поезията, която възпява звездите и небето, спомня си за вълка, който дебне в скалите и забравя за мъката, за теглото, за черните кърви. Интелигентът, индивидуалистът се приближава до работника и хуманиста и се слива с тях.

Да, Вапцаров сля в едно светоусещането на трудовия човек, на хуманиста и интелигента. Той е от класата на тези нови творци, които като Горки имат дарбата за ново оригинално прозрение, но които не жертвуват работническото, комунистическото си светоусещане за това на интелигента и на вечно недоволния и търсещ дух на художника. Той се отнася към своя дар не като към неизменна „природа“, а като към заложба, която изисква усъвършенствуване. Интелигентът и мислителят помагат на работника и революционера, който мисли за моралното въздействие на своята поезия, чужд на художническия обективизъм, на „нецелесъобразното“ изкуство, което някога Кант издигна в императив и цяла естетика през две столетия утвърди като норма.

*

Животът бе за Вапцаров арена на гигантска борба, в която се чупят воли, загиват герои във величие и трагика, на която се чува размах на криле, издигащи духа към светлите лъчи на бъдещето. А изкуството за него бе старт към открития: за динамиката на епохата, за новото мирогледно единство на техническа мисъл и революционна мечта. Възторжено, патетично, трезво и сурово поетът създаде своя нов поетичен свят така дълбок и съвременен, както не бе света на който и да било от неговите съвременници. Той бе скроен по една голяма мярка.

ИНДИВИДУАЛИЗМЪТ В МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО

Димитър Аврамов

Тази статия е замислена и написана като продължение на една друга, която авторът публикува миналата година (сп. Литературна мисъл, кн. 6), под заглавие „Произход и същност на теорията „изкуство за изкуството“. Както там, така и тук авторът се опитва да изследва съответните явления от историческо гледище, което, като държи сметка за конкретните условия на тяхната поява и развой, се стреми да проникне в тяхната сложна и противоречива същност, да анализира борбата на положителните и отрицателните тенденции в тях и фаталния край на тази борба, в която, по силата на цял комплекс обществени причини, надделява разрушителното начало. Тъкмо тук, в естетиката и изкуството на индивидуализма, читателят ще види (ако, разбира се, авторът е смогнал да го докаже), че както в действията на единичното човешко поведение, така и в по-широките обществени и културни прояви, субективно честното намерение нерядко довежда до обективно вредни резултати, или по-точно, че стремежът към свобода на личния израз в художественото творчество е само тогава положителна величина, когато се ръководи от съзнанието за общественото служене, когато се обуздава от принципите на социалната дисциплина.

I

В известен смисъл може да се каже, че индивидуализмът на модерното изкуство е толкова резултат на теорията „изкуство за изкуството“, колкото и нейна предпоставка. Защото, какво друго представлява решителният отказ на художника да подчини себе си и своето изкуство на ония институти, които от векове са се разпореждали с него, ако не дръзка проява на индивидуализъм, на едно силно самосъзнание за лична и творческа автономия, което не се бои да излезе в открит, но уви, неравен двубой с ония, в ръцете на които е силата? Какво друго, ако не индивидуализъм, представляват основните черти, които характеризират социалното и творческото поведение на представителя на теорията „изкуство за изкуството“, тъй както тя се оформи при своето зараждане: убийствен присмех срещу господствуващата фигура на обществото, към което и той принадлежи — буржоазията; презрение към всички институти, които утвърждават нейното господство, предразсъдъци и вкусове; пренебрежение към външния успех, към материалното охолство, официалните почести, награди и печалби; готовност да се понесе и най-непоносимата мизерия, без да се изключва саможертвата в името на идеала за „чистото“ изкуство;

непоколебима увереност във възвишената мисия на художника; строга самовзискателност, която се успокоява само след като упоритият, денонощен труд е задоволил напълно съзнанието на артиста; безгранична вяра в себе си и в бъдещето на своите произведения. . . Всичко това е възможно само върху основите на една изострена индивидуалистична психика, която с изблиците на своето аристократично самочувствие не само че не се опитваше да се скрие, но нещо повече — скандално провокираше общоприетите норми за скромност, тъй както на наша почва, при аналогични условия, Пенчо Славейков не пропускаше случай да изтъкне превъзходството си над своите противници, убеден в максимата на Гьоте — друг духовен аристократ — че „само дриплювците са скромни".

Това високо самочувствие на художниците на „l'art pour l'art" не беше само и просто черта на характера и никой не би могъл да проумее дълбокия му социален смисъл, ако не види в него нещо повече от обикновено високомерие. Когато Льоконт дьо Лил изповядва пред Руфе, че желанието му да доминира над другите е по-силно от неговата воля, когато Флобер заявява, че неговият морал се състои в това да държи своята душа в една висша сфера, „далеч от буржоазната тиня", когато в писмо до Луиза Коле той подчертава, че човек може да запази своето съзнание чисто, само ако го постави „над онова на всички останали", очевидно е, че тези „всички останали", „другите" и пр. съвсем не са обикновеният трудов народ, а т. н. висше парижко общество, съставено най-често от самонадеяни, но некултурни сноби, нахални в своята амбиция да преценяват с позата на непогрешимост неща, които не разбират; които смятат, че властта и парите са достатъчни, за да превърнат техния плосък вкус в закон, с който трябва да се съобразяват не само себеподобните им, но и самият творец. Вгледайте се в молитвата на Бодлер, в неговите „Малки поеми в проза":

„Господи, Боже мой, — пише той — дай ми твоята благодат да създам няколко красиви стиха, които ще ми докажат, че аз не съм последният от хората, че аз не стоя по-долу от тия, които презирам."

Какво е това: молитва или клетва пред себе си? Да създадеш „няколко красиви стиха", ще рече, в това меркантилно общество, в което всичко се цени според неговата материална стойност, да поемеш риска да създадеш творения на духа, които не могат нито да се купят, нито продадат. Да създадеш, но за какво? Забележете! — За да се убедиш сам, че не стоиш по-долу от ония, които презираш. А кои преди всичко презираше Бодлер? Ония, срещу които през революционните дни на 1848 г. основа своя вестник „Le Salut public" („Обществено спасение"), ония, които го осмиваха и позореха, които го изправиха на съд за неговите „Цветя на злото" — господствуващата буржоазна върхушка.

Ето, докато подобни признания бяха почти невъзможни в предишните епохи, от средата на XIX век те станаха нещо обикновено за честните творци на буржоазното общество, които не намираха друго средство, за да го преодолеят, освен голото отрицание. Оставени сами на себе си, по силата на законите, които господствуват в това общество, изпълнени с неверие и скептицизъм към утвърдените морални ценности, но и без вяра в нещо по-добро, потопени в отровната атмосфера на користолюбие и бездарие, самите те безкористни и талантливи, тези художници намират единствено спасение от това в бягството в света на изкуството, което, другояче изразено, означава бягство на художника в самия себе си. Защото, за тво-

реца, който е отвърнал своя поглед от външната действителност, поради това, че не намира там нищо достойно за възхищение, не остава друга възможност, освен да го отправи към себе си, към собствения свят на мисли, чувства и преживявания.

Още през 1824 г., 26-годишен, Дьолакроа бе записал в своя Дневник думи, които могат да послужат като епиграф към съдбата на художника в буржоазния свят: „Нещастнико, можеш ли да създадеш нещо велико, като се докосваш вечно до цялата тази пошлост. . . Търси самотата!“[1]. И Дьолакроа непрекъснато търсеше самотата. Търсеха я и всички след него, които не успяваха да преодолеят дълбоката пропаст между реалността и мечтата. Търсеха я в далечното минало, в екзотичните страни, в опиянението на самото пътуване, макар и към. . . „неизвестното“. Защото истинското „пътуване“ е онова, което не се предприема заради някакъв привлекателен обект (като „синьото цвете“ на романтиците), а поради това, че нещо те е отвратило. „Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir“ — пише Бодлер. Да тръгнеш заради самото тръгване. Да се отправиш към непознатото, защото тук пошлостта те задушава.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons![2]

Бодлер прави своята лична съдба съучастник в съдбите на ония, които пътуват заедно с него към „неизвестното“, а всъщност всеки един от тия художници, макар и свързан с другите чрез идеала за „чистото изкуство“, се стремеше да върви сам по своя път, затворен в себе си. А сам в своя път — означава да чуваш само кънтежа на своите стъпки, само собственото си дихание. Кой би могъл да издържи на това? И ние виждаме: дневниците и писмата на мнозина от тия творци са изпълнени с воплите на трагично раздвоената личност, която се стреми към уединение и същевременно изпитва непреодолимата носталгия по „света на хората“. „Това, което съставя мъката на моята душа, е нейната самота“ — казваше Дьолакроа.[3] Преди своя край Бодлер ще пише, че през целия си живот е имал „чувството за вечно самотна съдба“.[4] А не се ли отнася това за всички, които след него не успяха да намерят сили, за да „посрещнат времето, тъй както то ги търси“? Рембо — този трагичен странник, създал шедьоври на 17-годишна възраст, цели 20 години до своята смърт ще води живота на отчаян авантюрист (qui part pour partir), който при все това не ще престане да копнее за едно хармонично съществуване; Верлен — в ада на своите угризения, разпилява дарбите си из бордеите и болниците; Сезан — „духовен емигрант“ за цели 30 години в своя Екс ан Прованс; Гоген — из островите на Тихия океан; Ван Гог — трескав под палещото слънце на Арл. . . Всеки сам по своя път. . .

„Ние умеем да рисуваме само отделните атоми на хаоса. . . — пише Ван Гог —. . . Самотни плаваме по бурните вълни на съвременността в нашите малки и несигурни лодчици. Възраждане ли е това или упадък?“

---

[1] Дневник Делакруа, Москва, 1961, т. I, стр. 23.

[2] „О, смърт, стари капитане, време е! Да вдигнем котвата! Тази страна ни отегчава, о смърт! Да потеглим! Ако небето и морето са черни като мастило, нашите сърца, които ти познаваш, са изпълнени с лъчи!“

[3] Дневник, стр. 58.

[4] Oeuvres complètes de Baudelaire, Paris, 1954, p. 1210.

Ван Гог повече от всеки друг почувствува трагедията на художника в буржоазния свят. Неговата хуманна природа, неговата гореща любов към хората не можеше да приеме, че тъкмо оня, който по своето призвание трябва да бъде най-близко до тях, е обречен на най-дива изолация. „Винаги ми е изглеждало ненормално, че художниците живеят сами“ — изповядва той на брат си. „Човек губи винаги, когато е изолиран.“[1] Ентусиаст по природа, Ван Гог се опита да създаде „асоциация на художниците“, в която да включи своите приятели, които мизеруват в условията на буржоазното общество — утопична идея, която остава неосъществена, както остана несподелена и всяка любов, на която той пламенно се отдаваше, и преди всичко, любовта му към изкуството, за което пожертвува живота си, но от което не спечели дори едно су. Цялото творчество и целият живот на Ван Гог бе символ. Символ бе и неговият край. Не бе ли самоубийството му опит да убие индивидуализма, който му бе наложен и който той не можа да понесе!

Този индивидуализъм стана характерна черта на цялото модерно изкуство и заедно със задълбочаването на моралната криза в буржоазното общество, респ. в съзнанието на художника, се превърна в най-необуздан и безизходен субективизъм. Всъщност той представлява част от индивидуализма на цялото буржоазно общество, който се корени в самото му устройство.

II

Всеобщата конкуренция като основа на обществената активност на буржоазния строй разединява хората и предизвиква егоизъм, който трудно може да бъде обуздан, или по-точно, който може да бъде обуздан само от силата и ловкостта на другите. Но тази борба за надмощие се нуждае от свобода, за да се осъществи. Оставен сам на себе си всред антагонистично обкръжение, индивидът може сравнително успешно да действува като стопански или културен функционер, само ако държавата с нейните многобройни органи не го ограничава. Поради това още в началото на своето господство буржоазията почувствува необходимостта да стимулира разпространението на либералните идеи, а те от своя страна изострят самосъзнанието на личността. След вековното господство на феодализма, който в името на трансцендентните идеи за бога и задгробния свят бе направил всичко възможно, за да обезличи индивида, човекът престана да се чувствува безволев роб на църквата, феодала, монарха или като обикновено звено от желязната верига на обществената йерархия. Той стана личност, която претендира да има с в о и права, с в о и интереси, с в о й свят — истински микрокосмос. И неговата стойност расте право пропорционално на способността му да бъде различен от другите; тя расте в степента, в която той осъществява съвета на Жид: „Направи от себе си търпеливо или нетърпеливо, най-незаменимото от съществата.“.

Но този стремеж към индивидуално самоосъществяване среща упорито противодействие в буржоазното общество, в което установените форми на живот превръщат всичко в стандартен фабрикат. Буржоазната индустриална цивилизация създава условията за едно непознато по-рано отчуждаване и обезличаване на индивида. Към това се прибавя и цялата онаследена и казионно поддържана система от религиозни и морални норми, всевъзможните закони и обществени принципи, които впримчват индивида в своята мрежа и не му позволяват да изяви своята неповторима

[1] Lettres de V. van Cogh à son frère Théo, Paris, 1960, p. 189.

същност. При всяко свое действие той е д л ъ ж е н да се съобразява с утвърдени обществени конвенции. Казва му се, че той т р я б в а да подчини своите интереси на делото на общността, на държавата, на народа, нацията или човечеството; че той трябва да е готов на жертви в името на общественото благо; да се ръководи от принципите на алтруизма, хуманизма и справедливостта, сиреч да подчини своето „аз“ на надиндивидуални ценности. Но ако тия ценности са вече обезценени? Ако техният блясък е угаснал? — Тогава тяхната власт тегне като окови над личността. Тя се смята в своето право да повтори думите на Жан Жак Русо, който може би най-много допринесе за нейното духовно разкрепостяване: „Човек се ражда свободен, но навсякъде е окован във вериги.“

От средата на миналия век това умонастроение се сгъсти до такава степен, че породи истинска криза в съзнанието на модерния човек в буржоазния свят. То бе изживявано не само от потиснатите слоеве, които по своето положение са непосредствените жертви на социалния гнет, но и от господствуващата фигура на това общество — буржоазията, която имаше своите основания да бъде недоволна от ограниченията, които ѝ налага обществената наредба, създадена от нея. Тя бе неоспорим господар в икономическия живот, тя притежава богатства, които ѝ дават възможност да „консумира света и да го използува за самонаслада“ (Щирнер), но тя чувствува, че нейната власт се владее от „духове“, които тя е извикала на живот, че се регулира от предписания и норми, които са загубили своето обаяние върху нея.

Това всеобщо умонастроение съвсем естествено се превърна в страстна реакция срещу обществените форми, които смазват личността. Но докато в прогресивните кръгове тази реакция прие формата на организирано движение, което се бореше за освобождаването на индивида в условията на едно ново общество, основано върху нови етични принципи, които правят невъзможно обезличаването на личността, то в ония среди, които не успяха да надхвърлят рамките на буржоазното мислене, протестът срещу социалния гнет се изрази в истински а н а р х и с т и ч е н и н д и в и д у а л и з ъ м. Той се бореше за „естествените права“ на личността, за „самогосподство на индивида“, но под това разбираше не чувството за дълг, а неограничената способност за самоизживяване. Той издигна свободата в култ, но не в името на някаква върховна идея, а свободата, ограничена в негативния или индиферентен към моралните ценности принцип на личната безотносителност; свобода, зад която не стои волята за обществена активност, а желанието да се изживеят всички лични склонности.

Всичко това е много интересно и неговото изследване от социологическо гледище в различните сфери на духовния живот в буржоазния свят би било във висша степен поучително. Нашата задача тук обаче не е да разглеждаме индивидуализма изобщо, а неговото влияние и прояви в самото изкуство. И тъй като степента и формите на това влияние се менят според специфичната природа на различните изкуства, ние ще се опитаме да го проследим отначало в областта на модерната живопис, а след това и в поезията (главно във Франция), като се надяваме, че тази съпоставка ще позволи на автора да разкрие същността на индивидуализма в изкуството по-убедително, а на читателя — да разбере нейната действителна сложност и многообразие.

III

Както реакцията срещу нивелиращите форми на модерната буржоазна цивилизация се изрази в анархистичен индивидуализъм, така и в изкуството теорията „изкуство за изкуството“, със своите месиански призиви за свобода от гнета на социалната зависимост, започна и завърши с една естетика на индивидуализма, която освен своята социална основа (индивидуалистичното устройство на буржоазното общество), имаше и естетически корени, които поне в началото се състояха в една остра реакция срещу диктатурата на безличното официално изкуство и срещу бездушната точност на вдъхновения от прогреса на емпиричните науки натурализъм. Нека по-подробно се спрем на това.

След продължителното анонимно съществувание на художника през Средновековието, когато неговата работа не е била считана за повече творческа, отколкото тази на всеки обикновен занаятчия, епохата на Ренесанса, вследствие на дълбоките социални преобразувания, постепенно разруши желязната йерархия на феодализма, в която индивидът е бил прикован, за да установи една хомоцентрична система и мироглед, които стимулираха автономното съзнание на личността. Пораждането на такива крупни индивидуалности на ренесансовото изкуство, като Рафаело и Микеланжело, Тициано и Веронезе, Веласкец и Зурбаран, Рубенс и Ван Дайк, Франс Халс и Рембранд, бе възможно само в атмосферата на тази хуманистична идеология, която, без да противопостави индивида на колектива, върна на личността оная цена, която Средновековието ѝ бе отнела.

Но този пищен разцвет на творчески индивидуалности, както всеки разцвет, не бе съдено да трае дълго и както в подобни случаи свидетелствува историята на изкуството, той бе последван от един продължителен период на повторение, на робско копиране, който превърна индивидуално и исторически обусловения стил на ренесансовите майстори (а чрез тях и на гръко-римската древност) в универсален ключ, в непогрешим образец, в строго установен канон, с който трябваше да се съобразява всеки творец, който иска да прави „автентично“ изкуство. Основаната през 1648 г. Академия повече от два века трябваше да бди за стогото спазване на тези норми и да осъжда всяко отклонение от тях. Нейната диктатура стана особено брутална и непоносима след Френската революция и кажиречи през целия 19 век, когато реформирана от Давид и ръководена от неговите ученици, под покровителството на буржоазната държавна власт тя се превърна в истинска цитадела на консерватизма. Неумолимото жури, съставено от мастити академици и утвърдено от държавния глава, обявено и самообявило се за непогрешим съдник, е допускало в ежегодните изложби само ония творби, които са отговаряли на установените изисквания. А тези изисквания са налагали на художника пълно обезличаване: те са му предписвали не само сюжетния кръг, но и чисто професионалните проблеми на живописната техника. Никаква свобода на личното виждане, никакъв личен акцент на пластичния израз. Всяка оригинална изява се обявява за отклонение от великото изкуство на класиците. Ето какво изрича силният художник и консервативен академик Енгр срещу всички, които са се опитвали да се освободят от шаблона:

„Какво искат да кажат тези претенциозни художници, които проповядват откриването на новото? Няма нищо ново. Всичко е направено, всичко е намерено. Нашата задача не е да откриваме, а да продължаваме. . . “[1]

---

[1] Цит. по Raymond Cogniat: Histoire de la peinture, t. II, Paris, 1955, p. 34.

В резултат на всичко това френските салони на 19 век са представлявали истински манифестации на творческо безличие. По хилядите експонати из изложбените зали, натъпкани един до друг от пода до тавана по високите стени, е гледала студено една безизразна живопис, направена от ръка, водена не от сърцето, а от диктаторски предписания. Туктаме из тази безкрайна пустиня е можело да се открие някаква творба, като по чудо попаднала тук, огряна от пламъка на творческа оригиналност, обикновено окачена в най-непредставителните зали и на височина, недостъпна за окото на посетителя. (Къде са днес всички тия стотици хиляди произведения, които официалното изкуство на 19 век във Франция е считало за безспорни шедьоври? Кой помни още имената, с които то се е гордеело?) Нека не ни лъже редовното или инцидентно участие в Салона на такива големи художници, като Жерико, Дьолакроа или Курбе. То почти винаги е предизвиквало скандал. Големите награди и шумните почести са били получавани от художници като Мейсоние — единодушно считан за „Леонардо“ или „Микеланжело на новото време“. Той е бил просто отрупан със злато, всяка една от неговите картини (с много малки изключения днес вече лишени от стойност) е била посрещана с безграничен възторг и незабавно предназначавана за дворцовите и световните галерии. А тъкмо Мейсоние е бил типично въплъщение на безличната официална живопис на буржоазна Франция през 19 век. Надарен с изключително точно око и сръчна ръка, в същата степен той е бил лишен от въображение и от непосредствено творческо вълнение. Той е изписвал с еднаква грижа и необикновено занаятчийско майсторство както образите на своите фигури, така и незначителния аксесоар на действието. Казват, че в едно изрисувано от него копче на генералски мундир можело да се видят не само всички рефлекси на околната среда, но и да се разпознаят отделните войскови подделения.[1] По този начин във фотографично точната живопис на Мейсоние и най-драматичното историческо събитие е получавало студения и безличен блясък на добре излъскан ботуш.

Ето, тази полирана, но бездушна живопис е била считана за връх на изкуството не само от официалните среди, но и от широката буржоазна публика, която е била принуждавана да вярва, че едно художествено произведение е толкова по-ценно, колкото по-очевидна е трудността да бъде направено, подобно на катедрала, построена от клечки за зъби. Тя е била възпитана да мисли, че педантичната имитация е цел на всяко голямо изкуство. И можело ли е да бъде иначе, щом като дори художници от ранга на един Енгр са били убедени, че „изкуството не е никога на една толкова висока степен на съвършенство, освен когато то прилича толкова много на природата, че човек може да го вземе за самата природа“![2]

Това убеждение е било усилено, а у някои станало непоклатимо след откриването на фотографията. Мнозина са смятали, че фотографията е пълно осъществяване на идеала на изкуството.

„По отношение на живописта и скулптурата — пише през 1859 г. Бодлер — съвременното к р е д о на светското общество, предимно във Франция (а аз не мисля, че някой би се осмелил да твърди противното), е следното: „Аз вярвам, че изкуството не може да бъде друго, освен точно възпроизвеждане на природата. . . и тъй като фотографията ни дава всички необходими гаранции за точност, изкуството, това е фотографията.“[3]

---

[1] Вж. J o h n C a n a d a y: Mainstreasms of Modern Art, London, 1959.
[2] Цит по. Ra y m o n d C o g n i a t: Histoire de la peinture, t. II, p. 32.
[3] Oeuvres complètes de C h. B a u d e l a i r e, Ciriosités esthétique, p. 241—242.

И Бодлер с остър сарказъм отбелязва, че тази „фотографична индустрия“ е станала „убежище на всички несполучили художници, слабо надарени или много мързеливи, за да завършат своите етюди.“[1] Всички те са се втурнали да измамят лековерната публика чрез произвеждането на едно псевдоизкуство, в което сръчната имитация на детайла напразно се опитва да компенсира липсата на душа.

Но тъкмо пред лицето на фотографията тази натуралистична живопис е разкрила цялото свое безсмислие. За какво е необходима живописта, ако нейният съкровен идеал се оказва лекопостижима задача на това техническо изобретение? Не са ли абсурдни неимоверните усилия на художника за точно копиране пред този безпогрешен и бърз механизъм? Онния, които действително са вярвали, че целта на изкуството е да възпроизвежда максимално точно действителността, са били логически принудени да превърнат тези скептични въпроси в мрачна прогноза за бъдещето на самата живопис. „От днес живописта е мъртва“ — тъжно е заявил през 1840 г. Пол Дьоларош в ателието на откривателя на фотографията Дагер.

Този факт обаче е получил друго тълкуване у художниците-индивидуалисти. Той е укрепил тяхното убеждение, че простото копиране на външния свят не е цел на художественото произведение. Романтици по дух, артисти по темперамент, идеалисти във схващанията си за изкуството, творци с неимоверно изострено самосъзнание, те не са можели да приемат, че онова възвишено творчество, в което са вложили смисъла на своя живот, се изчерпва с бездушна имитация, било на завещаните от древността художествени форми, било на външния материален свят. Високо културни, те са смятали за недостойно да отъждествяват живописта, която още Леонардо бе нарекъл cosa mentale (дейност на духа), с повече или по-малко сложните операции на окото и ръката, без трайното и направляващо участие на интелекта и фантазията, на цялата дълбока душевност на художника. Ето защо, колкото по-настойчиво официалните институти са насърчавали безличното подражателство на старите образци, толкова по-непримиримо тези художници са се борили против него, поемайки всички рискове, като са отстоявали правата на твореца за свободен и непринуден израз. Докато официалните художници са се стремели с всички средства да неутрализират своето присъствие в художествената творба, представителите на естетическия индивидуализъм са подчертавали, че стойността на всяко произведение на изкуството произтича от богатството на лични емоции, които авторът е вложил в него, че то е дотолкова ценно, доколкото е въплъщение на неповторимата душевност на оня, който го е сътворил.

Тази естетика води своето начало от романтиците, към които са принадлежали, или от които са се учили първите представители на „l'art pour l'art“. Още през 1824 г. Дьолакроа, който е упражнил изключително влияние върху цялото модерно изкуство, особено в края на 19 век както със своите творчески открития, така и с естетическите си възгледи, води следния диалог със себе си в своя Дневник:

„Ти можеш да прибавиш още една душа към онния, които са възприемали природата по собствен начин. Всичко, което е било създадено от тези души, е било ново благодарение на тях и ти трябва да ги изобразиш по новому! Като са изобразявали предметите, те са изобразявали и собствената си душа, и твоята душа от своя страна

---

[1] Пак там, р. 243

иска да се изяви. Защо да ѝ се съпротивляваш? Нима тази потребност стои по-долу от желанието за сън, което обхваща твоите уморени крайници и цялата ти физическа природа? . . . Дори ония, които смятат, че всичко е вече казано и намерено, ще те поздравят като новатор, но след теб отново ще затворят вратата. Те отново ще кажат, че всичко е вече казано... Новото е в духа, който твори, а не в изобразяваната природа. . . Ако ти работиш над своята душа, тя ще намери светлината, която ще я озари; тя ще си създаде свой език. . . "[1]

В това изказване на Дьолакроа са формулирани централните пунктове на индивидуалистичната естетика и ние не бихме разбрали основите на модерното изкуство, ако не държим сметка за тях. На първо място в противоположност на официалната естетика, която е изисквала от художника едно лишено от личен акцент изображение на абсолютната красота или на външния свят, според Дьолакроа, всеки значителен художник, като изобразява действителността, разкрива преди всичко собствената си личност. Чрез избора на сюжета и чрез начина на неговото интерпретиране, той съобщава на другите своите влечения, склонности и темперамент. По този начин всяка оригинална художествена творба представлява съзнателна или несъзнателна корелация между характера на изобразения предмет и характера на художника. Това убеждение, твърди Дьолакроа, се подкрепя от историята на изкуството, която вместо да бъде скучно повторение на готови образци, представлява безкрайна галерия от лични съдби, в която всеки творец е използувал външният свят, за да изрази себе си. Оттук следва, че всяко голямо изкуство било оригинално, доколкото е манифестация на една неповторима личност. Новаторството, което е отличителна черта на всяко истинско творчество, според Дьолакроа, се корени не в изобразяваната природа, а в „духа, който твори". От всичко това големият френски живописец формулира за себе си един категоричен творчески императив: да си създаде свой пластичен език, за да успее да прибави „още една душа към ония, които преди него са възприемали природата по свой начин". Защото, щом изкуството е преди всичко въплъщение на личността на художника, тогава всеки творец трябва да се стреми съзнателно към лично виждане на света, към оригинален художествен стил.

Няма съмнение, че тези възгледи на Дьолакроа са били решително отрицание на господствуващите разбирания в официалните академични среди. Те са представлявали бунт срещу безличното салонно творчество и истински манифест за едно ново изкуство, в центъра на което стои личността на художника с всичко неповторимо, което тя носи в себе си. И колкото тези идеи са били ожесточено отхвърляни от представителите на Академията и института, толкова те са допадали на младите художници-бунтари. Отвратени от обществото, което ги заобикаля и потиснати от нивелиращата преса на господствуващата културна система, те са приемали като откровение всяка идея, която ги разкрепостява, която ги пренася от действителността в света на изкуството, която обръща техния поглед от външния свят към собствената им душа, която най-сетне ги призовава към личен стил.

Измежду малцината щастливци, които са били удостоени с високата чест да посещават ревниво пазеното ателие на Дьолакроа и да слушат лично от него схващанията му и творческите му концепции, е бил Бодлер. Свързан в интимни отношения с първите представители на артистичната парижка бохема, надарен с голям критичен талант, превъзходен стилист,

[1] Дневник Делакруа, т. I, стр. 59.

Бодлер въодушевено е поддържал в своите „Салони“ и статии основните идеи в естетиката на Дьолакроа и може би е допринесъл най-много за разпространението им сред хората на изкуството във Франция през средата и особено в края на миналия век.

Още в своя „Салон“ от 1846 г., една година след запознанството си с Дьолакроа, Бодлер говори, че естетическият критерий, с който преценявал художниците, е бил „добре разбраният индивидуализъм“ („l'individualisme bien entendu“), който изисквал от художника преди всичко да изразява искрено своя темперамент. „Ние сме толкова уморени от имитатори и еклектици — пише Бодлер — че трябва да заявим: „който няма темперамент, не е достоен да създава картини.“[1] Двадесет години по-късно в Салоните си от 1855 и 1859 г. (особено в последния) Бодлер излага систематично своите естетически възгледи, които, както той самият отбелязва, е записал „почти под диктовката на Дьолакроа“. Накратко изразени, те се свеждат до следното: истинският художник осветява със своя дух всичко, което наблюдава. За него природата не е никога крайна цел на художественото творчество, а само р е ч н и к, от който той свободно избира ония думи, които съчетани от въображението му, ще изразят най-пълно и богато неговите собствени мисли. Видимият свят е храна, която трябва да смели и трансформира. Той не е нищо повече от своеобразен склад, изпълнен с образи и знаци, които художникът подрежда според законите на собствената си душевност и темперамент. Ония, които поради мързел или липса на въображение робски копират природата, изпадат в глупавото положение на хора, които вместо да използуват речника, за да изразят някаква мисъл, възпроизвеждат сляпо думите, които се съдържат в него. По този начин те създават произведения плоски и безлични; изображения, лишени от повече или по-малко дълбока поетична концепция.[2] И ако в старото изкуство всеки значителен художник несъзнателно е изразявал себе си в своето творение, задачата сега е това да стане главна цел. Човекът на изкуството е достоен за тази възвишена дейност само когато е смогнал да си изработи свой личен стил, само когато пластичните образи, които е създал, ни въвеждат в неговата душа.

IV

Тази концепция, която бе напълно справедлива като реакция срещу безличието на натурализма, очевидно изпадна в противоположната крайност, като едностранчиво преувеличи значението на личността в художественото творчество, или по-точно, като опасно намали ролята, която природата играе в неговата дейност. Такива преувеличения впрочем съвсем не са нещо необикновено за културата на буржоазното общество. Бидейки отражение на една противоречива обществена база, лишена от монолитна опора, разкъсвана от центробежни сили, тя изцяло се развива в полярни крайности, при което, нека употребим терминологията на Хегел, тезата и антитезата рядко стигат до синтеза. Разум и чувство, разсъдък и инстинкт, логика и интуиция, вяра и знание, култ към миналото и призиви за неговото унищожаване — печатът на непримиримо раздвоение бележи всяка област на духовната култура в буржоазния свят, за което може би изкуството, поради своята спонтанна природа, дава най-характерни доказателства. Тъкмо тук борбата на противопо-

[1] Ch. Baudelaire: Curiosités esthétiques, p. 81.
[2] Пак там, pp. 100, 252—257.

ложните тенденции достига без всякакви задръжки до най-крайната си фаза, която напълно изключва компромиса. Разсъдъчният контрол в творческия процес стига до студен рационализъм, повишената експресивност — до пълна безформеност, отказът от морализаторството — до отричане на морала изобщо, борбата срещу безусловното господство на сюжета — до безсюжетност, стремежът към изразителност на формата — до формализъм, омразата към фалшивото разкрасяване — до апотеоз на грозното, възстановяване правата на въображението — до алогични изображения, свободата на творчеството — до най-разюздан произвол. . . И както навсякъде тук „тезата“ съдържа в себе си един сам по себе си правомерен стремеж, който под влияние на обществения климат се изражда в абсурдна крайност, така и в естетиката на индивидуализма волята за личен стил скоро се превърна в необуздан субективизъм. Но още в своето начало, тъкмо поради факта, че тя се оформи не просто като спонтанна реакция, а именно като е с т е т и к а, като осъзната и промислена концепция за художественото творчество, относително прогресивното в нея вървеше ръка за ръка с една порочна тенденция, която, наблягайки справедливо върху субективния фактор в творческия процес, същевременно пренебрегна, а по-късно и изцяло отхвърли значението на външния свят, на природата.

Разбира се, днес никой не би могъл да отрече, че изкуството умира там, където липсва т в о р ч е с т в о , сиреч, където художникът е механически копирал действителността, поради безсилието си да трансформира сетивния наглед във висша естетическа реалност, но очевидно е също така (и това най-нагледно бе доказано от развитието на самото модерно изкуство), че пренебрежението към природата, свеждането ѝ до функцията на обикновен „речник“, „повод“, „мотив“ за творчество, представлява една опасна крайност, която откъсва изкуството от почвата, в която то се корени, от извора, който му дава живот. Защото, ако се обърнем към творчеството на който и да е голям художник, не може да не почувствуваме, че то ни пленява със силата на превъплъщаването си само тогава, когато неговите образи и действия ни изглеждат като органическо развитие на света, в който живеем. Тъкмо двигателните сили на този свят, а не нещо друго, творецът издига до висотата на художествено произведение. Ето защо, колкото и да се отдава на полета на своята фантазия, колкото и да се стреми да бъде личен и неповторим, художникът, ако иска да бъде убедителен (а кой не иска това!) ще трябва да даде на своите изображения сетивния облик на действителността, нещо, което в крайна сметка зависи от мащабите, които имат своята изходна и опорна точка в света, който ни заобикаля. В този смисъл природата стои не само в началото, но и в края на художественото творчество. Тя не само дава „храна“ за въображението на художника, но и представлява последната инстанция, към която и той и публиката съзнателно или несъзнателно отнасят и сравняват художественото произведение, за да се убедят в неговата стойност.

Разбира се, художниците-индивидуалисти на миналия век, които е трябвало да преодоляват господството на безличното буржоазно изкуство, които са били увлечени в остра и напрегната борба за неповторим творчески израз, не са били в състояние да преценяват доктринерски безстрастно плюсовете и минусите на своите схващания. Те са следвали „логиката“ на своите чувства, която им е налагала да отричат всичко

онова, което техните противници са утвърждавали. Те са виждали в своите схващания не толкова наука, колкото средство за борба.

При подобна емоционална нагласа естетическият индивидуализъм бързо се разпространи сред художниците и заедно със сгъстяването на индивидуалистичния климат, в който живее и се развива буржоазното общество, стана непоколебимо убеждение дори на такива художници, чието творчество носи външно изразен обективистичен и рационалистичен характер. В статия върху Прудон един такъв автор като Зола, по същество още далеч от истинската история на модерното изкуство, определя произведението на изкуството като „част от природата, видяна от един темперамент“ — една естетическа формула, станала любима на модерните художници от края на миналия век, главно поради своята втора част, сиреч, поради особеното значение, което тя отдава на личния фактор в творческия процес, на темперамента на художника. „Изкуството — продължава Зола — е свободен израз на едно сърце и на един разум. То е толкова по-голямо, колкото е по-лично.“ А в своя Салон от 1866 г., като защищава Мане от нападките на официалната критика, той пише, че всяка художествена творба е преди всичко израз на една личност, че тук съвсем не се касае до това да се харесаш или не, а „да бъдеш това, което си, да разкриеш собственото си сърце, да създадеш смело една индивидуалност“.[1] Почти същото ще повтори една година по-късно и самият Мане — приятел на Зола и един от пионерите на модерното изкуство, — който в каталога към собствената си изложба дипломатично ще пише, че неговата цел не е „да унищожи предишната живопис или да създаде нова. Той просто иска да бъде, това, което е, а не някой друг.“[2]

Да бъдеш това, което си, а не някой друг, да се оформиш като силна творческа индивидуалност и да намериш собствен пластичен език, за да се изразиш; да изобразяваш света, тъй както т и го виждаш, тъй както т и го чувствуваш, тъй както т и го мислиш, с други думи, да бъдеш искрен като творец — това става основно верую на модерните художници. Всеки от тях гори от амбицията да създаде свой път в изкуството, дори и тогава, когато храни най-силна почит към старите майстори. Тази амбиция ще я срещнем много пъти изразена в писмата на тези творци; тя се демонстрира в техните произведения, отстоява се в теоретически трудове, статии и изказвания. Дори създаването на едно толкова рационалистично течение в модерното изкуство на 20 век, каквото е кубизмът, се обяснява от Пикасо — един от неговите първомайстори, като пластична форма за самоизразяване.[3]

Необходимостта и изискването да бъде творецът верен на себе си се обяснява от съзнателното или интуитивно чувствуваното убеждение на художника-индивидуалист, че душата на всеки човек представлява един особен, затворен в себе си свят, според израза на Мюсе, един „непознат свят, който се ражда и умира в тишина“.[4] Всеки от нас носи такъв свят — света на неговите мисли, чувства, желания и несъзнателни влечения,

---

[1] Вж. Louis Hautecoeur: Littérature et peinture en France, p. 120.
[2] Цит. по Tabarant: Manet, 1947, p. 136.
[3] Вж. Maurice Raynal: Peinture moderne, Genève, 1953, p. 7.
[4] В своя дневник Дьолакроа не на едно място се оплаква от „неизбежната самотност, на която е осъдено човешкото сърце“ (9. 6. 1823), от фаталната необходимост „да бъдеш през всяко време лице срещу лице със самия себе си“ (25. I. 1824), от „преградата, която природата е издигнала между моята душа и душата на най-близкия ми другар“ (26. 4. 1824) и т. н.

свят, който принадлежи само нему. Всеки поглед върху външната действителност, всяко схващане, което сме си съставили за нея, е проникнато от неговото невидимо присъствие. То е м о е схващане. Твоето е вече друго — то е оцветено от твоето лично виждане, от твоя темперамент. Поради това абсолютната, неутралната истина в изкуството е абсолютен абсурд, тъй както и една мисъл, която никой не мисли. Защото тази истина няма едно лице, а хиляди, толкова, колкото и човешки същества, които се докосват до нея.

„Вселената е действителна за всички нас — пише Марсел Пруст — и различна за всеки. . . Това не е една вселена, а милиони, почти толкова, колкото зеници и човешки умове, които се събуждат всяка заран.“[1]

Но ако това е така, ако всяка душа представлява един микрокосмос и ако този микрокосмос се ражда и умира с оня неповторим индивид, който го носи със себе си; ако на всеки е съдено да вижда света по свой начин, тогава не е ли недостойно да изневериш на себе си, да пренебрегнеш собственото си „аз“, като се мъчиш да се приспособиш към виждането на другите и като се опитваш да им подражаваш сляпо, та макар и тези други да са гении. Защото те са гении тъкмо поради това, че са останали верни на себе си, защото са въплътили в своето творчество собствената си душа. Ако имаш такава, ако не си и безличен, въплъти и ти своята в това, което създаваш! Говори на свой език! По-добре несръчен израз на твоя мисъл, отколкото калиграфско копие на чужда фраза!

V

Художникът-индивидуалист, сиреч, художникът, който, воден от своя социален изолационизъм, лесно се приспособи и възприе теорията „изкуство за изкуството“, сега под нейно влияние, убеден, че първоосновата на всяко значително художествено творчество не лежи вън от него, а в собствената му душа, се устремява да открие неповторимата същност на своята личност, да определи контурите на своя личен свят, да види неговия истински образ и да намери свои средства за неговата художествена проекция. Но как да стори това? Как, под тежките пластове на усвоените по пътя на външните въздействия разбирания, вкусове и навици, да се открие онова съкровено ядро, което прави всеки от нас неповторим индивид?

Търсенето на тази „истинска“, „неизвратена“ от цивилизацията и обществото същност на човешката личност, лежи в основата на индивидуализма и обуславя неговите страстни призиви за свобода. От Ницше до Хайдегер — във философията, а несъзнателно и в историята на цялото модерно изкуство, ние непрекъснато срещаме тази амбиция да се открие „автентичното“ аз на индивида, вън от безбройните наслоения на обществените конвенции. А тъкмо тази амбиция е насочена към нещо невъзможно, защото съзнателно или несъзнателно предпоставя един абсурд: че човекът представлява някаква неизменна, веднъж за винаги дадена същност, която би могла да бъде мислима и в ъ н от обществото, вън от обществените връзки, в които е вплетена. Нещо повече, тъкмо вън от обществото, в самота, в пълна изолация той постигал своето „истинско“ аз, което в обществения живот е бил принуден да замести с някакъв

[1] Цит. по R e n é H u y g h e : L'aesthétique de l'individualisme, Oxford, 1955.

безличен, унифициран сурогат, подчинен на една система от писани и неписани норми, изтъкан от хиляди условности.

А истината е, че човек при всички случаи мисли и действува като о б щ е с т в е н о същество. Той се ражда не по своята воля в конкретна социална среда, към която несъзнателно се нагажда и която формира неговата душевност. Неговата личност представлява, образно казано, един непрекъснато променящ се фокус, в който се кръстосват безбройните влияния на заобикалящата го действителност. Вън от тази социална среда, вън от тази действителност той е нищо или по-точно представлява една абстракция. В този смисъл Маркс говори за човека като „съвкупност от обществени отношения“, което ще рече, че същността на човешката личност се състои в това, което обществото на дадено време направи от нея.

Следователно домогването на естетическия индивидуализъм до разкриването на „истинската“ същност на творческата личност, вън от обществените условности, можеше да има своя добър смисъл само доколкото разбираше под това освобождаване от властта на буржоазните условности. Доколкото обаче в своето развитие, както след малко ще видим, той насочи атаките си срещу в с и ч к и възможни условности, в името на някаква „абсолютна“ творческа свобода, той си постави не само една неосъществима задача, но и в резултат на това трябваше неизбежно да стигне до унищожаването на самото изкуство, което искрено се опитваше само да разкрепости.

Така или иначе, художникът-индивидуалист на миналия век, страстно увлечен в борбата срещу нивелиращите сили на официалното изкуство и поради това психологически неспособен да обхване цялостно своята задача и да проследи всички възможни перипетии на своите действия, се опита да отхвърли от себе си всичко, което той смяташе, че пречи на неговата лична изява, което му налага да върви не по своя път, а по пътя на утвърдените условности. В това отношение естествено най-опасният враг за него се оказа оня, чийто гнет той чувствуваше най-непосредствено и силно. Хронологически погледнато, това бе преди всичко Академията с цялата нейна административна система и естетика. Трябваше да се раздрусат и компрометират из основи всички догми, чрез които тя обезличава художника и на първо място нейната теория, че идеалът на твореца бил да изобразява абсолютната, вечна, универсална красота, която била въплътена в шедьоврите на старите класици и от което следвало необходимостта да се копират неизменно античните образци.

Борбата срещу този предразсъдък бе улеснена от развитието на частните науки, които чрез редица свои открития: откритието на клетката, формулирането на закона за превръщането и запазването на енергията, Кант-Лапласовата хипотеза за произхода на слънчевата система, еволюционната теория на Дарвин, както и чрез новите археологически находки и резултатите от многобройните експедиции отхвърлиха метафизическия възглед за съществуването на някакви неизменни същности, а оттук и догмата за универсалната красота, за да утвърдят научното схващане, че както всичко друго, така и красотата е продукт на конкретни условия: едно е била тя за египтяните, второ — за китайците, трето — за африканските народи, четвърто — за европейците. А колко промени е претърпяла тя на нашия континент в дългите хилядолетия, през които се е развивало изкуството! И ако всеки народ, всяка епоха,

нещо повече — всеки индивид си има своя красота, не е ли абсурдна амбицията да принуждаваш художника да твори не съобразно собствения си идеал за красота, а съобразно такъв, какъвто е бил валиден някога и за някои, но днес е вече станал безпочвена абстракция!

Теофил Готие, Флобер, Кастаняри, братя Гонкур, Емил Зола, Бодлер, Дьолакроа, Мане, импресионистите в своето художествено творчество, в критични статии, „Салони“, изказвания ожесточено нападат теорията за универсалната красота. Всички те издигат решително принципа за творческа искреност, всеки от тях търси свой път в изкуството, свое виждане, собствен индивидуален стил, което постепенно става най-важното за модерния художник. Най-важното, защото той е твърдо убеден, че художественото творчество губи своя истински смисъл, когато е лишено от печата на неповторимата творческа индивидуалност.

Но борбата на художника-индивидуалист за творческа автономия не се ограничи само в това. Тя се насочи и срещу Академията като административна система, срещу цялата нейна организация, която го потиска, срещу буржоазния конформизъм, срещу колективизма изобщо. Неговото високо самочувствие, неговата амбиция да се оформи като ярка индивидуалност и да се изрази със свой език го държаха настрана от всяка обществена форма, която изравнява хората, като ги свежда до едно средно равнище. Още първите представители на „l'art pour l'art“ се ужасяваха от възможността да бъдат включени в някаква социална общност, която налага на всички участвуващи в нея едно правило, един закон, един морал, една воля.

„Аз искам — пише Флобер в едно свое писмо — да не участвувам в нищо; да не бъда член на никаква Академия, на никаква корпорация или каква да е асоциация. Аз мразя стадото, правилото, средното ниво.“[1]

Може да се каже, че това би могъл да изрази почти всеки от крупните представители на „l'art pour l' art“. Защото всеки от тях смята, че истинският/творец не се подчинява, а заповядва, че той не следва покорно утвърдени правила, а сам създава такива. В своя Дневник Дьолакроа още съвсем млад бе писал, че „за великите думи няма никакви правила; те съществуват само за хората с невродени таланти.“[2] Един век по-късно Матис ще каже същото: правилата не съществуват вън от индивидуалността.[3] Всеки голям художник създава с в о и правила, защото неговото творчество е образ на неговата душевност. Поради това, той няма и не може да има нито предшественици, нито последователи. В най-интимната същина на своето дело той е неподражаем.

„Художникът — пише Бодлер — разкрива само себе си; той обещава на идните столетия само собствените си творби. Той е отговорен само пред себе си. Той умира без деца. Той е с в о й ц а р, с в о й ж р е ц, с в о й б о г.“[4]

Ако е така, то тогава строго взето не са възможни никакви школи в изкуството, защото всяка школа предполага известна общност от тематичен и стилистичен характер, сиреч, подчинение на една формула, нивелиране на пластичния израз. Към школата може да принадлежи само

---

[1] G u s t a v e F l a u b e r t: Correspondance, t. II, p. 368.
[2] Дневник Д е л а к р у а, стр. 48.
[3] М а т и с с: Сборник статей о творчестве, стр. 23.
[4] B a u d e l a i r e: Curiosités esthétiques, p. 206.

посредственият художник, който не е успял да се домогне до свое виждане и стил. Значителната творческа индивидуалност — никога.[1]

Поради всичко това модерните художници, дори когато се групират и обединяват, нещо повече, дори когато излизат с общи прокламации и манифести, не забравят, че всеки трябва да върви по свой път. Техните колективни изложби, тяхната съвместна дейност е била предизвикана от необходимостта да се борят по-ефикасно срещу всеобщото отрицание, тя е представлявала една форма на самозащита. Веднъж обаче борбата спечелена, или по-точно, когато всеки от тях е почувствувал, че може да продължи по своя път, като се осланя само на себе си, групата неизбежно се е разпадала. Това ни доказва историята на едва ли не всички направления в модерното изкуство: всяко едно от тях при внимателно вглеждане се оказва условно обединение, чиято функция е да запази и укрепи отделните творчески индивидуалности, които го съставят; да поощри тяхната амбиция към новаторство, като им помага в борбата срещу остарелите, но господствуващи форми да постигнат онова, което не би могъл да постигне никой поотделно. Затова и повечето от големите творци на модерното изкуство, с чиито имена се свързва появата на едно или друго художествено направление, отказват категорично да принадлежат към него, след като критиката е очертавала строго неговите граници и след като редица подражатели са го превърнали в суха формула.

Този страх от конвенционалното, общовалидното и нормативното, тази фанатична амбиция към неповторим израз изменя и отношението на модерния художник към неговите непосредствени учители. Докато в миналото художникът влизаше в ателиетата на прочутите майстори с благоговейното смирение на човек, решил добросъвестно да учи тайните на „занаята“, от друг, който ги е вече постигнал, сега той избира своите учители според степента, в която те успяват не само да му предадат необходимия минимум от знания, но и преди всичко да му осигурят свободата да намери своя личен художествен почерк. Затова модерният художник отхвърля не само l'Ecole des Beaux-Arts“ и подвластните му академии, но и преподавателската система на всяко ателие, което се стреми да я налага във формата на задължителни рецепти. Затова Мане изповядва, че когато влизал в ателието на своя учител Тома Кутюр, имал чувството, че влиза в гроб; а Моне, Реноар, Базил и Сисле напускат ателието на Глер, въпреки сравнителната свобода, която той е давал на своите ученици. . . Изобщо модерният художник предпочита да се учи в академии и ателиета, в които учебната дисциплина, доколкото я има, не ще му пречи, а напротив, ще му помогне да намери себе си. Така още някои от пионерите на модерното изкуство (Писаро, Моне, Гийомен, Сезан) отиват да се учат в „Académie Suisse“, която е доставяла само модели на своите ученици без никакви учители. По-късно други (Бонар, Вюйар, Дени, Валотон) ще посещават известната „Académie Julian“, в която,

---

[1] В своя Дневник (януари 1857 г.) Д ь о л а к р о а пише, че само „на посредствените или най-малко на второстепенните люде се е удало да създадат школа, докато великите хора не са имали подобна заслуга, ако изобщо това е заслуга“. Доколко този възглед за изкуството е бил разпространен, говори фактът, че дори такъв художник като К у р б е , който открито е проповядвал и отстоявал реализма, когато е бил помолен от около 40 младежи, напуснали академията, да им стане учител, е отговорил: „Аз не мога да преподавам ни своето изкуство, ни изкуството на коя да е школа, тъй като отричам всяко преподаване на изкуството. Аз поддържам, че изкуството е за всеки художник индивидуално, че то е плод на личното му вдъхновение и на собственото му изучаване на традицията.“

въпреки наличието на професори, не е имало фактически „нито правила, нито дисциплина“.[1] Мнозина от бъдещите фовисти (Матис, Дьорен, Марке) се учат в Академията на Йожен Кариер, който, без да се е отнасял изцяло съчувствено към техните опити, е бил достатъчно либерален, за да не им пречи да ги правят. За всички тях учителят е само средство, неговата роля (доколкото му позволяват да я играе) е само да насочва по-уверено стъпките на таланта по пътя, който сам си е избрал, според собствените си индивидуални склонности.

„Какъвто и да бъде учителят, когото вие бихте предпочели — казва Сезан — той трябва да бъде за вас само ориентация. Без това, вие ще бъдете само подражател. . . Съветите, методът на всеки друг не бива да ви накарат да промените вашия начин на чувствуване.“[2]

Разбира се, по-проницателните и толерантно настроени учители, сами убедени в неповторимата същност на художественото творчество, без да са одобрявали напълно крайностите, не са се противопоставяли брутално на индивидуалистичните стремежи на своите ученици. Напротив, някои от тях са се опитвали да схванат своите задачи тъкмо така, както са ги виждали младите бунтари. Така например Гюстав Моро, при когото са се учили Матис, Марке, Пюи и Жорж Руо, един ден им е доверил: „Аз съм мостът, по който някои от вас ще минат.“[3] Затова той е бил обичан от тях. Когато обаче след неговата смърт Моро е бил заместен от Кормон — педант, който се е опитал да налага тиранично академичните формули, непокорните младежи са напуснали Академията, за да живописват „в музеите и на улицата“, ръководени единствено от собствения си вкус и разбиране.

Да живописваш в музея сам, свободен от контролиращата опека на когото и да е, да копираш творбите на ония гении, които ти най-много обичаш, които са най-близки до твоя начин на виждане и чувствуване, да проникнеш в техния свят, за да усетиш по-ясно собствения, да се учиш непринудено от тяхното майсторство, за да изразиш по-лесно своето „аз“ — това е любим начин на работа за много модерни художници, особено от края на миналия и началото на настоящия век. Но характерно е тук, че дори когато копират чуждата творба, тяхната цел не е да я предадат максимално вярно, както правеха старите майстори, а по-скоро съзнателно, преднамерено да я „преведат“ на собствения си пластичен език. Сезан копира творби на Дьолакроа, Ван Гог — на Милле, Матис — на Сезан, Пикасо — на Пусен и т. н., но всички тези „копия“ по своята техника, стил и живописна концепция дотолкова се различават от оригинала, че по-скоро биха могли да бъдат причислени към собствените творби на тези автори. Тук всъщност не би могло да се говори за копие в точния смисъл на думата. Защото, вместо пълно отдаване на копирания майстор, вместо покорно повторение на целия творчески процес, който той е изминал, става точно обратното — едно художествено трансформиране, в което оригиналът не се дублира, а само мотивира създаването на почти ново произведение.

За някои модерни художници обаче и това не е било достатъчно за пълното освобождаване на твореца, за създаването на неповторим личен стил. Обхванати от духа на краен индивидуализъм и субективизъм,

---

[1] Вж. John Rewalde: Le Post-impressionnisme, p. 164.

[2] L'art de la peinture, par J. Charpier, Seghers, Paris, 1957, pp. 428—429.

[3] Цит. по Jean Leymarie: Le Fauvisme, 1959, p. 28.

те отричат всяко външно влияние, което таксуват като форма на обезличаване. Самоукият, наивният художник, който твори спонтанно, „както птичката пее“, като детето, което не знае никакви правила, като лудият, който действува подсъзнателно, се обявява за истински творец. Не само ученето от други, но дори обикновеното посещение на музеите се счита за вредно. Така например Морис дьо Вламенк се хвали, че не е стъпвал в Лувъра. „Посещението на музеи — пише той — развращава личността, както честото ходене при кюрето води до загубване на вярата.“[1] Той отхвърля всичко, което ограничава индивида, всяка принуда, всяка дисциплина; отказва да учи в „Academie Julian“, за да не изневери на себе си; обявява се против странствуванията, които имат творческо предназначение, защото е убеден, че художник, който пътува или посещава художествени галерии, за да се обнови и обогати, с това вече признава, че няма какво повече да каже от себе си. От това гледище Вламенк критикува Гоген заради неговата „налудничава жажда“ да пътува, и Пикасо, заради непрекъснатите промени в неговия стил, които той счита за несъвместими с желанието да бъде верен на собствената си личност. Да бъдеш верен на собствената си личност, в борба срещу всевъзможните социални, религиозни, етични и естетически условности — това е първото и последно задължение на художника според Вламенк, защото, както казва той, „човек не прави живопис, той прави с в о я т а живопис“[2].

VI

Целият този бунт срещу обезличаващата преса на естетическите и административни форми, в които буржоазната култура притиска художника, за да го принуди да му служи, представляваше до известно време и в известен смисъл не само и не просто дръзка индивидуалистична провокация. Той имаше и свой по-широк социален и естетически смисъл Като реагира срещу тези форми, модерният художник от последната четвърт на миналия век в един предизвикателен стил насочи вниманието на своята съвременност върху личността на твореца с нейния специфичен начин на виждане и чувствуване. Той се опита да реабилитира по своему нейната творческа стойност, която бе на път да изчезне при механичното прилагане на онаследените шаблони, като противопостави на безличното копиране личната художествена експресия, на анекдотичното формотворчество — страстен пластичен език. Но, бидейки индивидуалистичен по своята същност, този бунт скоро се превърна в неограничен субективизъм. Още на границата на 19 и 20 век, Гоген — сражавайки се „с цялото свое същество. . . против всички школи“, писа:

„Пред своя триножник художникът не трябва да бъде роб нито на миналото, нито на настоящето, нито на природата, нито на своя съсед. Той трябва да бъде сам със себе си, единствено сам със себе си, винаги сам със себе си.“[3]

Тази радикална инвидуалистична платформа, която, както видяхме при Вламенк, бе вече започнала да се реализира, се насочи не само срещу господствуващите условности, но и срещу всяка възможна условност. Протестът срещу смазващия гнет на художествените традиции се превърна в шумно скъсване с традицията изобщо; борбата срещу асимила-

---

[1] Цит по J e a n L e y m a r i e: Le Fauvisme, p. 28.

[2] Вж. W a l t e r H e s s: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg, 1946, S. 43.

[3] Цит. по Д ж о н Р е в а л д: История импрессионизма, Москва, 1959, стр. 381.

торското влияние на авторитета завърши с отказ от всяко влияние, с борба срещу всяка форма на творческо взаимодействие, срещу ученето, срещу придобитата професионална култура, срещу културата изобщо.[1]

Изходил от тезата, че личният художествен стил се формира в борба срещу чуждите влияния, модерният художник стигна до субективистичната илюзия, че искреното и пълно самоизразяване предпоставя отхвърлянето на безусловно всичко, което творецът не дължи лично на себе си, което иде „отвън". Но кое е това „всичко"? До къде стига това „отвън" и от къде започва „вътрешната" неповторима духовна същност, която той трябва да изрази? Кога художникът може да бъде сигурен, че е постигнал своето първично, чисто, абсолютно „аз"? И какво собствено представлява то? Модерният художник не си постави в една ясна и систематична форма тези въпроси, но със своето творчество той спонтанно им отговори. Цялата история на модерното изкуство представлява страстен порив към неограничена свобода, една серия от отчаяни опити за освобождаване от властта на утвърдените условности. И тези опити засягат както ония фактори, които лежат вън от изкуството, така и такива, които принадлежат към самата му същност. В името на пълното творческо разкрепостяване модерният художник-индивидуалист отхвърли последователно не само подчинението си на религиозни, морални и политически идеи, но смело обяви за остарели конвенции и такива завоевания, които от векове бяха считани за непоклатима основа на изкуството. Мане изхвърли традиционната контрастна светлосянка, като постави на нейно място моделирането чрез деликатно степенуване на светли багри; светлината в много негови картини пада перпендикулярно върху образа, правейки го по този начин да изглежда плосък в сравнение с квазирелефните изображения, изпълнени по старите формули. Като се прибави към това необикновено яркия за времето колорит и промяната в гледните точки, без да споменаваме за „скандалните" му сюжети, лесно можем да си обясним, защо той е бил толкова отрицан приживе и защо поставят неговото име в началото на същинската история на модерната живопис. Импресионистите след него изхвърлиха догмата за локалния цвят, замествайки я с оптиката на взаимните рефлекси; солидно конструираната форма се разпада на система от цветни петна; непрекъснатата линия, която обгражда формите, изчезва; класическата композиция отстъпва своето място на едно привидно съвършено непреднамерено откъсване на „мотива". В това отношение най-смелите опити бяха направени от Дьога и Тулуз-Лотрек. Ван Гог, Гоген и Сезан също така вложиха своя принос в освобождаването на живописта от властта на тиранично прилаганите от Академията формули. У Ван Гог и Гоген баграта престава да бъде само допълнителен елемент към формата, както е била в изкуството на класицизма, а се превръща в автономен символ на душевни състояния. Освободена от своята описателна функция и приложена в чист вид, на силно нагънати ленти или на хомогенни плоскости, тя празнува своята пълна победа по-късно в експресионизма и фовизма. Сезан моделира чрез нея обема и пространството, като отхвърли дотогавашните съответни концепции. Техните творби разбиват непоправимо основите на класическата ренесансова перспектива, която няколко години след това ще бъде окончателно унищожена в произведенията на кубизма, особено в неговата аналитична фаза.

---

[1] „Голямата опасност за изкуството — казва Дьорен — това е излишекът от култура. Истинският творец е некултурен човек". (L'art de la peinture, p. 693).

И така, стъпка по стъпка, като премахва едно след друго онова, което живописта след Ренесанса считаше за вековно установено и вечно достояние на самото изкуство, модерната живопис, в един период от няколко десетилетия, стигна съвсем логично до декоративното съчетание на абстрактни линии, форма и багри, а в крайна сметка и до най-противни цапаници, сиреч, до последната граница на своето освобождаване от властта на установените условности. Но тук именно тя се изправи пред „нищото". Нейната пълна свобода се оказа разрушаване на изкуството. Защото както в обществото, така и в изкуството, е невъзможно да се осъществи изцяло стремежът към „абсолютна" свобода без опасност за тяхната съдба. Както всеки индивид, който иска да води смислено и реално съществуване, не може да се освободи от връзките, които го свързват с обществото (защото неговото „освобождаване" от едно социално единство неизбежно го обвързва с друго), така също и човекът на изкуството не може да се освободи от всички условности, с о ц и а л н о —защото остава да живее в това общество и следователно волю-неволю става изразител на тенденциите, които господствуват в него, и е с т е т и ч е с к и — защото, за да бъде именно човек на изкуството, сиреч, за да твори художествени произведения, а не небивалици, той е длъжен да се подчини на редица изисквания, които му поставя самото изкуство, жанрът, изразните средства и т. н. Трябва ли изрично да се изтъква, че поезията е тогава поезия, когато чрез редица условности се отличава от художествената проза, а последната — от ежедневната разговорна реч; че изобразителното изкуство е тогава и з о б р а з и т е л н о, когато се отличава от обикновената декорация и тогава и з к у с т в о, когато не се превръща в произволна цапаница; че музиката е тогава изкуство, когато се подчинява на определени закономерности, които я отличават от уличния шум, и т. н.? Всяко изкуство налага ограничения, с които художникът е длъжен да се съобразява. И истинският творец никога не ги чувствува като вериги, а като необходими предпоставки за творчество, които той не само че не се стреми да отхвърли, а напротив — да познае и овладее, за да постигне желаното майсторство, което ще му осигури действителна, а не мнима свобода. Още Гьоте в един свой сонет е почувствувал и изразил това с гениална интуиция:

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.[1]

И наистина може ли някой да твърди, че ренесансовият художник се е почувствувал по-„обвързан" от своите предшественици след откриването на линейната и въздушната перспектива, която му наложи редица изисквания? Не бе ли това по-скоро предпоставка за пълно и следователно по-свободно осъществяване на неговите творчески стремежи? С какво абстрактният художник е по-свободен да речем от един Курбе или Домие, които бяха не само революционери на художествената форма, но и революционери в своята политическа активност, ако не с това, че е напуснал терена, на който си въобразява, че продължава да стои?

---

[1] „Напразно се стремят необвързани духове към съвършенството на чиста висота; който иска да постигне великото, трябва да положи върховно усилие; едва в ограничението се изявява майсторът, и само законът може да ни даде свобода".

Опитът на модерната живопис доказва, че стремежът към „абсолютна“ свобода в изкуството е „смъртоносна болест“. Смъртоносна, защото превръща художника в отчаян егоист, в своеобразна духовна монада; защото го откъсва от традицията, принуждавайки го да започва всяко свое произведение от „нищото“ и нерядко да го завършва с „нищото“; тя е смъртоносна, защото му отнема възможността да общува с публиката, с обществото, с човека, и най-полсле, защото изкуството и произволът са абсолютно несъвместими. Тази болест доведе естетическия индивидуализъм до безнадеждието на солипсизма, чиито апотеоз се увенча с чистото бяло платно на един Малевич или с хаоса от безформени петна на т. нар. абстрактна експресия. Тук именно модерната живопис, според точното сравнение на френския философ и естетик Етиен Жилсон, изпадна в парадоксалното положение на революционера, който, след като се е борил дълги години, за да извоюва своята пълна свобода от известно потисничество, внезапно се поставя чрез самата си победа, лице срещу лице с по-трудния проблем: какво да прави с нея?[1] Оттук започва и същинската драма на модерната живопис. Incipit tragedia.

VII

Описаният дотук процес става по-ясен в своя смисъл и цели, като се съпостави и допълни с някои моменти в развитието на другите изкуства през този период. Затова нека се опитаме да опишем накратко аналогичния опит на модерната поезия да се освободи от вековното господство на традициите, за да позволи на твореца едно „непринудено, искрено и пълно самоизразяване“. Както и в живописта, този опит тръгна в две посоки: по линията на съдържанието и по линията на формата. Но поради различната специфика на тези изкуства, различна бе и ролята, която в това отношение трябваше да изграят тези две съставки на художественото произведение.

Като продължава „скандалното“ дело на такива творци като Жерар дьо Нервал, Бодлер, Готие, братя Гонкур, Флобер и Зола, които, без да се смущават от благочестивия вой на буржоазната публика и без да се страхуват от репресиите на официалната власт, изобразяваха грозотата и пошлостта на обкръжаващата ги действителност, модерните поети и литератори с редица свои произведения се опълчиха решително срещу мухлясалите условности на буржоазния свят, които обезличават личността, свеждайки я до нивото на средно аритметичното. Поезията на Верлен и Рембо, поетичната проза на Лотреамон и Марсел Швоб, романите на Барес и Андре Жид и на техните последователи, противопоставят на лицемерния конвенционален тип образа на „свободния човек“, на „аморалиста“, на „силния“, който презрял общоприетите норми на установения морал, разкъсал вергите, които му налага обществото, се отдава невинно и радостно на своите инстинкти — един епикуреизъм, който най-често преминаваше във вулгарна еротика и перверзност.

В по-други форми тази реакция срещу безличното всекидневие, баналността и рутината, ще видим по-късно в произведенията на Пруст, Пиранделло, Моравия, Джойс, Кафка, Музил, Хъксли, чак до Камю и Сартър. Навсякъде протест срещу нивелиращите условия на буржоазния строй, горчива ирония и сатира срещу марионетното съществуване на човека, таен копнеж по загубената човешка индивидуалност — копнеж,

[1] Etienne Gilson: Painting and Reality, London, 1955, p. 257.

който поради липсата на ясна обществена платформа се удавя в отчаяние и песимизъм, превръщайки кризата на човека в буржоазния свят във вечно метафизическо зло, в неизменна фаталност.

Но както и в живописта този бунт срещу условностите се изрази не само по отношение на съдържанието, но и по отношение на формата. По същото време, когато живописта обяви за остарели и ненужни вековните завоевания на ренесансовото изкуство, модерната поезия и литература направиха решителен опит да се освободят от условностите на старите и господствуващи тогава литературни форми. И както е естествено да се очаква, реакцията се зароди първоначално в недрата на лиричната поезия. Защото, от една страна, тъкмо в лиричната поезия индивидуалността на твореца се стреми най-пълно и непринудено да се изяви, а екзалтираното чувство търси най-спонтанен израз, от друга страна, тъкмо тук, поради многобройните условности на „мерената реч“ възможността за това е най-слаба. И ние виждаме, че още Юго, с присъщата му романтична страст, отказа да се подчини на някои закостенели формули. В своя „Réponse à un acte d'accusation“ той се хвали, че е отхвърлил монопола на „благородните думи“ и дори, че е успял да освободи поезията от тиранията на превърнатия в догма от поетиката на класицизма александрин.

Et sur les Bataillons d'alexandrins carrés,
je fis souffler un vent révolutionnaire.[1]

Дали действително Юго е освободил френската поезия от александрина и дали изобщо той може да се счита за революционер на стиха е друг въпрос. Важното е обаче, че след него стихотворната форма не може да се запази такава, каквато е била. Бодлер и парнасците, оставяйки общо взето в рамките на стария стих, вляха в него ново съдържание, което неминуемо щеше да потърси нова форма у техните следовници. И вече в своя „Малък трактат върху френската поезия“ (1872), Теодор дьо Банвил, заедно с твърдите закони на стиха, които той тирански предписа на поетите, изрази и някои мисли, които малко по-късно послужиха като изходна точка на символистите в борбата им срещу традиционната поезия. На първо място тук трябва да се постави неговата идея за музиката на стиха, заради която той бе готов на всякакви жертви.

„Аз бих желал — пише той — поетът да бъде свободен от всички емпирични конвенции, да няма друг господар, освен своя чувствителен слух, изтънчен от най-нежните милувки на Музиката.“[2]

В името на тази музика Банвил обяви римата за неумолим закон, за най-важния елемент на стиха. Но тъкмо тук неговата фанатична воля да скове поета в едно желязно правило, всъщност се оказа освобождаване. Защото, като обяви римата за „единствената хармония на стиха“, като ѝ приписа способността да прави целия стих („elle est tout le vers“), на практика той освободи поета от всички останали задължения, дори от задължението да бъде винаги логичен. От друга страна, музикалността на стиха поставя пред твореца задачата не да описва нещата, а да възбужда настроението и фантазията на читателя посредством намеци, чрез едва доловими алюзии.[3]

---

[1] „И върху батальоните от квадратни александрини, аз накарах да задуха революционен вятър“

[2] Théodore de Banville: Petit Traite de Poésie française, Paris, 1922, pp. 107—108.

[3] Пак там, p. 262.

Тези мисли на Банвил, някои от които казани в заключението на неговия трактат, лягат в основите на символистичната поезия, а тъкмо нейните най-характерни черти бяха: омразата срещу баналното и конвенционалното, стремежът да се преодолее убийственото еднообразие на всекидневието, ужасът от обезличаващите тенденции на буржоазното обще-, ство, което символистите ненавиждаха, но на което те, поради безсилието си да противопоставят нещо по-добро, противопоставиха един измислен от тях „трансцендентен свят", един свят на „тайнствения шепот на душите", в който човешката личност отново намира себе си.[1]

Тази омраза срещу баналното и общоприетото, тази амбиция на поета да намери най-точен и непосредствен израз на своите преживявания, бе причина за радикалната реформа, на която символистите подложиха всички елементи на поетическата форма.

Преди всичко поезията трябва да се освободи от онова, което я свързва с разговорната проза: многобройните езикови условности, готови формули, изтъркани думи и обрати, езиковите шаблони, които обслужват хората в тяхното делово ежедневие, но които са абсолютно негодни да изразят интимния свят, който всеки един от нас носи в себе си. Маларме нарича обикновения език „commercial", търговски, сиреч, едно утилитарно средство за общуване, чрез което нещата се назовават в най-голяма степен обективно и еднозначно.[2] В този език отпадат различията, които се дължат на особеностите в индивидуалното възприятие; от него е премахната неповторимата атмосфера на емоционалното преживяване. Той е разсъдъчен и неутрален. Неговата комуникативна стойност е толкова по-висока, колкото е по-безличен. Този език нарича дървото „дърво" и цветето „цвете", но способен ли е той да изрази онова неуловимо душевно движение, което те пораждат в душата на човека и което представлява неговото най-интимно и лично достояние? Буржоазната механизирана цивилизация е превърнала личността в автомат, тя се стреми да я изравни, да я нивелира, да отнеме от нея всичко, което се отделя от средната норма. Тя превръща науката в светиня, а индивида в обикновена сметачна машина, която е толкова по-пригодна за своята функция, колкото повече операциите, които извършва, са подчинени на елементарните каузални зависимости. Нейният интелектуализъм дотолкова е лишил обикновения език от емоционален пълнеж, че всеки опит да бъде използуван в поезията за изразяването на едно по-дълбоко душевно състояние е осъден на неуспех. Дори образите и символите, с които той си служи, отдавна са изгубили своето евокативно значение и са се превърнали в кухи шаблони. Не прибягват ли всички все до кръста, сърцето, котвата, гълъба, орела, слънцето, морето и пр., когато искат да изразят онова неповторимо лично изживяване, което всеки сам чувствува, че не може да се изрази по обикновения начин?

Ето защо символистите, които са преди всичко индивидуалисти, считат като своя първа задача да реформират поетичния речник и то така, че всеки да намери оня език, който най-пълно и непосредствено би изразил неговата неповторима индивидуалност.

---

[1] Едно цялостно изследване на символизма трябва по необходимост да обхване неговата сложна социална и естетическа природа, в основата на която лежи субективно-идеалистическата философия. С оглед на задачата обаче, която ни ръководи тук, ние ще разгледаме само оная страна от неговата концепция, която е свързана с индивидуализма.

[2] Вж. за повече подробности J. Cohen: L' „obscurité" de Mallarmé, Revue d Esthétique, t. XV, I—III, 1962.

„. . . Ние довеждаме до край анализа на нашето собствено аз. . .“ — заявява Гюстав Кан през 1886 г. „. . . Ние създаваме индивидуален речник, отговарящ на цялата гама на нашето творчество, ние се опитваме да избегнем баналностите и онаследените от предшествениците шаблони.“[1]

Като отхвърлят речника на старата поезия, като неспособен да „изрази неизраимото“, символистите се домогват до един сложен и гъвкав стил, който чрез своите „изразителни плеоназми, тайнствени елипси, отривисти анаколути, чрез смели и многообразни тропи“ (Жан Мореас) ще разкрие истинското „аз“ на поета. И преди всичко чрез използуването на символа. Но не символът-клише, а л и ч н и я т символ, оня, който ще изобрази чрез неповторим знак едно неповторимо душевно движение.

Водени от своя краен субективизъм, символистите се опитаха да се изразят чрез лични символи, чрез символи, които никой до догава не бе използувал. Но тук именно те се натъкнаха на един психологически абсурд: да се изрази и предаде на читателя едно неповторимо индивидуално преживяване на език, който той не познава. Страхът от рутината и шаблона, доведен до край, превърна тяхната поезия в несвързано бълнуване, което бе неспособно да намери мост към душите на „другите“ поне дотогава, докато тези лични символи не се превърнаха от своя страна в позната условност. А факт е, че не бе минало и едно десетилетие от първия манифест на символизма, когато неговите последователи, всеки от тях поотделно претендиращ да изрази със свой собствен стил „непознатото“, което открива дълбоко в душата си, може би неустно и за самите тях, възприеха един конвенционален речник, в който никога не липсваха лебеди, пауни, гладиоли, лилии, помръкващи замъци и пр.

Борейки се срещу езиковите условности и шаблони, символизмът сам създаде такива. Неговите индивидуалистични претенции завършиха с нова форма на обезличаване. Но стиховата реформа, която той осъществи, не стига до тук. Нещо повече. С оглед на бъдещото развитие на модерната поезия, неговото значение се състои преди всичко в структурните промени, на които той подложи класическия стих, и които доведоха до създаването на т. н. свободен стих (vers libre), сиреч, един стих, който в името на непринудения личен израз отхвърли като негодни изцяло или частично почти всички условности, които традицията смяташе за непоклатими.

Първа жертва стана римата, която Теодор дьо Банвил, заради нейната музикална функция считаше за най-важния елемент на стиха, дори за „целия стих“. Още Пол Верлен, въпреки своето дълбоко родство с парнаската поезия и възгледите на Банвил, в своята „Поетика“ (1874) препоръчваше да се обуздава римата (de rendre un peula Rime assagie).

O qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quer negre fou
nous a forgé ce bijou d'un sou
qui sonne creux et faux sous la lime?[2]

Но това подценяване на „класическата рима“, което у някои завърши с окончателното ѝ премахване, нямаше за цел да лиши стиха от неговата музикалност. Напротив, като се отказват „да описват нещата“, а искат само „да внушават“ душевни състояния чрез смътни намеци, символистите

---

[1] G. K a h n: Réponse des Symbolistes, цит. по J o h n R e w a l d: Le Post impressionnisme.

[2] „О, кой ще изброи грешките на римата? Кое глухо дете или кой луд негър ни е изковал това украшение от едно су, което звучи кухо и фалшиво под пилата?“

предоставиха тази задача почти изключително на музикалността. Поради това изхвърлянето на римата в края на стиха, която със своето рязко и монотонно звучене неутрализира останалите му звукови възможности, бе компенсирано от въвеждането или обновеното използуване на обилно количество вътрешни рими, алитерации и асонанси. Мястото на римата, вместо да бъде строго установено, свободно се мени. Най-често тя е скрита вътре в стиха, за да замести оптическото впечатление от класическата рима с чисто музикалното. Когато римата остава на края на стиха, ако изобщо я има, тя не се стреми да бъде пълна, както искаха класиците и парнасците, а приблизителна. Онова, което старите поети допускаха само като изключение и което се таксуваше като несполука, сега умишлено се търси, тъй както и в модерната живопис многобройните съзнателно постигнати деформации.

Още по-големи и предизвикателни бяха промените, които символистите осъществиха в стихотворната метрика. Тук тяхната борба срещу веригите на традиционния стих, за пълно освобождаване на творческата индивидуалност, доведе до изхвърлянето на една друга вековна особеност на стиха: броя на сричките, която класиците и особено парнасците бяха превърнали в свещена догма. Богатството на чувствата и езиковата музика са нещо много тънко и сложно, за да могат да бъдат изразени „чрез едно толкова примитивно и варварско средство, каквото е броя на сричките“ — писа Клодел. Още по-злъчен е Гюстав Кан — първият поет и теоретик на свободния стих, когато през 1892 г. подиграваше старата метрика по следния начин:

„Ние обявихме конкурс за дефинирането на парнаския стих. Ето и резултата от това: „Първа награда: известен брой стъпки, които се броят върху пръстите.“[1]

На тези безлични и обезличаващи форми трябва да се противопостави един стих, който се подчинява само на един закон: свободното и искрено чувство на твореца.

„Стихът е свободен — пише Виеле-Грифен — което значи, че никоя установена форма не се смята повече за отливка, необходима за израза на всяка поетична мисъл; че от сега нататък, както винаги, но този път съзнателно, свободно поетът ще се подчини на личния ритъм. . .“[2]

Личният ритъм, вътрешното чувство, творческата интуиция — те стават законодатели на поета. Всяка външна принуда, дори когато тя е осветена от традицията като основна характеристика на поезията, се отхвърля като опит за покушение на неговата свобода.

„Единственото рационално единство — пише Адолф Рете — е строфата, а единственият водач за поета е ритъма, но не заучения ритъм, окован от хилядите правила, които други откриват, а един личен ритъм, който той трябва да намери в себе си, след като е отстранил метафизическите предразсъдъци и сринал бариерите, които му противопоставят Речниците за рими и Трактатите по стихосложение, Поетиките и авторитета на майсторите. . .“[3]

Както при живописта и тук същата ненавист срещу установените форми, срещу метафизическите предразсъдъци, срещу авторитетите, срещу всички възможни бариери, които пречат на личността да се изяви такава, каквато е. И тъй както в живописта резултатът от това бе обя-

---

[1] Цит по André Barre: Le Symbolisme, Paris. 1911, p. 337.
[2] L' art poetique, Антология от текстове, събрани от J. Charpier и P. Seghers, Paris, 1956, p. 415.
[3] Пак там, p. 416.

вяването за ненужни условности и в крайна сметка изхвърлянето на всички вековни завоевания на старата живопис, освен декоративното съчетание на абстрактни линии, форми и багри, сиреч, превръщането на кавалетната фигуративна живопис в собственото ѝ отрицание, така и тук, в поезията, борбата срещу условностите на стиха, още във фазата на символистичната поезия се изрази в създаването на творби, които едва ли можеха да бъдат отличени от една опоетизирана проза. У някои поети-символисти (напр. Пол Клодел, Марсел Швоб, Шарл Пеги) освобождаването на стиха отива толкова далеч, че става трудно, за да не кажем невъзможно, да се определи към кой литературен вид принадлежи създадената творба. Това ги е принудило, като отричат старите критерии, да създадат нови, според които да бъде възможно отделянето на поезията от прозата. Така напр. Реми дьо Гурмон намира разликата единствено в своеобразния ритъм на двата литературни вида:

„Ритъмът на стиха — пише той — е независим от граматическата фраза; той поставя своите ударения върху звуците, а не върху смисъла. Ритъмът на прозата е зависим от граматическата фраза; той поставя своите ударения върху смисъла, а не върху звуците.“[1]

Разбира се, това е една прекалено ограничена и по същество невярна антитеза, защото тя пренася към цялата поезия онова, което важи само за малък брой чисто формалистични творби и защото тя противопоставя поетичния ритъм на смисъла на творбата. Но подобна антитеза е напълно обяснима там, където поезията дотолкова се освобождава от особеностите, които я характеризират като специфичен литературен вид, че границата между нея и прозата става „почти невидима“.

Изобщо опитите да се определи същността на поезията като литературен вид, след като се освободи от онова, което винаги се е смятало за нейна характерна особеност, се натъкват на непреодолими затруднения. И нищо чудно, че през 1925 г. Пол Клодел, вече на зряла възраст, след невъзможността да фиксира задоволително границата между поезията на „свободния стих“ (тъй както той го е създавал) и художествената проза, формулира една теория, според която поезията и прозата, схванати в тяхната традиционна форма, се обявяват за изкуствени отклонения от първоначалното и наивно състояние на говора, което непринудено се изразявало в стихове, понеже следва ударите на сърцето и ритъма на дишането. По този начин поезията се оказва присъща на човешката мисъл изобщо, която ритмично функционира на периоди и паузи. „Всеки говорим език е съставен от стихове в сурово състояние“ — казва Клодел. Това е същинската поезия. Докато прозата не е нищо повече от едно изкуствено построение на някакъв емоционален аскет, който, сгърчен на своята работна маса, е напълно забравил ритъма на своето дишане и ударите на сърцето си, за да сведе езика до едно утилитарно средство за информация, споено не от чувството, а от логически връзки. От своя страна традиционната поезия, педантично подредена в монотонно звучащи стихове, особено във формата на александрина, противопоставя на свободния ритъм на първичния език „нещо варварско, едновременно детинско и старческо“, „измислено, за да лиши вибрациите на душата, звучните починии на простата Психея от техния най-наивен акцент и най-деликатен цвят“.[2]

---

[1] Remy de Gourmont: Livre des Masques, t. II, цит. по Victor Klemperer: Moderne französische Lyrik, 1957, S. 29.

[2] Пак там, S. 38.

В резултат на това фактическо заличаване на границата между поезията и прозата Клодел обявява за големи френски поети не ония, които са се изразявали в стихове („не Малерб или Волтер, нито дори Расин, Андре Шение, Бодлер или Маларме"), а имената на Рабле, Паскал, Босюе, Сен-Симон, Шатобриан, Балзак, Мишле, които били създали най-високи образци на „поезия", облагородявайки чрез звукови средства свободния ритъм на първичния език.

Следователно читателят вижда: тъй както опитът на кавалетната фигуративна живопис да се освободи напълно от властта на онаследените условности завърши фактически със собственото ѝ отрицание, при което въпреки всичките си претенции (в рамките на абстрактното изкуство) тя се превърна в обикновена разновидност на декоративно-приложното изкуство, а в определени нейни форми и в пълно отрицание на самото изкуство, така и опитът на модерната поезия да се освободи изцяло от сковаващите конвенции на традиционния стих, за да осигури на поета пълен и непринуден израз на неговата индивидуалност, завърши в крайна сметка с фактическото ѝ самоунищожаване като особен литературен вид, с деградирането ѝ до нивото на една гъвкава, емоционално наситена музикална проза.

VIII

В началото на нашия век, след могъщия подем, свързан с имената на Верлен, Рембо и Маларме, символизмът мина във фазата на един спокоен и равномерен отлив. Метафизичните авантюри на неговата литературна младост отстъпиха мястото си на едно творчество, по-близко до обикновеното преживяване. Търсенето на „Абсолюта" в произведенията на един Виеле-Грифен, Самен и Стюар Мерил завърши с анализа на човешката душевност, на нейните деликатни движения и неуловими нюанси. От едно обществено мотивирано, но все пак индивидуално откровение, каквото бе в творчеството на Верлен и Рембо, той се превърна в школа, сиреч, в система от принципи и норми, в една своеобразна рецептура, която предписваше на поета как да твори, за да бъде „модерен". Роден в името на индивидуалистичния бунт срещу баналността и рутината, краят на неговата съдба ознаменува нова форма на творческо обезличаване. Освобождаването от старите условности бе изкупено с подчиняването на нови. . . Но ако всичко това се отнася до символизма като художествен метод, като особено светоусещане и философия и във връзка с това като кохерентна система от образи и стилни похвати, която като всяка подобна художествена проява, има историческо преходно съществуване, не същото важи за стиховата реформа, която се роди в неговите недра. Всяка епоха, всяко време запазва от предшествуващото само онова, от което то се нуждае. И тъй като характерна особеност на цялата буржоазна култура е нейният индивидуализъм, поезията след символизма запази ония нейни открития, които даваха на поета най-голяма възможност да се изяви, без да ограничава своята творческа и неповторима индивидуалност, в каквито и да било общоприети и следователно обезличаващи форми. На първо място това е откритието на свободния стих, който, макар и използуван от най-различни поети за най-различни цели, постепенно стана достояние на едва ли не цялата модерна поезия. В неговите свободни и гъвкави форми модерният поет намери най-подходящо средство, за да изрази себе си, своите най-интимни настроения и усещания, своите идеи и убеждения, дори своето подсъзнание, и то в такава мяра, че днес

за някои само видът на неговия начупен графичен силует е едва ли не достатъчен белег, за да бъде една поетична творба квалифицирана като „модерна“.

С оглед задачата, която тук ни ръководи, по-важно е обаче да видим как и с какви средства след символизма бе продължена борбата срещу ограничаващите условности и шаблони в поезията в името на най-пълното и окончателно освобождаване на творческата индивидуалност. Освобождаване? Но от какво още? Не е ли създаването на свободния стих последната граница на този стремеж? Нали тук, на тази граница, освобождаването от конвенциите на традиционния стих превърна поезията в нещо неотличимо от художествената проза? Може ли изобщо да се отиде по-нататък?

Това са въпроси на здравия разум, а модерното изкуство най-малко се съобразява с него. Затова след освобождаването на поезията от традиционните форми съвременният индивидуализъм, вече преминал във фазата на крайния субективизъм, сметна, че пълното освобождаване на творческата индивидуалност ще се осъществи само тогава, когато не само бъдат сринати бариерите на старото стихосложение с всичките му рими, ритми и „детински“ преброени срички, но и самите основи на обикновеното мислене, върху които то се изгражда. Трябва да се премахнат всички остарели, онаследени по традиция начини на мислене и чувствуване! Трябва да се унищожат всички навици, всички системи, всички интелектуални форми, които „изсушават“ въображението и чувствителността на човека и не му позволяват да изяви искрено и спонтанно своята първична, непокварена от цивилизацията същност! Следователно долу рутината, здравият разум, логиката!

Тази нихилистична платформа — краен израз на субективизма — бе издигната от дадаистите още през 1916 г (а по-късно и от сюрреалистите) в разгара на Първата световна война, която доказа на всеки здравомислящ крушението на буржоазните ценности и илюзии за някакъв стабилен и разумен обществен порядък. А за ония, които не вярват, че може да съществува по-разумно решение на социалния проблем от онова, което буржоазията на практика предложи, разочарованието в буржоазния строй трябваше да завърши с безизходен песимизъм. Крушението на буржоазните ценности бе сметнато за край на цялата цивилизация. Но вместо безпросветна резигнация в определени кръгове на европейската интелигенция това „отрезвяване“ породи една нечувано дръзка атака срещу всичко, което хората дотогава бяха считали за ценно и то не само като исторически-културно постижение, но и като биологическо и социално достояние.

В манифест, написан през 1918 г., дадаистите обявяват:

„Премахване на логиката. . . ; премахване на паметта; премахване на археологията; премахване на бъдещето; абсолютно неоспорима вяра във всяко желание, породено от спонтанността.“[1]

Премахване на логиката — това според сюрреалистите и дадаистите ще рече освобождение от всички установени форми, чрез които хората изразяват своите мисли; премахване на паметта — освобождаване от всички заучени формули и шаблони, които се прилагат механично без участието на мисълта и въображението; премахване на археологията — освобождаване от властта на традицията. . . Освобождаване от всичко, което осуетява „желанията, породени от спонтанността.“

[1] Tristan Tzara: Manifeste Dada, 1918.

„Стига словесни игри, синтактични построения, жонгльорство, формули; трябва да се намери сега великия Закон на сърцето, Законът, който не е закон, затвор, а водач на загубения в собствения си лабиринт дух.“[1]

Екзалтирани от своя необуздан субективизъм, дадаистите и особено техните приемници — сюрреалистите, се опитват чрез унищожаването на логиката, здравия разум, духовните привички и условности да разкрепостят индивида, досега уж систематично обезличаван от обществото, да го върнат към неговото „естествено състояние“, да му помогнат да обхване света със свежи, „девствени“ сетива; да го научат, когато пожелае да промени своята „баналнa“ оптика, за да възприеме, да почувствува и види света не като всички останали, а по-своему, „според своята свобода“. Само при подобно трансформиране нашите „цивилизовани сетива“ щели да се превърнат от безлично функциониращи механизми в чудни извори на свежест, в „отвори“, през които човек можел да види „истинската реалност“ (surréalité), дори когато е обкръжен от скуката и баналността. А тази реалност, далеч от всекидневната, в която всичко е разумно систематизирано според своята практическа стойност, е светът на „непознатото“ и „тайнственото“, свят, в който освободеното въображение изживява чудни приключения.

Но как ще бъде постигната тя? Как на практика ще се стигне до тази свобода? Най-важното средство да се освободи художникът от рутината и придобитите механизми, за да твори напълно спонтанно, сюрреалистите виждат в „техниката на автоматизма“. В какво се състои тя? — В способността да твориш без никаква концепция, без съзнателно намерение, без логика, свободен от всичко, което дължиш на възпитанието и социалния живот. Ако ти си поет — свързвай думите на своите стихове не чрез някакви наложени от вън синтактични връзки, а напълно случайно; ако си живописец — нека пластичните образи, които излизат изпод твоята четка, поразят конвенционалния поглед със своята ирационалност.

„Случайността — пише Салвадор Дали — не е нищо друго, освен резултат на систематична ирационална дейност.“[2]

От своя страна Хуан Миро казва:

„Трудно ми е да говоря за моята живопис, понеже тя е винаги родена в едно халюцинационно състояние, предизвикано от някакъв обективен или субективен шок, за който аз съм напълно неотговорен,“[3]

По този начин, отдаден безволно на случая, потънал в едно състояние, което нормалният човек не може да изживее, но което е добре познато на параноика, художникът, който е престанал да контролира своето перо и своята четка, си въобразява, че става проводник на „истинската реалност“, а всъщност неговото „творчество“ представлява истинска гавра с изкуството. И не е чудно, че Андре Бретон, водим от своя „автоматичен метод“, обявяваше за „поеми“ безсмислените съчетания, които се получават от случайното свързване на най-произволни отрезки от вестници от рода на следното:

Les plus belles pailles
ont le teint fané
sous les verrous

---

[1] Lettre aux recteurs des universités européennes, цит. по M a u r i c e N a d e a u: Documents surréalistes, Paris, 1948, p. 30.

[2] S a l v a d o r D a l i: Minotaure Nr 34, p. 20.

[3] J o a n M i r o: Minotaure, Nr. 3—4, p. 18.

IX

Такива са плодовете на индивидуализма: когато стремежът към свобода не се ръководи от конструктивен идеал, когато той се осъществява само в името на личната безотносителност, неговият край е безсмислието на хаоса. Роден с бунта на художника срещу всичко, което го свързва с буржоазната пошлост, той завърши с призива за свобода от всякакви връзки, дори от ония, които правят човека човек. Започнал с бурна реакция срещу безличното официално изкуство на буржоазията, той се успокои едва когато, след пароксизма на радикалния нихилизъм, не бе останало вече какво повече да отрича. Пълната свобода изправи художника-индивидуалист пред „нищото".

И все пак, надявам се, че след нашето изследване непредубеденият читател е можал да се убеди, че целият този процес, при който художникът, водим от идеята за по-пълно и спонтанно изразяване на собствената си индивидуалност, срива едно след друго изправените пред него препятствия, е нещо много сложно и поради това всяка преценка, която претендира за общовалидност, трябва да бъде достатъчно гъвкава, за да обхване неговото начало и край. А тъкмо те изглежда са най-малко съвместими. Защото, как би могъл да се свърже борческия индивидуализъм на Дьолакроа или Бодлер с нихилистичния субективизъм на Миро или Андре Бретон? Какво общо може да има между едните и другите? Всъщност не би ли трябвало, вместо да се мъчим да ги поставяме под един общ знаменател, да ги третираме като две взаимноизключващи се фази от развитието на съвременния индивидуализъм! И най-после справедливо ли е да поставяме върху една плоскост, макар и с неизбежните за случая уговорки, творци, които въпреки своя индивидуализъм, ни оставиха безспорни художествени ценности и такива, чийто асоциални стремежи доведоха до ликвидирането на самото изкуство?

Всъщност нашето изследване имаше предвид не творбите, а *концепцията*. Неговата цел бе да схване и опише зараждането и развитието на един възглед върху изкуството, който под влияние на цяла редица социални и естетически фактори провъзгласи субективния елемент за абсолютна същност на художественото творчество. Както изтъкнахме в началото, този възглед се оказва в последна сметка една форма на индивидуализма, който е присъщ на цялото буржоазно общество. А само от това по-общо гледище бихме могли да си обясним неговата поява и развой, неговите специфични форми и влияние върху модерното изкуство не като нещо случайно и изолирано, а като естествен и закономерен процес, на който, много често въпреки волята си, се подчинява художникът на буржоазния свят. Само при подобна трактовка би могло да се обясни правилно и неговото диалектически противоречиво развитие, при което под влияние на обществените условия, след едно борческо и в известен смисъл освободително начало следва тъжен и деструктивен финал.

Защото, ако се разгледа индивидуализмът в течение на цялата история на модерното изкуство от миналия век насам не абстрактно, а в контекста на съответната историко-културна ситуация, не може да не се види, че в началната му фаза неговата борба срещу догмите на Академията, срещу закостенелите форми, предавани неизменно по традиция, срещу безличната имитация, срещу шаблона и рутината, неговата борба за правото на художника да изрази себе си, като изобразява действителността, в известни рамки бе напълно справедлива. Към нейния актив безспорно принадлежат

не само редица ярки творчески индивидуалности, но и цяла серия художествени открития, които обогатиха изразните средства и възможности на самото изкуство. Да споменем ли още веднъж имената на Мане, Моне, Реноар, Дьога, Тулуз-Лотрек, Гоген, Ван Гог, Бонар, Сезан, Вьойар, Бодлер, Верлен, Маларме, Емил Верхарн, Аполинер. . . След тях човек едва ли би могъл да твори така, както се е творяло преди тях. Тяхната борба за личен израз, за новаторство в художествените форми намира своите отражения дори в творчеството на онния, които по своите мирогледни и художествени концепции стоят на диаметрално противоположни позиции.

Но както вече видяхме, заедно със задълбочаването на кризата в буржоазния свят, индивидуализмът, който още в своето начало съдържаше в себе си отрицателни тенденции, закономерно се превърна в субективизъм, като по принципите на диалектическата логика загуби и онова относително ценно, което се съдържаше в него. Тук вече борбата за непринуден творчески израз се изрази в необуздан произвол, който от естетическо гледище представляваше една напълно негативна, ликвидираща изкуството величина, а от социлогично гледище се оказа едно типично реакционно явление. Защото, макар че продължаваше да издига антибуржоазни лозунги, постепенно той се нагоди към съществуващите обществени форми. От своя страна и буржоазията, която в началото виждаше в него само една серия от скандални предизвикателства на „анархисти“ и „комунари“, постепенно започна да съзнава не само неговата социална безвредност, но и поради това да намира в него израз на собствените си тежнения. Подобно на модерния художник-индивидуалист и тя се чувствуваше угнетена. Тя усещаше като бреме всички ограничения, които ѝ налагаха всевъзможните условности и норми в обществото, на което бе господар. Нейната икономическа мощ бе достатъчно голяма, за да се остави да бъде регулирана от някакви онаследени конвенции, в безусловната валидност на които тя бе престанала да вярва. И колкото да изглежда парадоксално, от началото на нашия век тя започна да живее духовно с онния автори, които в своите произведения бяха станали изразители на това всеобщо чувствувано недоволство от нивелиращите обществени форми, които самата буржоазия бе създала. Но, разбира се, само на онова недоволство, което бе безсилно да прерасне в принципиална критика на буржоазното общество и което поради това по същество не отиде по-далеч от детински безсмисления бунт. Буржоазията четеше вече охотно Щирнер, вълнуваше се от Ибсен, превърна Ницще в култ, забавляваше се с волтерианското остроумие на Оскар Уайлд. Защо да не приеме тогава и естетическите капризи на онния „ужасни деца“ — художници и поети, които, затворени в своите „кули от слонова кост“ или просто из парижките бордеи, извършваха някакви нечувани, а може би и интересни експерименти над художествената форма, на които с наивна сериозност залагаха цялото си, впрочем твърде мизерно, съществувание! Тласкани от неумолимата конкуренция, търговците на куриози не можеха да не усетят, че общопрезираното модерно изкуство ги изправя пред истинско Елдорадо, пред една неоткрита област, която би предложила нови импулси за уморените сетива на преситената буржоазия. И те се насочиха към него. Един след друг окаяните представители на „чистото“ изкуство започнаха да бъдат „откривани“ (мнозина след тяхната трагична смърт) и творчеството им шумно рекламирано. А там, където капиталът насочи своите пипала, там идват на помощ пресата, платената критика, всевъзможната реклама,

която върши „чудеса“. Довчерашните индивидуалисти и борци срещу конвенциите стават „звезди“, към които поглеждат с интерес многобройните сноби, които, по думите на един френски критик, се възхищават повече, отколкото разбират, и купуват повече, отколкото се възхищават. Индивидуализмът, правото, дори задължението на художника да бъде оригинален, започва да се насърчава с всички средства. Той започва да се цени само доколкото е успял да намери „собствен език“, сиреч, според способността, в която е успял да конкурира колегите си в откриването на нови художествени форми, неоткрити до тогава. Въвлечен във водовъртежа на конкуренцията, заслепен от „култа към новото“, всемерно поддържан от официалните инстанции в буржоазния свят, той престава да подбира средствата си. Вместо да бъде откривател на автентични художествени форми, в които да изрази собствената си чувствителност, неговата амбиция се изчерпва с това да направи впечатление, да смае, да шокира публиката. При това положение скандалът престава да бъде следствие на едно естествено новаторство, както у първата генерация индивидуалисти, а става съзнателно поставена задача. Той се „планира“, предизвиква се умишлено със спокойната увереност, че ще намери високо поставени поддържници.

„Днес — пише Реймонд Коня — и най-предизвикателната творба на изкуството е уверена, че ще намери многобройни защитници — критици, търговци, любители — за да я поддържат. Авторът не поема никакъв риск и не показва нищо от оная борческа дързост, която бе характерна за неговите предшественици.“[1]

Тази атмосфера става особено благоприятна за шарлатаните, защото там, където майсторството е отречено, под предлог, че художникът се освобождава от условностите, за да изрази по-пълно и по-спонтанно собствените си чувства, изкуството се превръща в поле, на което талантът и бездарието водят „мирно съвместно съществувание“, при което често е трудно, дори невъзможно да бъдат те разграничени. Всяка несръчна цапаница, всеки езиков ребус излизат и се оправдават с претенцията, че изразявали неповторимата душевност на художника. А кой смъртен не счита собствената си душевност за достойна да бъде изразена и изобразена?

В резултат на всичко това съвременният художник-субективист престава да бъде искрен и правдив — една цел, в името на която неговите далечни предшественици водиха титанична борба срещу фалшивото изкуство на своето време. Докато в средата на миналия век първите представители на естетическия индивидуализъм поставяха като своя основна задача творческата искреност, правдивост и високо съзнание за отговорност, съвременните субективисти, в стремежа си да бъдат „самобитни“ най-често прибягват до трика или фокуса, неопитан от другите. И ако тази художествена „клоунада“ се поддържа и оправдава от заинтересованите търговци, продажната критика и снобите, тя намира и своите изобличители в лицето на редица честно мислещи критици. Така например Андре Дюноайе дьо Сегонзак в една своя статия, след като отбелязва, че основна характеристика на съвременното модерно изкуство е „интензивната нужда от реклама“, пише:

„Какъв контраст със сдържаността и скромността на един Коро или Бонар, или със смирението на Сезан... Днес се изисква повече смелост да бъдеш прост и правдив, отколкото да се опитваш да бъдеш забелязан, като си обърнеш панталоните на-

[1] Цит. по André Lamouche: Esthétique, Paris, 1961, p. 210.

опъки. Истинското изкуство ще остане единствено валидно чрез своята искреност. Времето ще демаскира блъфа и шарлатанството в изкуството".[1]

Към оптимистичното предсказание на Дьо Сегонзак бих искал да прибавя и трезвите мисли на Рене Юиг, които всъщност представляват едно хубаво заключение на нашата статия.

„Замаян от пиянствата на аз-а — пише френският изкуствовед — съвременният поет и художник стигат понякога до един „свещен" егоизъм, който се стреми само да се изрази, без да се грижи за ония, до които е адресиран. Но има в обществата един дълбок инстинкт за самозапазване и не е невъзможно да почувствуваме в наши дни началото на една реакция срещу индивидуализма, реакция, която е родена от прогресивното съзнание за неговите крайности и за опасностите, които той носи за колектива.

Урокът на Дьолакроа, създателя на индивидуализма, беше: индивидът има право да се екзалтира и да се наслаждава от себе си, само ако свободите, които притежава, са изкупени с по-изискана дисциплина. Само така индивидът не ще рискува повече да бъде чудовищен израстък върху снагата на обществото; напротив, той ще бъде това, което трябва да бъде: необходим фактор за неговото обновяване и напредък, като предлага на другите един по-богат и по-висок образ на онова, което те биха могли да бъдат."[2]

---

[1] Пак там, p. 141.
[2] R e n é H u y g h e: L'esthétique de l'individualisme.

ДИМИТЪР БЛАГОЕВ — БОРЕЦ СРЕЩУ ИДЕАЛИСТИЧЕСКО-ФОРМАЛИСТИЧЕСКАТА ЕСТЕТИКА И КРИТИКА

Георги Димов

Димитър Благоев принадлежи към онези творчески личности, за делото на които си припомняме не само при кръгли годишнини и честувания. При всичките огромни завоевания на съвременната мисъл в различните области на човешкото знание традициите и заветите на тези бележити личности запазват цялата си жизненост и непреходна значимост. Поколения от различни епохи се обръщат към тяхното дело, за да черпят знания и мъдрост, поука и вдъхновение в усилията си да осъществят високи обществени и културни идеали. Затова такива исторически личности са не само наши учители, дали в ръцете ни верен компас за ориентиране в сложните житейски проблеми, но и живи наши съвременници, подсказващи ни насоката към големите истини.

Делото на основоположника на българската социалдемократическа партия се откроява с цялото си величие, когато погледнем на него с историческа перспектива. Вече десетилетия наред то все по-трайно задържа погледите на всички, които са направили от марксистко-ленинското учение, от комунистическата идеология свое съкровено верую. Ако като пръв организатор и идеолог на българската работническа класа Д. Благоев е трябвало да разорава непокътнати целини, да прокарва дълбоки бразди в съзнанието и душите на хората и да хвърля семето на социализма, то с не по-малко творчески усилия и идейна углъбеност той е работил, за да заложи и утвърди теоретическите основи на една духовна култура, призвана да съдейства на всестранните революционни обществено-икономически, нравствено-философски процеси. Затова в съзнанието на поколенията, в съвременната ни обществена и идеологическа практика той живее не само като проникновен автор на множество трудове по най-актуалните идейно-политически и социално-икономически проблеми на времето, но и като школуван теоретик на изкуството, очертал някои от ръководните принципи на марксическата естетика и критика. Изиграли за времето си революционизираща роля, тези принципи и указания и днес запазват цялата си значимост като жалони по пътя за създаване на народополезна идейно и естетически действена литература.

Онова, което е особено характерно за Благоев в тази област, е, че той изявява и утвърждава възгледите си в непрестанна борба с буржоазно-идеалистическите теории, с апологетите на „чистото изкуство“, с носи-

телите на формалистично-мистични концепции за същност и задачи на литературата. В литературната ни история той пръв поставя на разглеждане и преценка на по-широка основа различните теоретически школи и художествени направления. И в тези си усилия винаги се стреми да третира литературните явления на основата на обществено-историческата действителност, във връзка с културно-идеологическите проблеми и идейно-възпитателни задачи на времето. Затова и с такава полемична страст той едновременно утвърждава и разобличава, защищава поетиката на реализма, критикува и отхвърля естетическото кредо на индивидуализма. Тук именно се заключава непреходното историческо значение на Благоевото литературно-теоретическо и критическо дело.[1]

На какво се опира бележитият деец на социалистическото движение, за да се домогне така рано и в една не особено благоприятна обстановка до кардиналните концепции на материалистическата естетика, да формулира принципи, залегнали в основата на по-сетнешната пролетарска и социалистическо-реалистическа литература? От какво се обуславя дълбокия му интерес към въпросите на теорията и практиката на художественото творчество и то в един момент, когато е бил изцяло погълнат от нуждите и задачите по организирането на партията на българската работническа класа?

Несъмнено особено благотворно в това отношение се оказва дълбокото му сродяване както с идейните и реалистични традиции на българските възрожденци, така и с естетиката на руските революционни демократи, със завоеванията на прогресивните писатели в света. Все от техния опит е поучен той, за да осъзнае така ясно и непоколебимо значението и ролята на литературата за идейно-политическото съзряване на народа, за утвърждаване на социалистическата идеология в обществения и културния живот. В всеобхватната си и рядко плодотворна дейност Благоев още веднъж идва да потвърди истината, че творческото усвояване на идейно-философското, литературно-естетическото наследство на прогресивните мислители и художници от миналото, на техните материалистически концепции и реалистически принципи неминуемо насочва и в края на краищата довежда до марксизма — разкрил законите на обществено-икономическото, духовно-интелектуалното развитие върху основата и на дълбокия синтез и анализ на предишните завоевания. А когато се запознава и с трудовете на марксизма, сродяването с предишните завоевания му помага да вникне в самата същност на възвестените нови принципи, да ги възприеме цялостно и невъзвратимо, изградил от тях съкровеното си верую.

Литературно-теоретическата си и критическа дейност Д. Благоев развива в края на миналия век, най-вече през 90-те години. А това е времето, когато в България се извършват дълбоки обществено-икономически, културно-нравствени процеси, назряват сблъсъци от различно естество, на литературното поле намират теоретическа и практическа изява различни школи и течения. Наред с критическия реализъм, който се извисява до големи върхове, развива се и народническата литература. Успо-

[1] Досега направеното за осветляване на тази област от Благоевото наследство е не малко. Вж. Ст. Каролев, Димитър Благоев — литературен теоретик и критик, 1951; Т. Павлов, Към въпроса за естетическите и литературно-критически възгледи на Д. Благоев, в сб. За марксическа естетика, литературна наука и критика, 1955; Г. Цанев, Д. Благоев — литературен теоретик и критик, в сб. Сто години Димитър Благоев, 1956, както и редица и други статии.

редно с първите кълнове на пролетарската литература у нас намират почва философските и естетическите теории на индивидуализма. Сп. „Мисъл“, редактирано от д-р Кръстев, се оформя като трибуна на индивидуалистично-идеалистическата поетика.

Сред една твърде усложнена и противоречива обстановка Благоев е трябвало да обосновава и разяснява принципите на материалистическата естетика, да сочи на писатели и поети обществено-историческите и индивидуално-психологическите предпоставки за създаване на демократическа, реалистическа литература, разкриваща по художествен път многообразните житейски и нравствени процеси. Извънредно сложните и неизяснени въпроси от теорията и практиката на художественото творчество той разглежда винаги в органическа връзка с проблемите на непосредната обществена действителост, с все по-изостряща се борба за внедряване на демократическите идеи, на социалистическото учение във всички области на националния живот. Затова и при Благоев е трудно да се разграничи общественика от литератора, гражданина-социалист от теоретика-философ, критика от публициста. Всичко е споено в едно неразкъсваемо единство, пропито е с един заразяващ патос — да се разкрие идейното и социално съдържание на политическите и литературните явления, да се накарат хората да вникнат в скрития смисъл на нещата, да разбират закономерностите в обществения и културния живот, та да се борят по-успешно за извоюване и на своите исконни права. И очевидно били са необходими неимоверни усилия, проникновеност на мисълта, твърдост на волята, теоретико-философска углъбеност, за да се схванат многообразните проблеми в тяхната съвкупност, да се разглеждат и осветляват в тяхната диалектическа взаимообусловеност. Задачата е била толкова по-трудна и поради обстоятелството, че Благоев още не е имал възможност да се запознае със съчиненията на Ленин, тъй като най-значителните от тях излизат по-късно, след като вече нашият критик е престанал да се занимава с литературни въпроси, социалистическата партия едва е правила първите си стъпки, проявявали се различни опортюнистически тенденции и борбата за намиране на правилния път — и в теорията и в непосредната житейска практика, понякога е вземала твърде остри форми. Затова пък и толкова по-неизмерими са заслугите на Дядото, толкова и по-голяма е нашата признателност към него. Но и толкова по-неумолимо е задължението ни не само да разкрием, а и с умение да използуваме направеното, завоюваното от бележития марксист за решаване задачите и на днешния ден.

Застанал на здрави методологически позиции, Д. Благоев подхваща някои от основните въпроси на естетиката, въпроси, които определят водоразделната линия между материализма и идеализма в областта на художествено-творческата дейност. За него литературата, както и всяко изкуство, е отражение на определена историческа действителност, своеобразна форма на познание и обществено съзнание. Тя, реалната действителност, е извор на всяко истински художествено произведение, критерий за неговото обществено оправдание и естетическо значение. Но всякога действителността — предмет на художествено претворяване, се третира в нейното многообразие и противоречивост, в диалектическото ѝ развитие. „В истинските художествени произведения се изказва в художествени образи и картини умственото и обществено състояние на даден народ и в дадено време“ — пише Благоев през 1898 г. на страниците на „Ново време“ (Д. Благоев, Литературно-критически статии, 1951, стр. 269. По-нататъш-

ните посочвания ще бъдат все по това издание). За него диалектическата взаимообусловеност между общество и литература е незиблема истина. Тя му служи като сигурен компас да обяснява различния характер на литературата през отделните епохи, вярно да оценява доколко едно произведение е успяло правилно да отрази някои от характерните процеси на времето. В диаметрална противоположност на идеалистическата естетика литературното произведение се разглежда като сеизмограф на общественото развитие. При това винаги се подчертава, че предмет на художествена интерпретация следва да бъде онова, което разкрива съществени страни от действителността, което я характеризира, подсказва нейния облик, тенденции. Случайните, нехарактерни явления не могат да дадат трайна познавателна и идейно-естетическа стойност на литературната творба. Щом в нея не се чувствува пулсът на някои страни, моменти, черти, които определят ритъма на живота, тя не може да задържи трайно вниманието на читателя, да го развълнува и тласне към размисъл. Съждения от рода на горните се изказват по различни поводи, пронизват почти всички Благоеви статии. Обикновено те са извикани, за да се даде отпор на зачестилите писания от страниците на сп. „Мисъл“, от където се възвестява немската идеалистическа естетика, според която изкуството няма нищо общо с реалния живот, стои далеч от обществените проблеми, от „злобата на деня“. Целта на всяка художествена дейност била да ни откъсне от грубото всекидневие, да ни накара да почувствуваме някакви „висши“ ценности, да ни тласка към духовно усъвършенствуване и т. н.

Жизнено-познавателния, идейно и емоционално действен характер на литературата Благоев поставя и разглежда във връзка с характера на писателското светоотношение. Не е възможно правдиво възсъздаване на действителността — в нейната конкретна същност и тенденции за развитие, не е възможно писателят да разкрие „причинната връзка на явленията“, ако не стои на съвременни прогресивни идейни позиции, ако не обладава правилни възгледи за развитие на обществото. „Истински художник може да бъде само личност развита, която стои на равнището на философските движения на своето време, която, въоръжена с дадено философско световъзрение, е способна да схване общите, характерните черти на умственото и общественото състояние на един народ, на едно общество, на една известна негова част. Личност, която не обладава тия качества, колкото естествени дарби и да има, не може да създаде произведение, което да има художествена стойност“ (стр. 269). Изяснявайки широко проблема за ролята на мирогледа в художествено-творческата дейност, Благоев посочва несъстоятелността на идеалистическите твърдения за безсъзнателния характер на изкуството, плод на внушение „свише“, на неуловими сили. Разкрива реакционно-класовата основа на теорията „изкуство за изкуството“ с нейните всевъзможни разновидности, съблича прозрачното було, с което мнозина искат да прикрият идейните си попълзновения. Принципът „изкуството трябва да служи само на чистото изкуство. . . никога всъщност не е намирал приложение; поне в истински художествените произведения той е невъзможен. И то е много естествено. Всякой един писател непременно се намира под влиянието на оная сума от впечатления, мисли, принципи и идеи, които получи от възпитание, от средата, в която живее, от класата, към която принадлежи, от ония обществени движения, под властта на които се намира“ (стр. 271). И всичко това волно или неволно намира израз в творческата му дейност. Колкото и да мечтае, писателят не може да се затвори в кула от слонова

кост и оттам бездушно да съзерцава света. А ако въпреки всичката настойчивост на житейските проблеми да бъдат преосмислени и претворени, писателят се рее из неземни светове, то произведението му ще се окаже никому ненужно. Това обаче не означава, че е и безвредно. Напротив, понякога подобни произведения могат да нанесат непоправими злини върху съзнанието и душите на читателите. На твърденията на д-р Кръстев и на неговите съмишленици, че за писателя не било необходимо да има определен светоглед, защото се опирал само на своя „художествен инстинкт", на творческата си инвенция, че мисловността не била характерна и наложителна за поетическото творчество. Благоев реагира с цялата си душа. В статията си „Гласен отговор" (1902) той обосновава нашироко същността и предпоставките на художествената дейност, като подлага на съкрушителна критика философско-идеалистическите възгледи на редактора на „Мисъл". Не може да има „безсъзнателно" творчество — говори Благоев. „Няма велико художествено произведение, което да не е плод и на мисълта, което да не носи печата на мисленето, в създаването на което да не е участвувал и разсъдъкът. Великите художествени произведения по туй се и отличават, че представляват в безсмъртни образи и картини мисълта на своето време" (стр. 163). Една непресекваща интензивна мисъл съпровожда целия творчески процес, обладава писателя, когато претворява в образи и картини жизнените и духовните явления. При наличието на природно дарование, колкото по-проникновена е мисловността на писателя, колкото по-прогресивен е неговият мироглед, толкова са и по-големи възможностите да бъде създадено пълноценно литературно произведение. Усилията на идеалистите, на техните следовници в България да отрекат участието на разума в художествената дейност са карали Благоев да се спира нееднократно върху въпроса за ролята на светогледа при писателската работа, — проблем, за който ние незаслужено твърде малко говорим в последно време. Немислим е художник без светоглед, „без оная сума от общи понятия, възгледи, идеи, мисли, които съставляват в дадено време общ светоглед за представителите, за интелигенцията, за развиващите се обществени движения" — пише Благоев (стр. 164). Всяко пълноценно произведение неминуемо е изградено върху една централна идея. Характерът на тази идея зависи преди всичко от светоотношението на писателя. Но заедно с това, за разлика от вулгарния социологизъм, Благоев винаги подчертава, че светогледът на писателя, неговата мисловност намират по-своеобразна изява, въплътени са в художествени образи, картини, конфликтни ситуации и т. н. С примери от българската, руската и западноевропейска литература обосновава схващанията си за извънредно голямата роля на писателския мироглед в правдивото отразяване на действителността, — върху основата на която само могат да се появят големите творби на изкуството.

Във връзка със значението на идейно-философските разбирания на писателя в творческия процес Благоев разглежда и друг важен проблем, третиран различно от материалистическата и идеалистическата естетика — за тенденциозността на изкуството. За нашия теоретик-марксист правилното разбиране и решаване на този проблем обуславя създаването на обществено полезна, емоционално действена литература. Отхвърляйки схващанията на апологетите на „чистото" изкуство, че всяка тенденция убивала художествеността, а усилията на писателя да прокара определена идея означавали неразбиране особената природа на поетическото творчество, той изказва проникновени съждения, основани на исконните

принципи на марксическата естетика. Тенденциозността — пише Благоев — е присъща на всяко художествено произведение, и тя е именно, която му „придава най-висока художествена цена“, дори „най-великите художествени произведения се отличават с най-голямата си тенденциозност“. Нетенденциозно изкуство никога не е имало и не може да има и суетни си остават усилията на индивидуалистите да създадат някакво си „незаангажирано“ изкуство. Затова, когато се разглежда едно произведение, въпросът се свежда не дали има или няма прокарана определена тенденция, а да се види каква е тази тенденция, на кого и за какво служи тя. „Ако тенденцията не е вярна с действителността, ако не е съгласна с истината, тя прави произведението фалшиво, колкото и в добри форми и изящни думи да е писано“ (стр. 270—271). Напълно в духа на Лениновата мисъл звучат думите на Благоев, „че всеки един художник, колкото той и да не желае, внася в своите произведения мислите, идеите, чувствата на средата, на класата, на партията, към която принадлежи. Това е неизбежно“ (стр. 271). С теоретическа углъбеност Благоев сочи, че издигнатите принципи от жреците на „самоцелното изкуство“ са наивно несъстоятелни. Твърдейки, че не може да има нищо художествено там, където се разглеждат жизнените въпроси на времето, те не само отклоняват писателя от благодатния извор на всяко истинско изкуство, пресичат пътищата на живителните сокове на писателското дарование, но фактически служат на домогванията на господствуващите класи. „За тях е и художествено и научно само онова произведение, което няма нищо общо с действителността, с живота и неговите движения. В самия този принцип се заключава най-лошата тенденция, която е причината, гдето днес художници, които се турят на тоя ограничен класов принцип, са най-безплодните и техните произведения — най-безжизнени“ (271).

В пълно съгласие с основните положения на марксическата естетика, Благоев непрестанно подчертава, че и най-прогресивната тенденция не би оказала ефикасно въздействие върху читателя, ако не бъде претворена във високо художествени образи, ако не просмуква самата тъкан на произведението. Голите декларации, самоцелните публицистични разсъждения на автора подравят самите устои и на художествеността, и на идейността. Както реакционната идейност, невярната тенденция правят образа неубедителен, непълноценен, разрушават същността на литературното произведение, така и немотивираната от житейската логика, от самия художествен замисъл тенденция влиза в противоречие със своеобразието на литературата като особена форма на познание, на идейно-емоционални изживявания.

Тук няма възможност да бъде изложена широката конкретно-литературна аргументация на Благоев по поставените и убедително обосновани теоретични въпроси. Вземайки редица писатели и произведения от нашата и световната литература, той нагледно доказва как неправилният светоглед на автора се е оказал фатален и за прокараната тенденция, а тя от своя страна е обусловила цялостното идейно-естетическо звучене на произведението, неговата обществено-възпитателна стойност. Макар да не се домогва до по-проникновени схващания за своеобразието и относителната самостойност на художествения метод, което му попречва вярно да оцени някои критико-реалистически произведения на времето, съжденията му по отношение важността на светогледа, на идейността при художествено творческия процес са напълно в съгласие с марксистко-ленинската естетика. Тяхната роля и значение се открояват с още по-голяма

сила при социалистическо-реалистическото изкуство, стават крайъгълен камък при художественото претворяване на съвременната ни действителност.

Направил от марксизма свое съкровено верую, Благоев непрестанно говори, че социалистическата идейност, материалистическото светоотношение помагат в най-значителна степен да се обхване и разбере конкретно-историческата действителност, както и човешката душевност. Не случайно мнозина от писателите ни реалисти са създали по-значителни произведения в онзи период, когато са били облъхани от социалистическите идеи.

Д. Благоев страстно полемизира с д-р Кръстев, който развива теорията, че материалистическото разбиране на света било „едностранчиво", че то стеснявало художествения поглед на писателя, пречело за „вникване в най-характерните, в „най-вътрешните" особености на поетическото творчество" (стр. 170). Отхвърляйки тези и други подобни твърдения, нашият теоретик-марксист обосновава, че социалистическото учение е единственото, което не само дава верни познания за света, за закономерностите на неговото развитие и т. н., но и открива „широки хоризонти за благотворна, полезна литературна деятелност".

Във връзка с идейността Благоев разглежда и такъв основен проблем на марксическата естетика, като въпроса за обществено и нравствено възпитателното значение на изкуството. Художествените произведения не само обогатяват нашите знания за историческата действителност и интелектуално-психическия свят на човека. Те помагат за неговото самопознание, за самопознанието на обществото, въздействуват най-непосредно върху цялата душевност — интелектуална и емоционална — на човешката индивидуалност. И тук Благоев отхвърля формалистично-идеалистическите концепции, според които да се поставят пред изкуството утилитарни задачи — било познавателни, било възпитателни — означавало да се опошли неговата същност. Нямащо нищо общо с реалния свят, целта му била само да доставя естетическа наслада, да ни пренася в сферата на ирационалното и т. н. Още в словото си, посветено на паметта на Хр. Ботев през 1887 г., Благоев заявява: „Надали ще се намери човек, който да отрича възпитателното значение на поезията. . . Ще забележа само, че поезията като възпитателно средство още по-добре достига своята цел, когато в поетическото произведение има освен поетическа хубост и идеи. Колкото по-общочовешки и по-съвременни идеи има в едно поетическо творение, толкова, разбира се, то има повече възпитателно значение" (стр. 200—201).

На по-широка основа се разглежда този въпрос в статията за брошурата на Толстой „Що е изкуство". Отхвърляйки някои от теоретичните възрения, особено мистичните концепции на Толстой, Благоев поставя възпитателното значение на изкуството в зависимост от прогресивния характер на идеите и мислите, които то съдържа. Само онова произведение може да въздействува в здрава идейно-естетическа насока, да раздвижва обществената енергия и утвърждава благородни чувства, да насочва към възвишени идеали, което отразява правдиво действителността, чиито образи и картини въплътяват нейни съществени страни и тенденции. Така не само познавателното, но и възпитателното значение на изкуството се разглежда на основата на правдивото отразяване на обществено-историческия и духовно-психологическия свят на хората. Но за всичко това е необходимо да се изобразяват не отделните фрагментарни явления, дребнави случки и епизоди, които с нищо не говорят за „общото състояние",

не характеризират същността, закономерното. Не всяко явление може да бъде „предмет на художествено произведение“, нито пък „цялата съвкупност от явленията могат се представи в едно произведение“ — предупреждава непрестанно Благоев. Произведение, в което не са спазени тези изисквания, „няма да бъде нито вярно с действителността, нито може да представлява художествена цена“. Онова, което „прави едно белетристично произведение действително художествено, то е изображението на най-характерните страни на действителността, изображението на дадено общо състояние“ (стр. 269—270). Колко навременно и целесъобразно предупреждение и за неколцина днешни млади писатели, които сякаш са забравили тази истина! Множеството разсъждения на Благоев в тази насока отвеждат към формулировката на Енгелс за реализма като „възпроизвеждане на типични характери в типични обстоятелства“.

Нищо не извиква повече негодуванието на Благоев, отколкото изопачаването на действителността с нейните социални и културно-нравствени процеси, изобразяването на жизнените и психически явления в невярна светлина. Немалко произведения на безспорно талантливи автори носят органически художествени недъзи, пострадали са във формално-художествено отношение именно защото действителността не е намерила правдиво отражение, не са доловени нейни характерни конкретни черти и исторически тенденции. Необходимо е писателят да има не само правилен светоглед, но и да умее да наблюдава, да анализира и обобщава, да разграничава съществените от незначителното, трайното от преходното, идейно-художествено значимото от случайното. Светогледа и таланта при художествено творческия процес Благоев разглежда в тяхната взаимовръзка. Само на основата на вярното разбиране на техните особености и роля може да се даде и вярна оценка на едно произведение. Ако характерът на тенденциите, вложени в произведението, зависи от „умственото състояние“, от „философското световъзрение“ на писателя, то художествената стойност на творбата пък зависи доколко авторът „рисува избраните тенденции в живи картини и образи съгласно действителността“. Едно творение на изкуството „е толкоз по-художествено, колкото по-естествено и по-съгласно с действителността комбинира живите картини и образи. А това вече зависи и от дарбата, от таланта“ (стр. 295). С тези си разсъждения Благоев не само очертава основните предпоставки на художествената дейност, но и изобличава обвиненията на буржоазните литератори, че уж марксическата естетика не оценявала ролята на таланта, а отдавала единствено и изключително значение на мирогледните разбирания на автора.

Все така аргументирано и проникновено Д. Благоев оборва и другите клевети на индивидуалистично-формалистичната естетика, като тази напр., че социалистите не обръщали нужното внимание на художествената форма, оценявали произведението само въз основа на вложеното съдържание и т. н. Многобройни са съжденията на бележития български марксист относно изключително важното значение на художествената форма, без която и най-прогресивната идейност не би могла да окаже нужното въздействие. „От художествената форма именно зависи онова мощно влияние, което упражняват художествените произведения върху обществото. Колкото формата на едно произведение е по-художествена, толкова е по-голямо неговото обществено значение“ — четем в статията, посветена на романа на Д. Т. Страшимиров „Сред мрака“ (стр. 341). Но за разлика от естетите-формалисти художествената форма не се разглежда самоцелно, а винаги като носител на определено съдържание. Неразкъсваемото един-

ство между съдържание и форма, свойствено на всяко истински художествено произведение, е което определя непреходната действена сила на изкуството.

Благоев воюва срещу всички онези, които искат да разкъсат или противопоставят формата на съдържанието, да отклонят литературата от жизнените въпроси на момента, да „докажат“ вредата от вмешателството ѝ в обществено-политическите борби и т. н. Колкото и настойчиво да издигат лозунги за „чисто“, „безидейно“ изкуство, следовниците на подобни теории не успяват да скрият буржоазната идейност, която прокарват в произведенията си.

Теоретико-естетическите възгледи на Благоев са изградени на основата на марксическата философия, подхранени са от актуални разбирания за ролята на литературата в обществено-политическите процеси, в борбата на народа за социален и културен напредък. Плодотворната му дейност в тази насока е пропита със страстна партийност и непримиримост към всевъзможните буржоазни теории. „Всичките ми статии са плод на стремлението ми да приложа към разни обществено-литературни въпроси социалистическа гледна точка, да ги обясня от тая гледна точка“ — заявява Благоев в предговора към сборника „Литературни статии“ (1901).

И наистина организаторът на партията на българската работническа класа неуморно воюва за създаване на социалистическа литература, против буржоазните концепции в теорията и практиката на художественото творчество. Уверено заявява и аргументирано доказва, че тенденциите на историческото развитие налагат появата и на литература, съзвучна с тези тенденции. „Господстующе направление днес в художествената литература е онова демократическо реалистическо направление, което черпи своите мотиви из живота на социалната демокрация и из съприкасающите се до нея обществени сили и ги освещава от гледна точка на съвременните обществени отношения, социални движения и идеали“ (стр.316). Развитието и укрепването на работническата класа неминуемо довежда и до появата на пролетарска литература — „на нея принадлежи бъдещето“ — пише с историческо проникновение бележитият марксист. Постепенно, но неумолимо ще бъде преодолявана онази литература, която не служи на съвременните задачи на обществото, която противоречи на новите обществени отношения и стремежи. При неотклонно изменящите се условия върховно задължение на писателите става да изхождат от интересите на работническата класа. „Изучаването на нейното положение, на нейните искания, на нейната психология и произхождението ѝ, на нейните движения в името на идеалите ѝ днес е наложително“ (стр.315). Тези думи не само звучат с патоса на Лениновите формулировки за партийността в литературата, но и припомнят за една от главните повели, стоящи пред съвременните творци.

*

Борбата на Д. Благоев срещу буржоазно-идеалистичните, индивидуалистично-формалистичните принципи и концепции е всеобхватна. Тя засяга както проявите им в чисто теоретико-естетическата област, така и в литературната критика, а в още в по-голяма мяра в непосредната литературно-художествена практика. . .

Макар в съжденията си за целта на критиката той да следва в значителна степен Плехановите възгледи, тъй като очевидно не е познавал трудовете на Ленин, във всекидневната си критическа дейност проявява верни марксически разбирания, с публицистична страст отхвърля слабо-

стите от идейно и художествено естество в излизащите по онова време произведения, насочва по пътя на реализма писатели и поети. Както за руските и български революционни демократи, така и за Благоев критическата дейност представлява „естетика в действие“. Възренията му за същност и задачи на художествената литература намират реален израз в критическите му писания. Ако в художествената творба светоусещането на писателя неминуемо се изявява, то в критиката идейно-философските позиции още по-ярко се открояват. Затова за критика е също така необходимо да има правилен светоглед, да познава както специфичните закономерности в развитието на изкуството, така и обществено-историческите закономерности, конкретните жизнени задачи, общата атмосфера и т. н. Благоев особено подчертава тези страни, за да посочи дълбоките различия между марксическата и естетската критика, която в лицето на д-р Кръстев у нас настойчиво уверявала, че критикът е длъжен да се съобразява само с особеностите на художествено-творческата дейност и от нищо друго не трябвало да се интересува. Докато естетско-формалистичната критика разглежда откъснато хубостта или недостатъците на произведението, Благоев сочи, че е необходимо да се имат предвид редица социално-исторически, индивидуално-психологически предпоставки, за да могат да се видят и оценят съществуващите качества или слабости. Като основно задължение пред критика се поставя да анализира и съдържанието, и формата на творбата, да определи стойността на нейната основна идея, доколко тя, идеята, е вярна и е въплътена в значителни образи и картини, доколко те са типични, а действията на героите жизнено правдиви, психологически мотивирани. Чрез всестранен идеен, социален и естетически анализ критикът трябва да разкрие познавателната и възпитателна стойност на творбата, да „даде на читателите си по-добро разбирание на явленията, по-голямо знание и да посочи на по-високи принципи“. Такъв един анализ трябва да помогне да се разберат както формално-художествените качества на творбата, така и идейно-социалната същност на събитията, явленията, станали предмет на художествена интерпретация. И от всичко това да се определи в каква насока ще въздействува върху съзнанието и чувствата на хората.

И възгледите си за характер и задачи на литературно-критическата дейност Благоев развива в спор със схващанията на някои представители на официалната критика по онова време. В това отношение особено интересна и показателна е статията „Литературната критика у нас“ (1900), написана като реакция на застъпените от проф. Б. Цонев позиции на страниците на сп. „Български преглед“. Нашият теоретик-марксист отхвърля препоръките на Б. Цонев за по-принизени оценъчни критерии, за по-благодушна критика, предвид низкото културно равнище на българската публика, както и изобщо на литературата ни; критикът трябвало да се съобразява с вкуса на читателите, с възможностите на писателите и т. н. „Изобщо, г. Б. Ц. съветва критиката да стане оръдие и на низки цели, на фалшиви „народни задачи“, оръдие на дребнавото буржоазно шествие, на нейните егоистични цели. Критика от съдия, който трябва да стои високо над литературното равнище на писатели и читатели, над вкусовете на публиката, от съдия строг, но справедлив, трябва да стане, според г. Б. Ц., прост посредник, търговски агент между писателя и читателя. Такава критика не е критика и ние никога не би желали, щото в България тя да разцъфтява. От такава критика никакъв литературен напредък не може да се очаква“ (стр. 154). В непримиримостта си към всички онези, които не

съзнавали важността на литературната дейност — и художествена, и критическа, — и лекомислено са се подвизавали на нейното поприще, сякаш долавяме патоса на Ботев, който също така с цялата си душа воюва срещу носителите на подобни вредни за общественото и литературното развитие схващания.

Съзнавайки взаимообслувеността вежду литературно-художествена и литературно-критическа дейност, Благоев сочи, че при тогавашните условия, когато все още буржоазната литература била във възход, не е било възможно да се появи истинска литературна критика. „От буржоазното направление в литературата не може да се яви никаква критика, освен декадентската, т. е. оная критика, която няма нищо общо с принципиалната критика, която винаги подновява мисълта и се явява факел, осветляющ пътя на прогреса“. Не такава обаче прогресивна, възродителна роля могли да играят излизащите критики от перото на д-р Кръстев, Пенчо Славейков, на Вазов и Величков за Хр. Ботев и Л. Каравелов (стр.152). Отсъствието на по-значителни литературно-критически прояви Благоев обяснява и с особените трудности на този род дейност, както и с преходния характер на епохата, когато старото неумолимо се рушело, а новото още не било се изявило с по-внушителна сила. Буржоазията е изгубила революционната си роля, отдавна се е отказала от демократическите си принципи, дори се е обявила срещу тях. Буржоазната мисъл блуждае, „тя ту се повръща назад в мрачния период на умственото развитие на человечеството, ту впада в безизходния песимизъм на Ницше, ту прегръща теоретическия анархизъм на Спенсера“ (стр. 152).

Ако по причина на редица обстоятелства от обективно и субективно естество Благоев се увлича в оценките си на някои писатели-реалисти, то стрелите му улучват точно целта, когато са насочени към типичните прояви на буржоазната индивидуалистична, антиреалистична литература, както и опитите да се тълкува превратно наследството на такива писатели-граждани, като Ботев и Алеко Константинов. Школуваният литератор остро критикува онези, които превъзнасяли еротичните стихове на Кирил Христов, разкрива тяхната социално-класова основа, както и вредата, която могли да нанесат върху съзнанието на народа. Появата на еротичната поезия Благоев обяснява с утвърждаването на буржоазната класа, някои слоеве от която се превръщат в „празни охолници, които могат да се предават само на „еротика“. Жлъчно иронизира и Петко Тодоров, който с идилиите си витаел из неземни светове, искайки сякаш да докаже, че на поезията е чужда всяка мисловност и социална идейност, че поетите живеят в един „съвършен мир“, от където съзерцават и творят „чисто изкуство“. Изобщо още първите кълнове на модернистичното, индивидуалистично изкуство у нас Благоев посреща с безпощадна критика, като сочи и неговите социални корени, реакционната му същност, обществената и идейна безперспективност. От страниците на „Ново време“ било от самия Благоев, било от перото на неговите сътрудници и съратници излизат множество статии, в които от различен аспект се разкрива несъстоятелността на естетическите позиции, намерили израз и в някои литературни произведения на хората около сп. „Мисъл“. Не е пощаден никой от онези, които ставали носители на индивидуалистични декадентски веяния и тенденции, засилили се особено в началото на века. С тази си дейност Благоев изиграва неоценима историческа роля за посочване на антинародната същност на модернистичната, антиреалистична литература, трасира и осветлява теоретически пътя за развитието на демократическата

пролетарско-социалистическа, революционно-партийна художествена литература. Още в зората на социалистическото движение в България Благоев с рядка прозорливост посочи от какво първостепенно значение се явява борбата срещу буржоазната идеология в областта на изкуството, не само за създаване на реалистична, революционно-народностна литература, но и за утвърждаване на марксическите принципи в цялостния обществено-политически и духовно-творчески живот. Някои ограничени моменти в теоретическите съждения или увлечения в критическите преценки на Благоев днес не биха ни изглеждали тъй странни и необясними, ако се пренесем в онова време, ако се сродим по-дълбоко с идейния и обществения патос на неговата всеобхватна дейност. Многостранната борба, която е трябвало да води за разобличаване и изместване на буржоазната идеология в различните ѝ прояви, е налагала да се акцентува повече върху едни въпроси и да се отминават други, за да се задържа вниманието по-трайно върху онова, което е съставлявало същността на марксическата теория и критика и е давало възможност да се атакуват вредните идеалистически принцпи и концепции. При онези условия трудно е било да се проявят по-проникновени разбирания по въпроса за съюзника в борбата за тържеството на социалистическите идеи, да се застане на позиции, характерни за времето след болшевизирането на партията.

Традициите на Димитър Благоев, обогатени, разширени и углъбени от по-нататъшното развитие на маркистко-ленинската естетика, литературна наука и критика, са служели винаги като ръководно начало на комунистическата партия в епичната ѝ борба за събаряне на капитализма и изграждане на ново социалистическо общество. Не само най-видните представители на марксическата естетическа и критическа мисъл, работили след Благоев, като Г. Бакалов и Т. Павлов, са се опирали на неговото наследство, изтъквали са огромните му заслуги в тази област, и са се считали за негови ученици. И великият син на народа ни Георги Димитров говори не един път с най-голямо преклонение за делото на Дядо. Дълголетната борба срещу буржоазния строй и неговата идеология — с многообразните ѝ прояви и рецидиви в умовете и душите на хората, особено у творческата интелигенция, не би могла да се води успешно без углъбено да се изучават, развиват и използуват Благоевите традиции — припомня Г. Димитров.

Историческата значимост и непреходна актуалност на тези традиции се открояват с рядка сила и в наши дни. Защото и днес, както вече не един път е изтъквано, буржоазната идеология под различни форми, по видими и невидими пътища се промъква и в областта на художественотворческата дейност, с намерение да спъне, да отклони, да внесе объркване и колебание в победоносния устрем на днешните хора по пътя на комунизма. Затова и с истинска национална и комунистическо-партийна гордост др. Тодор Живков в речта си пред дейците на културния фронт през април миналата година, обосновавайки политиката на партията в областта на идеологията, издигайки отново лозунга — комунистическата партийност — висш принцип на нашата литература и изкуство, — особено дебело подчерта, че тази политика води своето начало още от Д. Благоев, от момента, когато възникна марксическата мисъл в България. „Още Д. Благоев — Дядото, ясно и недвусмислено насочи марксисткото движение у нас към непримирима борба против буржоазната идеология. Той воюваше безкомпромисно за чистотата на марксическите принципи, непоколебимо отстояваше партийните позиции. Дядо и неговите

съратници са пословични с последователната си борба против всякакви буржоазни и дребнобуржоазни примеси и влияния в пролетарската идеология, в пролетарската литература и изкуство. Димитър Благоев съвършено определено посочваше, че е необходимо да бъде създадена такава литература и такова изкуство, които да отразяват дълбоко правдиво действителността, да бъдат ясно свързани с живота и борбата на пролетариата, на народа, да нямат други интереси и стремежи, освен интересите и стремежите на народа. Тази непримиримост към буржоазната идеология е била винаги характерна особеност на нашата партия."

Проверени от историческото развитие, оценени по достойнство и допълнени съобразно потребностите и задачите на новата епоха, традициите на Д. Благоев по въпросите на марксическата естетика и критика, в борбата срещу антиреалистическите теории и литературни произведения са ценен влог не само в националната научна и културна съкровищница.

Усвояването и творческото развитие на Благоевото наследство се налага с толкова по-голяма необходимост и поради обстоятелството, че през последните години настъпи значително оживление сред противниците на марксическата естетика, на реалистичното изкуство. Като използуват много от стария арсенал, те търсят и нови „аргументи", за да обосноват основната си теза, че марксическата идеология водела към художествено нивелиране, към конформизъм, към стесняване на художественото виждане и творческата инвенция на писателя и т. н. С ревност, достойна за по-друга орис, те се стремят да развенчаят реализма и утвърдят ново естетическо кредо, съответствуващо на съвременната космическа ера. Реалистическото изкуство се обявява за старомодно, защото било прекомерно земно, несъответствуващо на съвременното усложнено световъзприемане. Усложнената душевност на съвременния човек можела да бъде разкрита само със средствата на модернистичната поетика, която всъщност представлява отрицание на исконната същност и върховна цел на изкуството. Най-крайните представители на различните „изми" отхвърлят предметността на света, за тях явленията сякаш губят своята пространствена и временна, национална и социална определеност, всичко се превръща в една странна смесица в света на подсъзнателното. Човекът се третира като извънисторическа категория, на преден план се поставя някаква „универсална" съвременна личност. Дори и онези, които започват да съзнават безперспективността на собствените си идейно-естетически скрижали, не могат да излязат от омагьосания кръг, защото са омотани във философско-идеалистическите концепции на буржоазния свят. В съвременната буржоазна литература непрестанно никнат всевъзможни псевдоноваторски теории, които при всичките им различия са единни в своето отрицание на социалистическото изкуство. А всичко това обуславя характера и задачите на нашето настъпление срещу тези всевъзможни теории, проникващи под различни форми и в социалистическия свят. И очевидно тази борба изисква както последователно осветляване на антисоциалната същност на модернистичните теории и декадентско изкуство, аргументирано разкриване на извращенията на социалистическо-реалистическата поетика в името на някакво новаторство, така и по-нататъшно проникновено разработване въпросите на марксистко-ленинската естетика и критика, чиито принципи при всички случаи следва да остават като изходно начало и критерий за всякакви новаторски търсения и усилия за създаване на големи произведения за нашата съвременност. Към това ни задължават и заветиете на Димитър Благоев.

ПОЕТ — БОРЕЦ ЗА ЧОВЕШКО ЩАСТИЕ

Стойко Божков

Има писатели, които с всеки изминат ден стават по-жизнени, все по-млади: те сякаш олицетворяват вечната младост на човечеството в безкрайните му стремежи към щастие, вечно зоват напред към нови хоризонти. Такъв вечно млад поет — воин за човешко щастие, който с пламенната си любов към хората осветлява пътя към тяхното бъдеще, е великият украински поет Тарас Шевченко, сто и петдесетгодишнината от чието рождение с особена тържественост и признателност през тази година чествува цялото трудово човечество. Прекрасното негово поетическо творчество, литнало като волна птица из глъбините на сърцето на Украйна, с неувяхваща свежест и сила днес звучи на много езици в целия свят и събужда пламенни пориви към правда и свобода у милиони хора. Името на Шевченко стои наред с имената на най-големите синове на човечеството, отдали всички богатства на своето сърце, целият пламък на своите чувства за тържеството на човека, за неговата победа над потисниците и угнетителите, за утвърждаване на любовта и братството между всички труженици.

НАРОДЕН ПОЕТ НА УКРАЙНА

Голям писател може да бъде само онзи, който е посветил таланта си на своя народ, върви в предните редици на неговата борба, със собственото си сърце гори в тази борба и осветлява пътя на своите братя към върховете на човешкия прогрес. В историята на световната литература рядко се срещат писатели и поети, чийто живот и творчество да са така дълбоко и кръвно слети с историческата съдба на своя народ, както животът и поезията на Тарас Шевченко са свързани, слети с историята и съдбата на украинския народ.

Личната съдба на този изключително надарен художник е велик и героичен подвиг. Сам крепостен селянин, Шевченко изпитва върху плещите си тежката участ на милионите украински труженици, неволята и безправието, убийствения крепостен труд и господарската безчовечност. А когато като поет разкрива правдата за тежкия народен живот, когато става изразител на величавия народен гняв срещу царя и помешчиците, срещу лицемерието и тъпотата на „блюдолизците“, когато в стиховете му зазвънява суровото възмездие на народната ненавист и революционния устрем към свобода, него в продължение на десет години го държат заточен при непоносими условия в пустинната Оренбургска крепост, за

да заглушат гласът на музата му. Страдайки заедно с народа, Шевченко обаче събира в душата си неизбродната мъка на селската беднота, вековните богатства на украинската народна култура, неугасимия пламък на любовта към живота и човека, светлата вяра в утрешния ден, ненавистта и неукротимия народен гняв към мъчителите и потисниците. Това го крепи в най-тежките минути на живота му, непрестанно буди бунтовни устреми, титаническа революционна смелост и устойчивост, дълбока и неразкъсваема солидарност с народните низини, за да се възправи неговата гигантска фигура като историческа съвест на украинския народ и като велико възмездие срещу неговите врагове.

Поезията на Тарас Шевченко се ражда и развива върху основата на тази дълбока връзка с народния живот и народната традиция. Нейните високи върхове поетът завоюва обаче, когато се сродява с великите революционни задачи на своето време, с големия поток на революционния устрем на епохата. Като крепостен художник-самоук, Шевченко попада в Петурбург. Тук в неговия живот се извършват най-великите събития: сближава се с творците на голямата руска култура, с потока на голямото творчество на епохата. Усвоява достиженията на световната литература и изкуство. Мечтата за освобождението на своите братя свързва с лъха на надигащата се революционна буря в Русия. А своя творчески дух обогатява с руската революционно-демократическа мисъл, с големите постижения на руската литература и изкуство. В тази среда Шевченко получава криле и сили за полет. Вижда големите простори на човешката цивилизация. Чувствува се човек и още по-дълбоко, по човешки се вълнува сърцето му от нерадостната участ на трудовия народ. Сред най-добрите синове на братския руски народ, които мечтаят и се борят за освобождението на народите от веригите на робството и мрака, Шевченко получава братско съчувствие и помощ. Руската прогресивна общественост събира една грамадна сума и откупва от крепостничество талантливия украинец. Тя го обгражда с братска любов и уважение.

Тъкмо сега се ражда и поетическото творчество на украинския кобзар. Свързвайки съдбата си с руската прогресивна култура, той се освобождава не само от крепостна зависимост, но и духовно; той вижда правдата в живота и събира сили да се бори за нея. „Строгата украинска муза — пише той — дълго странеше от моя вкус, извратен от живота и училището, в предверието на помешчика, в хановете и градските къщи; но когато диханието на свободата възвърна на моите чувства чистотата на първите детски дни, прекарани под бедната бащина стряха, тя — благодаря ѝ — ме прегърна и приласка в чуждата страна“.

Цялата поезия на Шевченко е пропита от лъха на украинския народен живот. Личната съдба на поета и съдбата на бедните украински селяни и казаци се съединява с песните на старинните кобзари, с нежните и тъжни народни напеви. В поетическите образи и картини лъха носталгията на казака по родната страна, мъката на казашките жени, които изплакват сълзите си в очакване на своя мил от далечните походи и битки, непосилният труд, за да получи бедняка късче хляб за децата си, безизходната участ на обидената и измамена в своите първи чисти моминski пориви девойка. Звучи развълнуваният разказ на кобзарите за героичното минало на Украйна, за борбата на народа срещу чужди и свои угнетители.

Цялата образна система на Шевченковата поезия е пронизана от дълбока народност, от живата ритмика на украинската народна песен.

Любовта на Шевченко към родината е дълбока и пълноводна като пролетните води на Днепър, чиста и бездънна като синьото небе на Украйна. Едва ли има друг поет, който така непосредно и така одухотворено да се отнася към родната земя, към нейната природа, както се отнася Шевченко. Какво дълбоко вълнение се съдържа в първите строфи напр. на първото, достигнало до нас произведение на поета — „Омагьосаната“ — станало любима народна песен на украинския народ:

Реве и стене Днепър в мрака,
беснее вятърът сърдит. . .[1]

В тях сякаш се олицетворява историческата сила на Украйна, могъществото на украинския народ, неговата непобедимост и устойчивост.

Или да вземем друга картина на родния пейзаж из поемата „Сън“, нарисувана с изпълнена от чистота и нежност душа:

Тихичко ветрец повява,
степите светлеят,
в долините край реките
върби зеленеят. . .

С каква неповторима поетическа топлота и задушевност в тази поема Шевченко разговаря със своята родина, как гальовно се обръща към нея, каква дълбочина на чувствата изразява. И всичко е неповторимо, просто изразено, искрено и човешки разбираемо.

Ех, вдовице — Украино,
майчице нещастна!

Или:

Ти прости, вдовице клета,
майчице любима.

Или в неговия „Завет“

Щом умра, ме погребете
нейде на могила
посред степите широки
на Украйна мила,
та скалите над водата,
Днепър и полята
да се виждат, да се чува
как реве реката.

Образът на родината е винаги одухотворен, жив, стоплен от сърдечност и гальовност. Дори и картините на пиродата са живи, те са винаги слети с историческата съдба на родната страна, със социалната участ на народа.

През 1840 г. Шевченко публикува първата си книжка с 8 стихотворения под заглавие „Кобзар“, която става начало на новата украинска поезия. Стиховете на поета скоро започват да се преписват на ръка сред народа и да се пеят из цяла Украйна. Написани в народно-баладичен стил, тези стихове са облъхани от голяма обич към страдащия човек, изпълнени са с тъга по изгубеното щастие, по опустошеното човешко сърце. Образите са наситени с нравствена чистота, носят благородни пориви, страдат за другите, стоически понасят сполетелите ги беди. В тяхното страдание има горда човешка красота и душевна чистота. И макар че героите често

---

[1] Всички цитати са по преводите на Д. Методиев Т. Г. Шевченко, Избрани произведения, т. 1 и 2, София, 1959.

завършват жизнения си път трагично, те въздействуват оптимистично със своята нравствена устойчивост и борба. Особено силни и ярки са женските образи и измежду тях — нежният образ на Катерина от едноименната поема.

Оптимизмът е характерен за цялото творчество на Шевченко. Колкото и да е дълбока трагичната съдба на героя или тъгата по изгубеното човешко щастие, поетът винаги ни извежда към една възвишена вяра в утрешния ден, към истината за вечността на човека и преходността на страданието, на условията, които го пораждат, в тържеството на жизненото начало у човека. Този оптимизъм Шевченко носи в душата си от жизнения опит на многовековните страдания на селската беднота, от преживените лични изпитания. Той се утвърждава и от революционно-демократическите му разбирания за социалната определеност на човешките беди и от съзнанието, че когато се унищожи социалното и класово неравенство, човек ще може да намери път към своето щастие.

С възмъжаването на поетическия талант на Шевченко, в поезията му все повече се възземa дълбокият глас на народното негодувание. Естетическата оценка на действителността все повече и повече се насища с класово съдържание, расте гневът на поета и неговата вяра в народните сили. В поезията му се сгъстяват чувствата на гняв към класовите врагове на народа, той остро разобличава николаевска Русия. Писателят се възвисява до най-високите подстъпи на съвременната революционност. В поезията му зазвучава призивът за народна революция. Докато напр. в поемата „Сън“, той, въпреки силното изобличение, все още се стреми да внуши главно мисълта, че съществува правда, че силите на народа зреят, в „Хладен яр“ твърдо предрича:

Ще настане ден на радост,
на мъст и разплата.
Откъм Хладен яр ще тръгне
огън по земята.

за да призове в своя „Завет“ направо към народно въстание:

Погребете ме, станете,
прангите счупете
с вражи кърви свободата
щедро наръсете.

В поезията на Шевченко говори вече съвременният революционер, който дълбоко е прозрял в човешката съдба и като вожд и учител призовава братята си към непримирима битка със своите врагове.

Руският царизъм, който уби славата на Русия — Пушкин, умъртви Лермонтов, изпрати на заточение много пламенни синове на руския народ, въпреки всички строги запрещения да не се допуска да се появяват от Шевченко „възмутителни“ съчинения, не успя да сломи волята на великия син на Украйна. Той непрестанно скришом пише и все по-ярка и остра става неговата поезия. Макар и на заточение, за него се интересува цяла прогресивна Русия. Украинският народ вече е видял в поезията му своя гениален поет, който възвисява украинската литература до световните достижения на човешкия поетичен гений. Великият гняв и протест на Шевченко се слива с мощната революционна вълна, начело на която стоят Чернишевски, Некрасов, Добролюбов. Той приживе навлиза в „семейството велико, свободно и ново“, което го приема като велик революционер и поет.

Превърнал всеки трепет на своето сърце в отглас на народния живот, на народната борба и надежда, Шевченко създава от своя талант едно от най-мощните оръдия на революционния кипеж и на хуманистическите стремежи на своето съвремие. И не само на своето съвремие, и не само на своя народ, а на цялото човечество и на всички поколения, които ще търсят и воюват за своето щастие.

ВЕЛИК ПРИМЕР ЗА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Когато Шевченко пръв от писателите на епохата поставя в художествената литература с такова голямо безстрашие и силен глас жизнените въпроси на народната селска революция, така горещо защищава човека от посегателството на експлоататорите и тираните и призовава към непримирима борба в името на една висока революционна хуманност, той прави нови естетически открития не само за своя народ, но за цялото човечество, обогатява съвременната му литература като новатор. С това той навлиза и в световната поезия и оказва силно влияние върху художественото развитие на много близки народи.

Творчеството на Шевченко е играло особено голяма роля в развитието на българската литература. То е оказало въздействие и за революционното възпитание на нашия народ. Наред с поезията на Пушкин, Лермонтов и Некрасов то е облъхвало с вдъхновение и творческо дръзновение още първите български поети от средата на миналия век, подпомагало е техните все още неукрепнали поетически пориви. Най-ярко тази благородна роля на Шевченко е изразена в приветствието на група български писатели до Съюза на съветските писатели през 1939 г., когато се чествува 125-годишнината от рождението на поета: „Частица от огъня, бушуващ в поезията на Шевченко, — се казва там — премина в кръвта и плътта на нашия народ още в епохата на неговата националноосвободителна борба.“

В средата на миналия век съдбата на украинския и българския народ е особено близка. Тежката им участ под непосилния феодален гнет и под произвола на императора и султана е пораждала еднакви революционни стремежи и борби. Вековните културни връзки между народите-братя са оставяли отпечатък на особена близост и в техните духовни стремежи. А местоположението на Украйна в Русия е способствувало българската младеж да осъществява връзката си с прогресивната руска обществена мисъл, с руската култура и литература преди всичко чрез нейните земи. Одеса и Киев, Николаев и Харков са местата, гдето най-много български младежи получават образование и стимули за служене на своя народ. Няма да бъде пресилено, ако кажем, че Украйна е люлката на новата българска литература, тъй като тук започва или протича дейността на Априлов и Раковски, на Найден Геров и Добри Чинтулов, на Васил Друмев и Никола Козлев; тук за пръв път се сроди с музата си Христо Ботев, а по-късно Вазов писа „Под игото“. Колко още много скъпи нам имена можем да свържем с тази братска страна, като Д. Благоев, Г. Кирков, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, М. Дринов и др.

Еднаквата съдба на двата братски народа е пораждала общи естетически идеали, общи поетически трепети са се зараждали в душите на надарените им синове. А когато се появява и възвисява могъщата фигура на Шевченко, тя намира в тези души най-непосредствен отклик, възторжен прием и възможност за въздействие. Поезията на украинския кобзар е засилвала революционния устрем на младежките сърца, разпалвала

е любовта към народа, дълбоко съчувствие за неговите беди, гняв и протест срещу враговете му, уважение и гордост за героичната съпротива, укрепвала е вярата в утрешния ден.

Изминаха се сто години, откакто за пръв път прозвучава на български език творба на Шевченко: през 1863 г. Райко Жинзифов публикува в книгата си „Новобългарска сбирка“ (издадена в Москва) преводите на шест творби на поета. През това столетие много наши видни поети превеждат и публикуват стихотворения на Шевченко. По-цялостна представа обаче за великия украински поет народът ни има възможност да добие едва след като през 1959 г. излязоха в превод на Д. Методиев два тома избрани негови произведения. Не само по пълнота, но и по съответствието им с духа и формата на оригинала, преводите на Д. Методиев по достойнство представят дълбоко народната и по съдържание и по форма поезия на Шевченко.

През последните няколко години украинското и българското литературознание направи много за проучване значението на Шевченко за българската литература. Бяха издирени и научно осветлени всички преводи на Шевченко на български език. Изследвани бяха връзките на творчеството на редица наши писатели с поезията на великия кобзар, като особено внимание се обърна на първите български поети (Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Р. Жинзифов и др.). Бяха направени ценни общи изводи за идейно-творческото израстване на някои от тези поети под въздействието на Шевченко. Анализирани бяха досегашните литературнокритически оценки на творчеството му от позициите на съвременното марксическо литературознание. Особено значение имат изследванията на съветските литературоведи проф. Е. П. Кирилюк, О. В. Шпильова, О. Охрименко, В. И. Злиднев, в които с голяма любов и уважение към българската литература и култура са показани богатите нейни творчески достижения, породили се в тясна връзка с благотворното влияние на Шевченко.

В нашето литературознание към старите изследвания на И. Д. Шишманов, Ст. Чилингиров, Д. Шелудко и др. се прибавиха нови, които от съвременни научни позиции осветляват проблемите: А. Величков, С. Русакиев, П. Атанасов и др.

И все пак, струва ни се, че у нас все още не е направено всичко, за да се разкрие напълно и осветли научно онова място, което украинският поет заема в българската литература и култура. Да вземем два момента от това развитие:

Много неща са вече изяснени във връзка с отношението на Л. Каравелов към Шевченко, както и за влиянието на творчеството на последния върху поезията му. Посочени са както конкретните тематични, така и стиловите и художествени паралели между двамата творци. Но известно е, че все още се води спор за идеологическите позиции на Каравелов, особено в периода на престоя му в Русия. Някои автори се стремят да докажат, че главното, определящото в мирогледа на Каравелов е славянофилството, че влиянието на революционно-демократическата идеология върху младия българин било незначително (М. Димитров и др.). Подобен спор се е водил и продължава да се води и около Шевченко, като украинските панове и украинските буржоазни националисти се опитват да измъкнат революционното жило на неговата поезия. Тези възгледи за Шевченко обаче не се поддържат от народа, който още приживе издига поета като знаме на своята свещена борба и продължава да го носи към върховете

на комунизма. Науката без никакви резерви поставя Шевченко сред най-видните революционни дейци на епохата.

Както е известно, украинското революционно движение беше трън в очите на славянофилите. То рушеше устоите на техните стремежи да укрепят трона на царя и да сплотят около него всички славянски народи, т. е. да увековечат тяхното робство. В този свой стремеж те се опитват да се опрат и на някои пански среди в Украйна. Но сам Шевченко разобличи тези среди със злъчна и убийствена сатира и не се поддаде на нито едно тяхно внушение за „разкаяние“ пред двореца. За тях изрече с такава категоричност думите „Мъча се, но не се разкайвам!“

И ето Каравелов още в първите години на своето учене в Москва съвършено определено се ориентира към прогресивните сили на украинския народ и към Шевченко. И то не само по поетически съображения, по поетическо влечение, а идеологически, политически.

Още в 1862 г. Каравелов в своята забележителна статия против славянофилския орган в. „Ден“ („По поводу славянского отдела газеты „День“) препоръчва движението за славянска солидарност да възприеме „направлението“, „духа“ на „нелицемерната, без задни мисли, любов към народа“, ясно определени от „съвременният украински поет в думите, отправени към Шафарика“. А две години по-късно, критикувайки Жинзифовите преводи на Шевченкови творби, Каравелов пише следните бележити мисли: „Да четем, да изучаваме и даже да превеждаме стихотворенията на Шевченка — ние мислим, че нищо не може да бъде по-добро от това, но имаме въпрос, що ще да излезе от това? В историята на литературата има правило, че да превежда човек някое съчинение, то трябва по-напред да го проникне, трябва да го изучи и премели в главата си, но даже и това правило не може да се отнесе към Шевченка. За да изучиш и проникнеш Шевченковите съчинения никак не може: а да го разбереш трябва изпърво да преживееш, да престрадаш това, щото е преживял и престрадал Шевченко. С една дума да кажа, трябва всякоя Шевченкова песен да бъде история на една част от твоя живот, трябва да порастеш колкото Шевченко.“ Тази мисъл на Каравелов има изключително значение за определяне на неговите общо идеологически и политически позиции, както и за определяне на естетическия му идеал. Очевидно е, че когато царските жандарми гледат да заглушат гласа на великия син на революционна Укрйина, да затворят достъпа на неговата правда до народа, Каравелов високо заявява, че „нищо не може да бъде по-добро“ от това да се чете, изучава и превежда Шевченко. А в мисълта как може да се разбере истински поетическата сила на Шевченковата поезия, Каравелов демонстрира колко дълбоко е усвоил една от основните черти на материалистическата естетическа теория на Чернишевски, а именно, че понятието за красота се намира в пряка зависимост от условията на живота на различните обществени класи.

Като свържем това изказване за Шевченко и с други оценки на Каравелов за него, с други изразени отношения към Украйна и украинското освободително движение, с тясната му дружба с големия приятел на украинския народ Прижов и някои други факти, можем да направим извод, че по същество още от първите години на своето пребиваване в Москва Каравелов се ориентирал правилно идеологически и политически и че в случая Шевченко и шевченковското „направление“, „дух“ са играли първостепенна роля в неговия живот и творческо израстване.

Тръгнем ли от това положение, много неща от художественото творчество на писателя и революционера Каравелов ще ни бъдат по-ясни. Най-важно — ще разберем революционната насоченост на творчеството му, неговата социална сатира и големият му патриотизъм.

Вторият важен момент на съприкосновение на нашата литература със Шевченко е честването на 125-та годишнина от неговото рождение през 1939 г. Нашият народ видя тогава отново и по-пълно големия образ на поета и по новому зазвучаха неговите песни. В навечерието на новата война, в условията на свиреп фашистки терор и националистическо настъпление честването на Шевченко послужи за сплотяване на писателските сили у нас на демократически позиции, за вдъхване на шевченковска устойчивост срещу тиранията и на шевченковска вяра в светлия утрешен ден. Шевченко сплоти силите за защита на славянската култура, на възрожденските и на революционните традиции на народа. Популяризирането на творчеството на поета, честването му, декламирането на негови творби, даде повод да се разгаря старата любов към Русия и новата преданост и вяра в Съветския съюз.

Шевченко отново бе велик пример за служене на правдата, борец за човешко щастие, безкомпромисен изразител на народния гняв към експлоататорите. Българските писатели по шевченковски се учеха да бъдат верни на своя народ, да ненавиждат неговите врагове, да се борят.

Шевченко спомагаше за укрепване позициите на реализма, за висока идейност на литературата.

Големият пример на човека-борец и на поета-човек и днес е все така привлекателен и със своето поетическо новаторство, и със своето голямо сърце, събрало човешката горест и човешката вяра, пример — по думите на М. Горки — който сочи на всички поети „как трябва да се възприема и чувствува народния живот“.

НЯКОИ МОМЕНТИ ОТ РАЗВИТИЕТО НА ЮЖНОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ И ТВОРЧЕСТВОТО НА ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ

Соня Баева

Както е известно, още през XVIII и XIX век сръбски и български писатели посвещават свои произведения на възраждането на двата народа. Андрия Качич-Миошич например не е делил южните славяни. Доситей Обрадович споменава в съчиненията си не само Сърбия, но и „бедная Болгария“. Вук Караджич издава пръв народни български песни, Константин Огнянович работи за духовното пробуждане на българския народ, комуто посвещава своите произведения. Крупни книжовници като Христофор Жефарович, Йован Раич имат български произход. Те пишат произведенията си на руско-славянски език и допринасят еднакво за българското и за сръбското духовно и политическо развитие. През епохата на Възраждането настъпва небивало дотогава предаване на идеи и теми от една литература на друга. Когато трябва да отбележим обаче несъмненото въздействие на южнославянските литератури у нас, особено от началото на XIX век, ние трябва да имаме предвид и факта, че самите тези южнославянски литератури са търсили образци в италианската, руската, гръцката и австрийската литература, че те са се намирали в естествени, закономерни взаимоотношения с тези литератури. Найнапред далматинската, а доста време след това останалите славянски литератури търпят о б щ о т о влияние на европейския Ренесанс, което се проявява къде по-рано, къде по-късно в отделни заимствувания и подражания на едни или други образци. Ето защо, когато проучваме сръбското и хърватското литературно и културно влияние у нас в началото на XIX век, ние не можем да не забележим, че всъщност това е един закономерен творчески процес, който обхваща двете страни, а също и останалите балкански народи, че тук се осъществяват исторически обусловени взаимовръзки, че от онова, което сме взели в даден период, ние сме създали качествено нови произведения, с които сме предвижили напред литературното развитие.

Досега у нас повече се изтъкваше и изучаваше културният характер на сръбско-българските взаимовръзки от края на осемнадесетия и началото на деветнадесетия век, като се смяташе, че по отношение на литературния процес те не представляват някакъв особен интерес.[1] Тук ние си

[1] На по-широк фон обаче са разгледани взаимоотношенията на П. Р. Славейков със сръбската литература в книгата на И л и я К о н е в „Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX век“, София, 1964 г.

поставихме за задача да проучим стимулиращото въздействие на южнославянските литератури върху първия период от творчеството на Петко Славейков, основоположника на новата българска поезия. Според нас, въпросът за природата, същността и значението на това въздействие още не е разрешен удовлетворително.

Пръв, който отбеляза връзките на Петко Славейков със сръбската литература, е неговият син, Пенчо Славейков. Според него, като образци за най-ранните творчески опити на младия поет са служили стихотворения на „сръбски виршеплети преди Бранка Радичевича, а после гръцки някои анакреонтици, заедно с един бюлюк сантиментални тогавашни турски пазарски ашици, докато най-после му паднат на ръка творенията на разни руски поети, от които той за пръв път научава що е стих и форма, и на които той по-нататък самовъзпитава вкусът си. До 1849 г. той е бил усърден читател на първите, до 1854 г. — на вторите и оттам насетне, дори до най-последно време, той е чел усърдно руските поети и черпил наслада само от тях. Сърбите и гърците той е чел по неволя — тъй като в началото на миналото столетие в България читающите българи са имали под ръка само сръбски и гръцки книги. За съществуването на руски поети Славейков е узнал едва през 1849 г. от кратковременния си учител Н. Михайловски, който му подарил и Христоматията на Галахова.“[1]

Това твърдение на Пенчо Славейков може да се приеме „в общи черти“. Но когато поискаме да направим точна литературно-историческа оценка, тогава въпросът се оказва по-сложен. Най-напред Пенчо Славейков говори без съответна проверка на фактите, когато иска да ни убеди, че за съществуването на руските поети Петко Славеяков узнал едва през 1849 г. Славейков е познавал не само тази христоматия, но и други книги с руски стихотворения, някои от които дори е превеждал.[2] Преди 1849 г. той е чел и произведенията на руските писатели Симеон Полоцки, Дмитрий Ростовски, Карамзин. Изобщо Славейков се запознава едновременно с руски, сръбски и гръцки съчинения, ето защо разграничението, което прави Пенчо Славейков, не отговаря на действителното положение на нещата.

Пенчо Славейков не е могъл да има достатъчно ясна представа за значението на сръбското влияние върху творчеството на младия български поет, затова и не определя правилно неговия характер. Кои са тези „сръбски виршеплети“, както ги нарича той, преди Бранко Радичевич и кое именно от тях е допаднало на баща му — остава за нас неясно. Може само да се гадае, че става дума за любовните песни на Славейков, обнародвани в първите му песнопойки.

Боян Пенев също вижда сръбско влияние върху първия период от Славейковото творчество, но при оценката на неговото значение до известна степен си противоречи. Отначало в студията си за поета той споделя мнението на Пенчо Славейков по този въпрос и смята, че тук „сръбското влияние е чисто външно. За развитието на Петко Славейков като поет то е много по-незначително от гръцкото. Славейков изобщо твърде слабо познавал сръбската литература и не е имал желание да се запознае по отблизо с нея“.[3] Обаче, когато се заема с по-основно проучване на този проблем, Б. Пенев стига до по-друго заключение: „Без съмнение, сръбското влияние е играло важна роля в националното ни и литературно възраждане,

---

[1] П. Р. Славейков, Избр. произв., 1901 г., стр. XVI.
[2] Вж. С. Русакиев, П. Р. Славейков и руската литература, стр. 41.
[3] Б. Пенев, История на българската литература, т. III, стр. 500.

може би много по-важна, отколкото се мисли днес, когато не са проучени отблизо пътищата и размерите на това влияние. Колкото по-внимателно издиряме тия пътища и размери, колкото по-подробно разглеждаме отделните факти (к. м. — С. Б.), що изразяват сръбското влияние и в същото време изясняват условията, при които се е осъществявало то, толкова по-закрепва у нас убеждението, че тук имаме работа с едно значително и разностранно явление, което изисква основно проучване.“ С тези верни мисли започва Боян Пенев студията си „Доситей Обрадович у нас“.[1]

Изобщо досега, като започнем от иначе ценната биография, която Пенчо Славейков написа за своя баща, когато се пише за влиянието на сръбската литература върху творчеството на Славейков, се повтарят все едни и същи неща в различни варианти — че до Бранко Радичевич Славейков чете само второстепенни сръбски книжовници, че запознаването му със сръбската литература през този период е случайно, едностранчиво и повърхностно, че след 1849 г., когато започва да общува с произведенията на руските поети, той престава да се интересува от сръбската литература и т. н.

Когато обаче, свободни от всякаква рутина, се опитаме да изследваме и видим със собствените си очи редица факти, пред нас се разкрива друга, почти противоположна картина: И какво всъщност значи „повърхностно и случайно“ запознаване със сръбската литература? Кое е „неслучайното“ при запознаването на поета с гръцката или руската литература през онзи период?

Точно тогава, когато той прави първи усилия за овладяване на поетическото изкуство, още по-трудно през ония години, когато у нас нямаше създаден нито литературен език, нито литературен вкус, Петко Славейков проявява удивителна самостоятелност и художествен усет, бихме казали едно дръзко пренебрежение към тогавашните закостенели вече „идеали“ и „разбирания“ за хубавото и полезното, които деспотично изискваха от него да им подчини волния си талант. Точно тогава той „откри“ най-хубавото у най-добрите за времето хърватски и сръбски писатели, възхити се от блестящите образци на руската поезия. Откри ги сам, без помощта на някаква критика или обществено мнение. Той не знаеше, че стихотворението „Песня о царя Оруна и царя греческаго Никифора“ е от Андрия Качич-Миошич, нито, че създателят на сръбските „Смешни календари“ е Йован Стерия Попович, но именно тях хареса, не други. В този първи период на неговото творчество по-съзвучна нему, по-близка до целите и стремежите му е сръбската литература и поради това, макар и далеч по-слаба в художествено отношение от руската класическа литература, нейното влияние се оказва и по-плодотворно. Дори произведения, които в художествено отношение не стоят на особена висота, упражняват такова въздействие върху Славейков, защото са съзвучни както с вътрешната логика на собственото му развитие като поет, така и с развитието на българската литература през този период. Така например по време на Кримската война през 1853 г. Славейков вече познава Пушкин и Гогол. Но какво заема от тях? От Гогол му допада „Тарас Булба“ с неговата борческа патриотична романтика, с народността и героиката, а от Пушкин превежда само едно-две стихотворения. Макар и почуствувал техния гений, до края на Кримската война всъщност пред творческия

[1] Сп. БАН, кн. III, 1912, стр. 73.

обектив на Славейков стоят хърватската и сръбската литература с някои от техните най-характерни за момента образци.

С какво най-много допадат тези литератури на младия български поет? Преди всичко със своя народностен патос, със своя борчески патриотичен, романтичен дух, със своя сантиментализъм. Това са идеите, чувствата и стремежите, с които живее най-будната част от възраждащото се българско общество, младите български книжовници, самият Петко Славейков. И което е най-важно, през този период техните литератури с най-жизнените си тенденции хармонират с основните задачи, които историческото развитие поставя пред българския народ: възраждане чрез просвета и образование, високо национално съзнание и единство, въоръжена борба за освобождение. Не е случаен фактът, че Паисий Хилендарски ходи всред сърбите в Австрия, преди да напише своята „История славяноболгарская“ и че в основата на неговото епохално за българския народ произведение заляга историята на Мавро Орбини. Не е случаен фактът, че Неофит Бозвели познава много добре съвременната нему сръбска литература и че именно след като се завръща от Сърбия[1] подема неравна, но смела и решителна борба с гръцките асимилатори, че за своите литературни произведения той използува сръбски и гръцки образци. Не е случаен фактът, че Димитър Миладинов, преди да поеме славния си борчески път, ходи в „Сръбско“, а „Български народни песни“ можаха да видят бял свят именно с помощта на хърватския културен деятел и патриот Йосиф Шросмайер. Не е случаен най-после и фактът, че първият период от творческата дейност на Петко Славейков се изгражда в жизнени контакти не само с нашата, но и с южнославянската литературна традиция.

В друг стадий на развитие се намираше тогава великата руска литература. Тя беше отишла много по-напред. Далеч зад нея стояха съчиненията на Полоцки и Ростовски, на Карамзин и Жуковски, сантиментализмът и романтизмът. Сега тя набираше сили, за да вземе участие в епохалната борба на руския народ за социално освобождение.

Не споделяме и мнението, че Петко Славейков познавал бегло и недостатъчно, по второстепенни образци, хърватската и сръбската литература. Той познавал добре Андрия Качич-Миошич[2], Христофор Жефарович, Йован Раич, Лукиян Мушицки, Захари Орфелин, Доситей Обрадович, Сима Мулутинович, Вук Караджич, Йован Стерия Попович, Змай Йован Йованович, Петър Прерадович и от тях най-близки и сродни нему са били Качич-Миошич, Доситей Обрадович, Вук Караджич, Йован Стерия Попович и Змай Йованович.

Ако можем да се каже, че това са „второстепенни“ сръбски писатели, само тогава такова твърдение би било вярно.

Славейков е познавал сръбската литература до Бранко Радичевич с най-забележителните ѝ представители от самото начало на нейното развитие. Но като казваме това, веднага трябва да добавим, че първият период от творчеството на Петко Славейков, като отразява онова, което той е усвоил от сръбската, гръцката и руската литература, в никакъв

---

[1] Вж. М. Арнаудов, „Неофит Хилендарски Бозвели“, с. 295—343; Ю. Трифонов — „до 1835 г. в Търново не е имало ни помен за недоволство от гърците. Събужда го Неофит след завръщането си от Сърбия“.

[2] Тук навсякъде, където говорим за далматинския писател Андрия Качич-Миошич, ще го включваме в хърватската литература (както е прието сега), въпреки че през онзи период далматинците не са се наричали хървати.

случай не представлява просто подражание или копие на дадени образци. Напротив. Проследявайки творческите тласъци, които младият български поет е получил от една или друга литература, ние по-ясно можем да видим в какво се състои неговият собствен самобитен принос, как израства той като оригинален български поет. Още в първите му опити, преводи от сръбски, може да се забележи, че поетът върви към своя ясно определена цел, че той съзнателно подбира само онова, което му е нужно и което допада на неговия художествен вкус. Така напр. още от първите му крачки личи влиянието на българското народно творчество. То е, което подпомага едва-що начеващия поет в изграждането на художествената идея-образ. То дава своя отпечатък върху произведението, прави го българско. И с колко верен художествен усет той подбира народните изрази, художествените образи. По този начин сърбохърватското влияние у него се съчетава с цял ред наши специфични особености, което довежда до един творчески синтез, до едно своеобразно съчетание на елементи от двете сродни култури, до създаване на качествено нови творби. А какво трябва да кажем за онези произведения, в които са налице заимствувания само на мотиви и теми? Какво литературно влияние е това всъщност? Да установим, че един поет усвоява „мотиви“ от друг поет, още не значи, че се касае до най-важното, защото това не засяга и не обяснява художествения процес. А именно там, както ще видим, Славейков е самобитен, верен на себе си, български.

*

Първите сръбски книги, с които се запознава бъдещият български писател още като дете, са няколко учебници, между които и прочутата граматика на Мразович. От нея той учи още през 1835 г., по време на Велчовата завера. Намерил му я сам Велчо Болтаджията, водачът на въстанието, обесен от турците през същата година. Между другото Велчо Болтаджията се занимавал и с търговия на книги, които купувал предимно от Русия и Сърбия. През 1837 г. бъдещият поет учи в Търново при даскал Иван Мерданчанина, който бил сръбски възпитаник. Освен граматиката на Мразович този „високоучен“ даскал предавал и някакво „человеконравие“ — антропология, донесена от Белград. През 1840 г. момчето прочита „Житието на свети Алексей син божий“ от Константин Огнянович. Тази книга оставя незаличими спомени в душата му и дава тласък за по-нататъшното му развитие. По съдържание тя иде от средновековната житийна литература, но предговорът ѝ съдържа идеи от „История славяноболгарская“, на което всъщност се дължи и широката ѝ популярност на времето в България. Авторът на тази поема е сърбин, а и самата тя всъщност представлява художествена преработка на едноименно съчинение от сръбския поет Викентий Ракич.[1] Поради това в нея изобилствуват сърбизми. Под нейно влияние към края на 1844 г. Петко Славейков написва едно от първите си произведения „Житие на Свети Теодор Тирон.“[2]

---

[1] Това Житие минава в славянските литератури от Византия. Намираме го в старата руска книжнина, по-късно се явява в един сборник (XV, XVI в.) с разни статии, сръбска редакция. В края на XVIII в. сръбският поет Викентий Ракич го пресъздава в стихове — „Песен историческия о жизни св. и праведнаго Алексея человека божия“, Будим 1798. Това Житие е преработил и Огнянович (вж. В. П у н д е в „Константин Огнянович“, СбБАН, кн. XXXVI, 1942, с. 217.).

[2] Вж. П е т к о С л а в е й к о в, Пълно събрание на съчиненията му. т. I, 1963 г., с. 423.

През 1842 г. шестнадесетгодишният младеж прочита и преписва два пъти Паисиевата история по препис на Дойно Граматик. Както е известно, към своя препис Дойно Граматик прибавил Стематографията на Христофор Жефарович заедно с две стихотворения на Андрия Качич-Миошич — „Песня о царя Оруна болгарского и царя Никифора гречeскаго“ и „Песня о царя Самоила и краля сербскаго Владимира и кралице Косаре, дъщи царя Самоила“. Срещата на младежа със забележителното произведение на Паисий Хилендарски била за него и среща с литературата на южните славяни, с някои от нейните най-забележителни представители — Мавро Орбини, с неговата „Il regno degli slavi“, с която той стана баща на идеята за славянско братство“,[1] Андрия Качич-Миошич със своето забележително за възраждането на южните славяни произведение „Razgovor ugodni“, Павел Ритер Витезович с книгата си „Stematografia“, преработена на славянобългарски от Христофор Жефарович, Павел Ненадович и др. И тези забележителни произведения младият Славейков вижда на фона на новото време, пречупени през погледа на Паисий. Онова, което за Мавро Орбини, за Качич-Миошич и Жефарович е южнославянски патос, само две десетилетия по-късно добива определена национална насоченост. По този начин то става оръжие за изпълнение на исторически важни задачи.

Дойно Граматик разбирал вътрешната връзка между „Историята“ на Паисий, стиховете на Качич-Миошич и образите на Жефарович, почувствувал силата на тяхното въздействие, съединил ги в едно — история, поезия и изобразително изкуство. Кое най-дълбоко повлиява на бъдещия поет? Разбира се, поезията. Пред неговия взор българското царство оживява такова, каквото е било някога — Крум Страшний пие руйно вино от черепа на Никифор, Симеон се възправя гордо пред стените на Цариград, Иван Шишман лети на своя кон. . . Тук били показани образите на българските царе и светци, а какво по-убедително за това, че те наистина съществуват може да има от техните ликове? За читателите те станали по-реални от самата действителност.

Стихотворението на Павел Ненадович, посветено на Христофор Жефарович — тоя „ревнител отечества болгарского“, начеващият поет преправя и използува, за да възвеличи автора на „Историята“ (а и себе си заедно със своя приятел, като нейни преписвачи и разпространители). Нямаме данни дали стихотворението на Павел Ненадович оказва някакво по-дълбоко въздействие върху младия Славейков. Лишено от каквито и да е поетически достойнства, написано на език, далечен от говоримия, то ще да му е харесало само с патриотичната си тенденция. Други чувства събуждат у него двете стихотворения на Качич-Миошич. Те му допадат не само със съдържанието си, но и с художествените си качества. Тях той преписва внимателно на сръбски език.

През есента на 1842 г. Петко Славейков отива да продължи образованието си в прочутото тогава Свищовско училище при Емануил Васкидович.

Можем да си представим какъв център на българо-сръбско културно общуване е бил тогава град Свищов, гдето учителствуват трима български просветители, тясно свързани с новата сръбска култура и литература — Неофит Хилендарски Бозвели, Емануил Васкидович и Христаки Павлович. Там се намират техните библиотеки, в които освен църковнославянски и гръцки книги имало и най-забележителните за времето издания

---

[1] Вж: Ем. Георгиев, Пайсий Хилендарски между Ренесанса и просвещението“, с. 280, Сборник „Паисий Хилендарски и неговата епоха“.

на сръбската литература. Според думите на самия Петко Славейков, „в частната библиотека на Неофит Бозвели се пазели всички сръбски издания до началото на 40-те години“. В други свои спомени поетът разказва, че в библиотеката на Емануил Васкидович, до която той имал постоянен достъп, се намирали „освен гръцки книги, доста сръбски, славено-сръбски и словенски“, и то с такова съдържание, каквото до тогава той не бил виждал. „Защото не знаех, пише той, до тогава, че има книги с нечерковно съдържание.“

Между онова, което вижда и прочита в тази библиотека, поетът си спомня съчиненията на Доситей Обрадович и превода на Фенелоновия „Телемах“ от С. Живков. Те му помагат „да се запознае с тогавашното сръбско наречие“. Но както вече казахме, младият Славейков учи от сръбски учебници, от които вероятно е запомнял и отделни думи и изрази. А като имаме предвид близостта на двата езика, можем да си представим, че в Свищов, освен черковнославянските и руски книги, той най-лесно е можел да използува и сръбските. Познанията му по гръцки език, колкото и да били добри, не ще са били още достатъчни, за да чете и разбира изцяло едно художествено произведение. Тук Петко Славейков прочита за пръв път в сръбски превод и Омировата „Илиада“, която му прави силно впечатление.

Първата среща на бъдещия поет с новата южнославянска литература обаче не станала, както той пише, в библиотеката на Емануил Васкидович през 1842 г., а няколко месеца преди това, когато прочита споменатите две стихотворения на Качич-Миошич, преписани от Дойно Граматик в „История славяноболгарская“.

Техният автор бил далматински монах, книжовник и поет. Произхождал от род със славно минало. Докато учителствувал, общувал с простия народ. Там, по селата, той събирал предания за старите славянски юнаци. Видял колко много народът обича тези приказки и как живее с тях. През 1756 г. той издал своето съчинение, което веднага станало широко популярно сред южните славяни. Главната цел на Качичевата „Песнопойка“, както я наричали тогава, била да се припомнят и възпеят героичните дела на „славянския“ народ, в който Качич включвал всички южни славяни — хървати, сърби, словенци и българи. Тези събития, пише в предговора към своята книга Андрия Качич-Миошич съм „izvadio iz knjigah latinskih, talijanskih i harvatskih, iz različitih pismah naretah, diplomah, dukalah, atestatah, devorijah i svodoćbe staracah, redovnikah i svitovnikah“.[1]

В началото „Razgovor ugodni“ започва със списъци на царе и светци, след което следват разкази и песни за далматински, сръбски, български и хърватски владетели от времето преди идването на турците в Европа. Много от тези песни са посветени на Юри Кастриотич Скендербег и Янко Сибинянин, на защитниците на Цариград и на различни далматински, маджарски, венециански и дубровнишки юнаци, които са се борили срещу турските завоеватели. Тези песни са прослава на родолюбието и смелостта. В тях ясно личат не само противотурски, но и противогръцки тенденции. Из българското минало са дадени повече исторически разкази (за трима предводители и 29 крале) и четири песни, засягащи българската

[1] Stari pisci Hrvatski knj. XXVII, 1942. Djela Andrije Kačića-Miošića, knjiga prva Razgovor ugodni, M. Matić Zagreb, 1942.

история.[1] 1. Pisma od Kralja Vladimira; 2. Pisma od zěnitbe kralja bulgarskoga; 3. Pisma od Oruna i Nicefora; 4. Pisma od Basilia cesara.

Скоро книгата на Качич-Миошич достига до хървати, сърби и черногорци, до българите. Сърбите и православните хървати не знаели до края на XVIII век и началото на XIX в., че в Далмация и Дубровник има славяни[2]. Единствено книгата на Качич има разкрива това. През 1818 г. излязло в Белград първото кирилско издание на „Razgovor ugodni“ с надпис „Песнословка илити повест о народу словенском“ — из книге г. Андрее Каћића, изведена и по образу, вкусу и глаголу сербском Гаврiилом Ковачевић устроена“. Ковачевич е съкратил доста книгата на Качич. Издал е само 20 песни, освен това е направил някои промени в езика“.[3] Оттогава книгата е преиздадена на сръбски език няколко пъти от Йован Стерия Попович, Медакович и др.

Вероятно Дойно Граматик е преписал двете стихотворения от някой ръкописен превод на сръбски език, защото дотогава не е имало подобно издание. На това ни навежда фактът, че двете песни от „Песнопойката“ на Качич-Миошич не се преписани точно в Еленския препис на „История славяноболгарская“, а съкратено: песента за цар Крум у Качич се състои от 75 стиха, а в преписа на Дойно Граматик е от 54 стиха; у Качич песента за Владимир е 150 стиха, а в преписа на Дойно Граматик — 104 стиха.[4]

Тези две стихотворения допадат извънредно много на бъдещия поет както със своето съдържание, така и с художествената си форма, близка до българската народна песен. Досега се знаеше, че от Качич-Миошич Петко Славейков е превел стихотворението „Първа здравица“, но кой знае защо второто стихотворение беше останало незабелязано, когато става дума за първите стихотворни опити на поета. А тази песен — Pisma od kralja Vladimira — е свързана тясно с едно от най-ранните произведения на българския поет — недовършената му поема „Самуилка“. Издирванията, които направихме през последните години, ни помогнаха не само да разберем какво приблизително е било съдържанието на тази „безследно изчезнала“ поема на Петко Славейков, но и да установим, че всъщност тя е вдъхновена от песента на Качич-Миошич „Pisma od kralja Vladimira“. Значи в основата на първите две Славейкови поеми „Крумияда“ и „Самуилка“, които той започнал да пише още през 1842 г., са залегнали двете стихотворения на Качич-Миошич, записани в Еленския препис на „История славяноболгарская“.

Около 1848 г. Петко Славейков превежда стихотворението на Качич-Миошич „Песня о царя Оруна и царя грeческаго Никифора“. То е обнародвано по-късно, през 1879 г. с бележка на поета: „Настоящата песен е едно от първите ми съчинения и превод от сръбски на 1848 още. Изпосле аз я бях поправил, но като изгоря последний текст, намерих настоящий

---

[1] В своето изследване „Зографската българска история“, Сп. БАН, кн. X, 1940, с. 1—67, когато говори за съдържанието на „Razgovor ugodni“ Юрдан Трифонов съобщава само за две песни с българска тематика. Така се знаеше досега у нас, че това са само двете песни, преписани от Дойно Граматик в Паисиевата история.

[2] Вж. И. И. Голенищев-Кутузов, Проблемы влияния и национального своеобразия в славянских литературах эпохи Ренесанса, Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, Москва, 1961, с. 224.

[3] Stari pisci Hrvatski и пр. вж. предговора.

[4] Вж. изследванията на Ем. Георгиев в „Очерки по история на славянските литератури“, Б. Ст. Ангелов в „Съвременници на Паисий, с. 136 и наскоро издадената книга на Ил. Конев „Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в.“, с. 80.

у едного от старите си приятели и го обнародвам така, както си е, без да го поправям за спомен на първите ми книжовни трудове.“

В един стар тефтер, който случайно е останал запазен до днес, се намира ръкописът на същото стихотворение, преписано от сръбски език около 1848 г. Върху него Славейков е правил опит да го превежда на български език,[1]

Между преписа на Дойно Граматик и преписа в Славейковия тефтер има различия: у Дойно граматик стихотворението се състои от 54 стиха, а в преписа на Славейков стиховете са 49. Това показва, че Славейковият препис от 1848 г. и този от 1842 г. не се правени от един и същ оригинал. Вероятно през 1848 г.Славейков е разполагал вече и с други варианти на тези стихотворения, писани пак на кирилица.

Тук изниква въпросът — познавал ли е Петко Славейков книгата на Качич-Миошич в оригинал, или само някое нейно издание на сръбски език? За сега този въпрос остава открит. Най-напред трябва да отбележим, че в ранния ръкопис на „Самуилка“ е разработен само сюжетът от първата песен на Качич-Миошич Pisma od kralja Vladimira. Не сме срещнали у Петко Славейков стихотворение със сюжет от четвъртата и, според нас, най-хубавата му песен с българско съдържание, свързана пак със съдбата на българския цар Самуил Pisma od Basilia cesara“. В нея е описана смъртта на Самуил след ослепяването на войниците му. Гръцкият цар Василий искал да нападне българите, защото

Sva ja gerčka zemlja porobljana,
od Bilgarah, da ih bog ubio!

Василий подкупва някакъв българин с триста жълтици и той го научава как да разбие българската войска. Българите се намирали до река Челинка — „вино пият, като вълци вият“, казва поетът, стоят там и от нищо не се боят — нито от гърци, нито от турци. Когато слънцето залязло, гърците навлезли „u zemlju bulgrsku“, прикрити със зелени клони, които носели в ръце. Стигнали до реката, където заварили българите да спят безгрижно. Напили се с хладка вода и „na bulgare mečem udariše“. Изклали повечето, а които останали, завели в „bielu Carigradu“, където им извадили очите — „černi oči povadiše“. Като научил за станалото, българският цар Самуил, от жалост паднал на земята и умрял.

Незабравим е тук образът на българите — смели и безгрижни. Никой не е в състояние да ги победи, ни гърци, ни турци. Само с предателство Василий успява да срази благородния и силен Самуил. Този разказ, който трогва всяко българско сърце, като един от най-вълнуващите моменти в нашата исотрия, не е възможно да не направи впечатление на патриотичното настроения младеж. Никъде не е засегнат у Славейков и сюжетът на другата песен „Pisme od ženitbe kralja bulgarskoga“. Наистина възможно е тези песни да не са включени в сръбските издания на „Razgovor ugodni“, защото повечето от тях са много съкратени. Ние имахме възможност да видим в Белград само едно от тях — изданието на Медакович от 1849 г. В нея са поместени две стихотворения с българска тематика „Крал Владимир“ и „Женитба кралја Бугорскога“.

Как е превеждал и как се е ползувал начеващият български поет от тези стихотворни източници?

---

[1] Арх. ПРС, папка VI, тетр. 2, на корицата.

На едно място в предговора към „Български притчи“ Петко Славейков разказва как нашият народ превежда турските пословици на български език: „Забележих обаче, че тези, които си служеха с такива стари думи на турски, кога говореха на български. . . мъчеха се понякога да ги изговорят или да предават после смисъла им, което и сполучваха. Особено жените, които тоже знаеха турски, но си говореха по български, често привождаха такива думи, преведени на български, но преведени тъй както не би ги превел сега и най-видният от нашите книжовници. Работата стоеше в това, че онези думи, които на турски се вземаха от турския живот и от турските нрави и обичаи, оставаха без смисъл, ако да се преведеха буквално на български. Затова те ги осмисляха, като превеждаха не думите, а смисъла и действието, с онова, което е свойствено на българите. Тъй например изреченията, които на турски привождаха за пример от морския живот, тях ги приспособяваха: гимия на кола, оръжията на рало и копраля и т. н.“

По същия начин младият поет „осмислил“ и един от най-ранните си преводи „Първа здравица“, въпреки че самото стихотворение няма чужда, а българска тематика. Славейковият превод на „Песня о царя Оруна“ е по-разгърнат, по -плавно разказвателен, той „се лее“ подобно на нашите народни песни и приказки. Ето напр. началните стихове:

Хвалиоса кесар Никифору	у Славейков:
оу биелу граду Цариграду	Похвалил се гръцкий цар Никифор
сокупику силну войску мою	в бяла-града, ширен Цариграда,
от востока лето до запада	пред боляри и пред господари.
поробику равно Болгарию	Похвали се, люто се закани:
погубику краля болгарскаго	Туй що думам, то ще и да стане!
	Аз ще ида в равна България,
	да я сравня със земята равно,
	да поробя и старо и младо,
	да погубя самин крал Карана
	майка му ще с коня си да стъпча,
	а жена му робиня ще взема. . .

Като си е послужил с изрази и обрати, взети от говоримия народен език и българските народни песни („пред боляри и пред господари“, „похвали се, люто се закани“, „туй що думам, то ще и да стане“, „да погубя и старо и младо“) начеващият поет е нарисувал по-конкретна картина. Нейният колорит иде от характерната за българския народен език поетична образност. А така, както е написано стихотворението на Качич-Миошич, то може да се отнася за подобно историческо събитие, което се е случило не само в България, но и във всяка друга славянска държава. В него липсва националният колорит. И наистина първата строфа от стихотворението си Качич-Миошич взема дословно от една хърватско-далматинска народна песен, посветена на юначните братя Martinčeviči i Klareviči, които се били храбро с турските поробители:

Falio se Imbro kapitane
u bijelu gradu Imoskomu
Pogulicu dva martinčevića
i dlva brata do dva Klarevića[1]

Освен това младият преводач прави тази картина по-конкретна и жива, като казва пред кого се хвалил Никифор — пред болярите и пред гос-

[1] Stari pisci i др.. Zivot i rad Andrije Kačić-Miošića, предговор от M. Matić, Zagreb, 1942 г.

подарите. Преди да погуби цар Крум и семейството му, той припомня, че ще трябва „да се сравни България с земята“, „да погуби младо и старо“ Това е вече друго. Тук участвуват и българите, и народът. Във втория стих — /Хвалиоса кесар Никифору/ у биелу граду Цариграду/, стъпката е нарушена с една сричка. Ние мислехме, че това е направено при преписването от Дойно Граматик, но когато сравнихме с „Razgovor ugodni“ видяхме, че и там е същото. Петко Славейков допълва този пропуск. Той вмъква един уместен епитет — „ширни“ към „Цариграда“, който оживява представата за красотата на Цариград и силата на Никифор.

Когато говори за България, Качич-Миошич свързва с нея само епитета „равна“, който не е точен. Защото България е предимно планинска страна. И неговият млад преводач го поправя:

да идиму в землю болгарскую
да палимо села и градове

превежда:

Та да минем скоро през Балкана
и да влезем в равна България

Картината е по-правдива: за да стигнат до „равна България“, трябва да минат през Балкана.
Стиховете:

Отидоша с равной Болгариа
пред нима е Круна цесарева
дочакай Орун на планина
все изсече, никто не отече

са преведени:

Присрещна ги Каран на Балкана
и пътя им изотзад захвана.

Разказът е по-близо до историческата правда, която младият поет знае от истории и летописи. Стиховете.

Никифора жива охватише
у той час му главу отсекоша

са преведени:

Никифора жив го уловиха
и както са самси той закани,
тъй имало със него да стане —
сам Каран му главата отряза,
високо я на вила набоди,
широко я низ войска разходи.

Картината е по-разгърната. Нейният колорит иде не само от езика на преводача, толкова близък до народния, но и от реалистичния начин, по който са предадени простодушната суровост и грубите нрави на времето. Крум издига пред войниците си главата на Никифор, набодена на вила, не на сабя. Тази вила загатва на читателя една съществена подробност — че победата над гърците е нанесъл самият народ, който е използувал като оръжие вили и овчарски тояги. Такава, селска е била войската на цар Крум.

Накрая младият поет променя и завършъка на стихотворението. У Качич-Миошич тоя завършък гласи:

Када кралю обеда чинеше
руйно винце из нея пиеше
и господом своим напиеше
все уздравле цесарева.

У Славейков:

А кога се с гости веселеше,
здравица си из нея пиеше:
„Наздраве ви, юнаци и гости,
Никифору спасли му се кости!“

Вместо „руйно винце“ той предпочита „здравица“ и така свързва края със заглавието на песента. От друга страна, тук отново се подчертава юначеството на българите и ненавистта им към врагове — нашественици като безумния Никифор. По този начин се получава едно художествено поразгърнато и завършено стихотворение, с подсилен борчески-патриотичен акцент.

В това толкова известно за времето стихотворение поетът се е пренесъл от робската действителност в славното историческо минало на българския народ, доловил е неговия пулс, усвоил е неговата народна реч, простодушната суровост на неговите нрави, първобитната сила на неговите чувства и е пресъздал историческата действителност като една романтична легенда — „правдива“ като действителност, „несъмнена“ като история.

И ако в този добър за времето превод има грапавини, не всякога отшлифован стих, недостатъчно художествени изрази, ние трябва да имаме предвид, че това са недостатъци преди всичко на българския литературен език от онзи период, отколкото недостатъци на поезията. Ако песента бе издадена през 1848 г., когато е била написана, тя би била нещо съвсем ново по форма и съдържание и никой тогава не би могъл да види в нея съществени недостатъци. Но макар и неотпечатана, тя била разпространена в ръкопис, както и други ранни произведения на поета. Заедно със стихотворението на Добри Чинтулов „Двамата приятели“, писано приблизително по същото време, те създали представата за образа на цар Крум, такъв, какъвто не много по-късно го нарисувал и Николай Павлович и го пресъздал в пиесата си „Възцаряването на Крума Страшний“ Добри Войников. Така залегнал в народното съзнание този легендарен образ, който води началото си от стихотворението на далматинския поет Качич-Миошич.

През 1847 г. в Ловеч Петко Славейков започва „Самуилка“. Върху нея той работи до Кримската война. Смяташе се, че до нас не е достигнало нищо от нея. Обаче в една тетрадка с дата 18 март, 1850 г. намерихме отделни откъси от поемата.[1] Там се разказва за любовта на Косара, Самуиловата дъщеря, към сина на сръбския крал Владимир, който е пленен от Самуил и хвърлен в тъмница. Тази ранна Славейкова поема се покрива по съдържание с „Pisma od kralja Vladimira“. При разработването на това си произведение Славейков се е ползувал и от сръбския превод на „Илиада“[2]. Сам той разказва за впечатлението, което му направила тази класическа творба на древногръцката литература. Като засяга този въпрос, в едно свое изследване, Ал. Милев пише[3]: „За съжаление, двете поеми са загубени (става дума за „Крумияда“ и „Самуилка“) и ние не можем да знаем какво влияние е имала „Илиадата“ при написването им.“ Б. Пенев пък смята, че Славейков се е повлиял само от заглавието на Омировото

---

[1] Вж. Поезията на П. Р. Славейков от периода на Кримската война и пр., с. 3.

[2] Вероятно става дума за следния превод на Омировото съчинение „Паневски Демелич Петар, Омирова Илиада, с елинског преведена, I до IIII песма, Будим, 1832, стр. 69.

[3] Ал. Милев, П. Р. Славейков като преводач на първата песен от Илиадата, сп. „Българска мисъл“, г. XI, 1936, стр. 129—131.

произведение, защото по него време — още незрял поет — той не можел да го разбере. А истината е, че Славейков е останал възхитен от „Илиадата“, „с нея лягал и с нея ставал“, както сам разказва на своя син Иван[1], Той дори се опитал да използува прочутия похват на Омир, когато говори за красотата на Елена, и като него вместо да „описва“ хубостта на Владимир, говори за впечатлението, което сръбският принц направил на Косара. Когато го видяла, тя останала „смаяна от чудната му красота“:

Тя го е мълком гледала,
очи ѝ не се насищат,
не може да се начуди. . .“

А Косара нарича „на хубост втора Елена“. Наред с това и тук съвсем осезателно се чувствува присъствието на българската народна песен — „двамата лика-прилика, като два стръка иглика“, „над гладко чело мряморно, от белий тъжец по-чисто“, „хубост гиздава“ и т. н.

Колкото се отнася до името на двете поеми, може да се каже, че по онова време изобщо е било на мода да се пишат поеми с подобни на „Илиадата“ имена. Тогава е имало много „-иади“ и в руската и в южнославянските литератури, като „Слободиада“ на Негош, „Сербиада“ на Сима Милутинович.

Както разказва в автобиографията си, след като напуснал Свищов, Славейков започнал своите „скитнически години“. Той обиколил селата около Търново и на север от Балкана, учителствувал в Севлиево, Ловеч, Враца, Берковица, откъдето го изгонил софийският владика Паисий — този път не с лошо — дал му 300 гроша и го помолил доброволно да напусне града. Щом се видял с малко пари в джоба „нещо твърде необикновено за мене“, младият учител и смел патриот решил да продължи образованието си не другаде, а в Сърбия, която тогава била най-достъпна за него и чиято литература му била най-близка. На път за Белград обаче го сварило писмо от майка му, която го молила да се върне в Търново, защото имала някакви семейни неприятности след смъртта на баща му.

Ходил ли е Петко Славейков в Сърбия преди Освобождението? Сам той никъде не говори за това. В една бележка на Ал. Т. Балан[2] се споменава, че „Славейков се отлъчвал в Сърбия или Австрия, за да търси наука“. Въпреки че тази бележка е доста неопределена, нейният автор не греши. През пролетта на 1851 г., когато бил вече двадесет и четири годишен, Славейков ходил в Белград. В това ни уверява писмото му[3], отправено на 7. IV. 1851 г. от Трявна до приятели на поета в Цариград: „Като се завърнах из Београд в Сърбия, намерих Търновото, любимото Търново пусто, пусто, думам, не от жители, но от р о д о л ю б ц и (к. м. — С. Б.). . . Омивах улиците на речений град с кървавите си сълзи, и потайни въздишания се теснеха в гърдите ми. . .“ Очевидно Славейков е бил развълнуван от националния и политически подем на нашите съседи, до които по-лесно прелитали тогава свободолюбивите идеи на осемнадесетия век.[4] Именно това говори подтекстът на неговото признание, че

---

[1] И в. С л а в е й к о в, Библиотеката на П. Р. Славейков, „Бълг. преглед“, г. III кн. 5, стр. 68.

[2] Вж: А л . Т. Б а л а н, Кратко ръководство за средни и специални училища, Пловдив, 1896 г., стр. 177.

[3] Писмо на П. Р. Славейков от 7. IV. 1851 г., Лит. архив, т. I, 1959 г. стр. 199.

[4] Южните славяни, пише през 1853 г. Е н г е л с, „являются единственными носителями цивилизации во внутренних частях страны. Они еще, правда, не образовали нации, но в Сербии они уже имеют сильное и сравнительно просвещенное национально ядро“. Цит. по доклада на Н. И. К р а в ц о в „Роль народного эпоса в развитии сербской л-ры“, стр. 357.

след завръщането си от Белград „любимото Търново“ му се сторило „пусто от родолюбци“.[1]

Най-близо до истината ни изглежда предположението, че през 1851 г. Славейков ще да е ходил в Белград за отпечатване на „Смесна китка“.

Белград Славейков посетил още веднъж през август 1886 г. на връщане от Виена, където се срещнал с Миклошич.[2]

Според сръбския литературен историк Йован Скерлич, Доситей Обрадович, Йован Раич и Захари Орфелин са тримата най-забележителни книжовници в Сърбия през XVIII век.[3] Трябва да кажем веднага, че и тримата са били добре познати на Славейков. Той е чел произведенията им. Идеите и духът на техните съчинения са му били близки преди всичко затова, защото са идеи и на българските писатели — Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Бозвели, Константин Огнянович, чиито приемник е Петко Славейков. Тези сръбски писатели, заедно с Христофор Жефарович, Андрия Качич-Миошич и Йован Стерия Попович допълнят изворите на литературното образование на Петко Славейков, особено през първия период на творчеството му. С тези писатели Петко Славейков се свързва чрез историко-патриотичните си стихотворения и чрез някои от бунтовните си песни и поеми. Близко до едно от първите произведения на Захари Орфелин е темата за поробена Майка България. Разбира се, тази тема начеващият поет вижда разработена най-напред в произведенията на своя учител Неофит Бозвели. С нея обаче той се срещнал и в сръбската литература. През 1852 г. младият поет обнародва в „Смесна китка“ стихотворението „Тя“.[4]

Ви чухте ли, как плаче тя
как дума, как нарежда,
с каква сърдечна тегота
към небо очи взвежда?

Тази разплакана жена е Мати Болгария, името на която (поради страх от турската власт) поетът не смее да каже. Всички са я забравили — „един не ще я спомене, един не ще я пожалей“.

Около това време е написано и стихотворението „Раздумва не“, разпространено в ръкопис и обнародвано много по-късно (1871 г.).

Ти, майко мила, недей въздиша,
недей пролива сълзи кат киша,
аз зная, майко, че си много страдала,
живот спокоен не си позната и т. н.

Това стихотворение на Петко Славейков станало много популярно и било любимо на Бачо Киро. Той дори го допълнил с няколко стиха, които заострят революционната му насоченост.

---

[1] Впечатлението на Петко Славейков, че Търново по това време било „пусто от родолюбци“, е в известна степен пресилено. През 1851 г. в града се повдига народно движение (по повод на един нов данък върху лозята — дюлюмлюк) против правителството, което, според П. К и с и м о в, имало „революционен характер“. Властта разпръснала събралия се народ в двора на конака и изпратила към 20 души на заточение в Цариград, заедно със Стоенчо Ахтар като подстрекател. Значи точно по това време пострадал неговият любим учител, честния родолюбец Стоенчо Ахтар. След няколкогодишно заточение го пуснали. Завърнал се болен и скоро умрял.

[2] Арх. ПРС, п. XX.

[3] Цитираното съч., стр. 57.

[4] Стихотворението е писано на 8 септ. 1851 г. — датата е отбелязана от поета в един негов ръкопис.

Особено близо до редица ранни стихотворения на българския поет стоят произведенията на Захари Орфелин „Плачь Сербїй, еяже сыны в различныя государства разсеялися“ (1761 г.). Това е първата печатана книга в Сърбия с антиавстрийска тенденция, в която е отразена мечтата на народа за свобода.[1]

Споменатите стихотворения на младия български поет показват сродство и с поемата на Йован Стерия Попович от 1852 г., озаглавена „Слезы, имиже Болгарія, нещастіе лета 1374 сбывшееся оплакивает“. Ако Захари Орфелин чрез своето творчество става за младия Славейков посредник за руското влияние, то Йован Стерия Попович, чрез ранните си творби става за него посредник за гръцкото влияние. Сам Попович знаел отлично гръцки език и превеждал гръцки патриотични и революционни песни. В неговите стихотворения от това време се чувствува влияние на гръцкия поет Ригас Велесинилис (от когото се влияе и Г. С. Раковски), както и на Адамантис Кораис.[2]

Мотиви от песните на тези гръцки поети звучат и в неиздадените, но разпространени в ръкопис бунтовни песни на Петко Славейков — „Поема за робството“, „О, унуци цар Щишмана“, „Стари, станете“, „За бащини права свещени“, „На прощаване“ и др.

Петко Славейков е познавал също така много добре вечния календар на Захари Орфелин.[3] Особено интересен в този календар е предговорът, в който се изтъква, че неговият автор направил много за сръбския народ, но умрял в крайна нищета. Орфелин бил забравен от всички, „защото онези, които го обичат и биха искали да го почетат, сами се намират в голяма нищета, а онези, които могат, богатите, го ненавиждат,така както и той тях е ненавиждал“. Макар и беден, се казва там, Орфелин искаше да бъде полезен на своя народ и пишеше книги не за учените, но за простите хора. Той не искаше книгите му да останат затворени в библиотеките и да се четат от единици, но да бъдат отпечатани и разпространени „за обща полза“. Защото рядко се намира учен и богат, който би употребил перото си за обща полза, а някои от тях не могат и да търпят другите да знаят онова, което те знаят. Други пък са научили чужди езици и са посещавали „знатни“ училища, където „почти мимоходом слишавше“ започват да се мислят за много нещо, да мислят, че нямат равен на себе си, да гледат отвисоко на другите, а още по много на своя роден език, без да могат на него каквото и да е да съчинят или да преведат. Простият народ слуша техните „високословия“ или по-често хвалби, и вярва, че петдесет години на Парнас между музите са учили или толкова години в Атинските или Лакедемонските дела са се упражнявали и републики строили. За народополезни дела те пари не дават. Ето защо, настоящия календар на Захари Орфелин не е за тези, „които са във всичко изкусни“, но за обикновените, неучените хора.“

Можем да си представим какъв отзвук тези думи са имали в душата на младежа, възпитан в идеалите на Паисий Хилендарски и Неофит Бозвели. Как те са допълнили и доизяснили онова, към което сам той е бил насочен с мисъл и сърце.

Освен произведенията на Доситей Обрадович (съчиненията на когото поетът познавал много добре), Йован Раич, Захари Орфелин, Лукиян

---

[1] Јован Скерлић, стр. 60. „Историја нове српске књижевности“.
[2] Йован Скерлич, цит. съч., стр. 156.
[3] Вечный, то есть от начала до конца міра трающійе календарь, содержащій в себе. . . написан Захаріем Орфеилином, Будим, 1817.

Мушицки, Вук Караджич,[1] в библиотеката на Емануил Васкидович и Неофит Бозвели, до които жадният за знания шестнадесетгодишен младеж е имал достъп, вероятно са се пазили и някои от така широко разпространените в Сърбия между 1800 и 1850 г. календари и забавници. Те имали разнообразно съдържание — статии по въпроси из съвременната действителност (в предговора), съвети по благонравието, поучителни и „любопитни“ разкази и анекдоти, патриотични примери, съвети и накрая понякога стихотворения. Написани леко, увлекателно, на говорим език, забавниците били всъщност онова необходимо четиво за народа, което го води от старата черковно-религиозна литература към новата. Те били един вид дамаскини на новото време. Стихотворенията, поместени в тях, по форма били близки до народната песен, която предстояло да играе решаваща роля в развитието както на новата сръбска, така и на новата българска литература. Интересно е да се проследи, как покрай т. н. „забавно четиво“ в тези календари със смесено съдържание е отразен и духът на новото време — повишеното национално съзнание на народа, стремежът му към свобода. Така постепенно тяхното „любопитно“съдържание от забавно и поучително се превръща във високопатриотично, облъхнато с революционно-романтичния патос на епохата.

Ние нарочно подчертаваме тази особеност на сръбските календари от началото на XIX век, защото на нея досега не е обръщано внимание. А именно тя, според нас, най-силно е „повлияла“ на нашия поет, именно тя се е оказала съзвучна на неговата поетическа и мирогледна насоченост. Вследствие на това тя е имала и най-благотворно влияние върху него. Още по-интересно е да видим как у сърбите и у нас тази високопатриотична романтика, съвсем закономерно впрочем, като се сблъсква с реалния живот, не намира отглас и преминава не само в критика, но и в сатира. Така постепенно тези забавници и календари от поучителни и „любопитни“ стават бунтовно-патриотични, а накрая изпълват страниците си със сатирични произведения. Този процес у нас е по-ярък, отколкото в сръбската литература.

Първите забавници у нас, които имат художествено значение, са тези на Константин Огнянович — „Забавник за лето 1845“ и „Забавник за 1846 година“. Те, подобно на сръбските, имат разнообразно съдържание. Тук има и стихове. В тези свои произведения той се влияе от Викентий Ракич, Лукиян Мушицки и гръцките поети А. Суцос и А. Христопулос[2]. Както с „Житието на Св. Алексей“, така и със своите забавници К. Огнянович се свързва пряко с Петко Славейков, той става негов предходник. К. Огнянович обаче не успя да даде онова направление на българската литература, което ѝ даде Петко Славейков още с ранните си стихотворни произведения. Главната причина за това е (освен липсата на талант), че К. Огнянович пренася механично сръбската традиция у нас, той е просто подражател. И колкото и да правеше това навременно и колкото и условията на двете страни да си приличаха, все пак не успя да проникне дълбоко в българската действителност, макар и сам да живя сред нея и да я изпита на собствения си гръб.

Така започва българската традиция да се пишат календари и забавници, оттук я поема Петко Славейков. Сръбският пример му влияе в две насоки — първо, с формата и идеята на календарите и второ —

---

[1] Поради ограничения размер на студията не можем да се спрем обстойно на тях. Тук сме се постарали да засегнем само някои писатели и проблеми.

[2] Вж. В. П у н д е в, К. Огнянович, Сб. БАН, кн. XXXVI, 1914 г., стр. 211

пряко, чрез самите стихове и другите художествени произведения, поместени в тях. Поради ограничения обем на тази статия, ние не сме в състояние да приведем примерите, на които се натъкнахме, за връзките на поета с този род произведения. Затова тук само ще изброим кои сръбски издания Петко Славейков безспорно е познавал. През периода от 1845 до 1855 г, той не само е чел, но е преписвал и превеждал някои стихове от забавниците на Димитър Давидович[1] (онези, които са излизали в Белград от 1833 до 1835 г.), „Песнарницата“ на Радован Примович[2], „Урания“ на Димитрий Тирол[3], Сръбска лира[4] и др. Какво най-много му е допадало от тези сборници със смесено съдържание? Преди всичко историко-патриотичните и бунтовни песни, след това някои забавно-хумористични стихотворения в духа на народните песни и накрая любовно-сантименталните стихотворения.

Тематиката и духът на тези „Забавници“ ние можем да видим отразени в най-ранното творчество на поета. Петко Славейков творчески преработва сръбските образци, като не само ги приближава до нашата действителност, но до голяма степен променя и тяхната идейна насоченост.

След Кримската война Петко Славейков издава една малка книжка, която нарекъл „Нова мода календар за 1857 година. Астрономисан и написан от П. Р. Славейков, година първа, Ц-да (1856)“. В своите спомени П. Кисимов разказва, че Петко Славейков „съставил“ този календар още в Трявна през 1856 г. „по подражание на един сръбски календар“ (както сам той тогава му казал). „Тази книга, продължава той, направи епоха у нас и си създаде пословичен спомен.“ Самият Кисимов дал пари за отпечатването на книжката в Цариград, но не посмял да се подпише за спомоществувател, защото се страхувал „от този пълен с остроти и бичувания“ календар. Впрочем опасенията му се оправдали. Върху Славейков с всички възможни средства се нахвърлили едновременно и гръцкият владика, и българските чорбаджии, които го представили пред турските власти като бунтовник.[5]

В предговора към първото издание на „Избрани съчинения“ Пенчо Славейков отново засяга този въпрос, като съобщава и заглавието на сръбския календар — „Новый забавный календар у коем се сващта налази, али само онога нема, што се тражи, Будим, 1830 и 1835. Винко Лозич“.

Кой е авторът на този сръбски календар обаче не беше известно. По време на своето пребиваване в Югославия успяхме да намерим този календар. Всъщност, това бяха три малки календарчета от 1830, 1832 и 1835 г. Първият от 1830 г. беше подписан с псевдинима Винко Лозич, вторият с инициалите И. С. П., а третият имаше подпис Йован Стерия Попович у Будиму. В „Историята“ на Скерлич не е отбелязано, че Йован Стерия Попович е автор на три календара. В „Историја српске књижевности“ на Йован Грчић, обаче пише: 1833 је Стерија урадио Винка Лозића Забавни Календар“.[6]

---

[1] Песмарница, скупио и издао Радован Примовић, кн. I у Београду, 1845.

[2] Уранія за годину 1837 и 1838, у Београду, издао Димитрий Тирол.

[3] Србска лира или варошке веселе, любовне и юначке песме, кн. I, Београд, 1847 г.

[4] . Вж. изследването на Ил. Конев, стр. 81.

[5] П. Кисимов, Нашето книжарство и печатарство, Българска сбирка, г. V, кн. VI, стр. 506. Също в едно писмо до Н. Златарски Славейков пише, че в Цариград бил викан на разпит за Нова мода календар, СбНУ, кн. XX, стр. 4.

[6] Там, бр. 144.

От това следва, че „Нова мода календар“ на Петко Славейков има за свой първоизточник не какъв да е сръбски календар, а именно този на Йован Стерия Попович. И това не е случайно. Ние видяхме, че до 1857 г. Петко Славейков е познавал вече доста много сръбски календари и онези, които за своето време били най-добрите. През 1857 г. обаче неговото творческо развитие и нашата действителност са променени. Това било тежкото време след войната, когато България загубила всичките си надежди и останала сама, онеправдана повече от всякога. За Славейков станало ясно, че е минало времето на романтичната вяра във възможността на едно близко освобождение. Сам той не можел вече да пише бунтовни стихове, а и нямало кой да го слуша. Необходимо било сега да се направи анализ на положението, да се разкрият приятелите и неприятелите на народа, да се потърси трезво реален начин за борба. Наистина не случайно на Славейков е допаднал именно Йован Стерия Попович — „првог нашег модерног литерата у правом смислу те речи“, „један од књижевно најобразованијих и најумнијих људи који су на српском језику писали, најранији реалист у српској књижевности“.[1] Впрочем никак не е чудно, че в творческия път на двамата писатели могат да се открият доста сходни моменти. Както Йован Стерия Попович, така и Петко Славейков започва творчеството си със „сълзи“ за поробеното отечество. У Славейков виждаме същия интерес към историческото минало на своя народ, към народната песен. И Славейков се старае да пише на говорим език, споделя възгледите на Вук Караджич и налага в България чрез творчеството си народния език. И Славейков изпитва силното влияние на „История славяноболгарская“, подобно на Йован Стерия Попович, който чете и пресъздава в своите произведения „Историята“ на Йован Раич. Например през 1842 г. оригиналният сръбски поет пише драмата „Владислав“, а Петко Славейков, само няколко години по-късно, съчинява поема със същото съдържание — „Самуилка“. И в двете произведения сюжетът е взет от „Песнопойката“ на Качич-Миошич „Razgovor ugodni“. Йован Стерия Попович пише през 1847 г. „Сон Кралевича Марка“, а Петко Славейков съчинява през 1853 г. недовършената си поема „Кралев Марко“.

Петко Славейков става основоположник на реализма в българската поезия. Самият талант на поета, неговата творческа сила се състои в реалистичното отражение на живота. Освен това Славейков има влечение към хумора и сатирата. Има нещо подобно и у Йован Стерия Попович. Романтик в историко-патриотическите си произведения, той е реалист в сатирическите. Към реализма Петко Славейков тръгва най-напред чрез своите „Смешни календари“. Творческият пример на Йован Стерия Попович помага преди всичко на българския писател в стремежа му да бъде съвременен, да отрази в творчеството си животрептящите въпроси на съвременния му обществен живот. А през 1857 г. за Петко Славейков това е задача от първостепенно значение.

Едно внимателно изследване ще ни даде възможност не само да установим сходства и различия (което не е и най-съществено), но да проследим движението на творческата мисъл на поета, да видим онова ново художествено откритие, което се ражда в резултат на това творческо общуване.

Интересно е наистина да се види как Йован Стерия Попович е влиял на основателя на реализма в българската литература, с какво „малката

---

[1] Йован Скерлич, цит. съч., стр. 166.

онази сръбска книжка с много забавни и стихотворни загадки“ (както я нарича той) му е допадала.

Преди всичко „Новий забавний календар“ се отличава доста много от останалите сръбски календари и забавници. Тази малка книжка в една много подходяща форма осмива слабостите на тогавашното сръбско общество. В него липсва както борческо-патриотичната романтика на множеството сръбски забавници, така и сантименталиямът на техните „Песнопойки“. Този календар бележи нов момент в развитието на популярната народна литература. И все пак трите календарчета не представляват някакво особено постижение на оригиналния сръбски писател. При липсата на по-високи умствени интереси в Сърбия по онова време, при едно доста изостанало в културните си интереси общество, той (както и Петко Славейков) е принуден да стесни темите на своята статира, да внесе временни мотиви и тривиален хумор. Но за това ние днес нямаме право да го упрекваме. Той е платил дан на една висока цел — да заинтересува найнапред своите читатели с онова, което им е достъпно, а след това незабелязано да го поведе към по-сериозно идейно четиво. Точно така постъпва често и Петко Славейков.

Най-ценен от художествено гледище е третият календар на Йован Стерия Попович (издаден в 1835 г.), именно онзи, за който поетът говори в писмото си до Цвятко Недев — „Календар у коем се оно налази, што се не тражи — разумным во увеселеніе, глупим же во утеху написан“.

Първият дял е наречен „Године пометодостойни приключения“. В „Нова мода календар“ има същата рубрика. И Йован Стерия Попович и Петко Славейков тук осмиват благодушно женската суета, новия градски морал, чуждопоклонството. „Паметодостойни приключения“ у Славейков не са преведени от сръбския писател. Еднаква е само идеята. Какви други „поуки“ дава в своя календар Винко Лозич? Той казва например, че не е нужно хората да се възпитават, по-модерно е да бъдат невъзпитани. Новогодишните знаци пък показват, че когато търговския калфа се вози на каруца, господарят му пеш ще ходи. Или — когато една девойка има много любовници, няма да вземе нито един мъж; когато младежите често месят картите, на старост ще месят фасул и т. н. все в този дух. Най-сигурната титла според Стерия Попович е „капиталист“. В рубриката „Имане и нямане на пари“ той пише, че светът се дели на два вида хора — които имат и които нямат пари.

Останалите два календара са по-малко критични, но и тук на места писателят осмива отделни черти на тогавашното сръбско общество, напр. чуждопоклонничеството на „по-висшите класи“ и противопоставя на тях сиромасите.

Такова е в общи черти съдържанието на трите Стериеви календара. Всъщност хуморът на Винко Лозич е насочен към човешките слабости на сънародниците му, а сатирата — срещу зараждащата се в родината му буржоазна класа, с най-типичните ѝ недостатъци — алчност, лицемерие, кариеризъм, подлизурство, загубване на всички човешки ценности пред силата на парите.

Какъв е кръгът на темите и начинът на осмиването в двата календара на Петко Славейков? Веднага трябва да кажем, че той усвоява както формата, така и маниера на Йовач Стерия Попович, но създава ново произведение, в което е отразена друга действителност и което е насочено към други слабости, за постигането на други цели. Когато четем остроумията на Винко Лозич, чувствуваме, че те са отправени към едно общество, в

което хората живеят по-спокойно, където все пак съществува някаква човешка свобода. Противоречията в сръбското общество още не са така остри и нетърпими. Социалните и политически противоречия у нас имаха много по-голяма острота. Поради това и критиката на младия български писател има по-друг характер. Тя изисква голяма гражданска смелост от този, който ще се реши да я направи публично.

Известно е, че всичко, което е издавал Славейков, се е ползувало с широка популярност, но особено много са допадали на народа неговите „Смешни календари“. Те наистина станали „епоха“ в развитието на нашата обществена мисъл. Всички ги знаели, всички говорели за тях. С тях Славейков си спечелил много приятели и неприятели. Не допадали те не само на чорбаджии и гръкомани, но и на мнозина представители на българската интелигенция тогава. „Странни хора! — пише по един такъв повод Белински — на тях им се струва, че поезията трябва да измисля, а не да бъде жрица на истината, да ги забавлява с дрънкалки, а не да тръби правдата!“ Точно така са мислили и нашите доморасли „критици“. Докато се сърдели на „развращаващите младото поколение“ любовни песни на поета, те просто се слисали от „Нова мода календар“. Той дотолкова ги възмутил, че любовните му песни вече не им се виждали чак толкова неприлични. Наистина не било възможно вече такъв писател да бъде препоръчван за учител. И останал Славейков отново без работа. Съвсем прав бил приятелят на баща му чорбаджи Минчо, който го учил да бъде лицемерен и прикрит, да не отива срещу силните на деня. „Туй ви разваля вас, я, казвал той, езикът ви длъжък, а че кой ви е крив, гладувайте!“ И когато младежът го помолилил да му намери работа, той го поучавал: „Абе, аз те зная, чувал съм за тебе, че си добър даскал, ама туй сега, че лошо име ти излязло, а на чиляка окото да му излезе, че лошо име да му не излязва.“ „Туй бе за мене — пише поетът по-късно в „Гайда“, когато разказва как теглил след издаването на „Нова мода календар“ — най-голяма злочестина.“[1]

Още в „Песнопойка“ и „Смесна китка“ Петко Славейков помества няколко сатирико-хуманистични произведения, които издават у този мечтателен и сантиментален поет един наблюдателен ум, един реалистичен усет, един общественик, загрижен за недъзите на своето време. Човек на мярката, на самообладанието, той се увлича и става сатирик, обаче само когато злото застрашава обществения напредък и свободата на родината му. Тези свои качества на писател, общественик и човек той отразява в „Смешните календари“. Достатъчно е да цитираме само няколко места от „Нова мода календар“ и „Смешния календар“, за да видим колко различен е всъщност Славейков от Йован Стерия Попович и колко по-особена е действителността, която той крититкува. Тук тя е показана такава, каквато българския народ тогава още далеч не я е виждал.

Ето някои извадки от „Нова мода календар“:

Гергьовден — три важни работи станали в България — турили си нов чорбаджия, изпъдили един даскал, опопили един поп. Един чорбаджия продава селото си за две лули тютюн. Едва врана изкълвала мозъка на няколко български чорбаджии.

Кълне се уж изпъден чорбаджия, да му не дава господ да става още веднъж чорбаджия. Лош занаят било, казва, и пак се подмазва, черпи раята с медника, да ищат пак него изедника!“

---

[1] Гайдуничка, Как съм станал гайдар, Гайда, г. I, стр. 38.

Зарекъл се един вълк да не яде вече месо, намерил едно прасе, че се валя в един гьол — туй е, рекъл сом — и го изял.

За да бъде честит човек на този свят трябва да има две пълни и две празни неща — празно сърце и празна глава. Пълен стомах и пълен джоб.

Панаир без кражба, овца без кавга, село без кучета, гора без вълци, големец без лъжи — нито е било, нито ще бъде.“ и т. н.

Въпреки всички злини, които се струпали върху непокорната му глава, Славейков издал през 1861 г. нов календар. Този път той решил да бъде по-внимателен. Но да изпълни такова решение се оказало почти невъзможно. Неговата „внимателност“ сега се състояла само в това, че не споменува името на гръцкия патриарх, а го нарича Г. Н., нито на гръцкия владика, а го пише Г. В.

„Тази година — „пророкува“ авторът на календара — Г. Н. ще страда от българомразие, а Г. В. от българопъдие, което може да се превърне за тях на холера или чума. Чорбаджиите ще страдат от бълвомика, защото не ще може стомаха им да смели всичко, което са изяли от сиромасите. Даскалите (разумява се и списателите) — безпаричната треска ще остане у тях неизцелима. Богатите търговци ще добият настинка в родолюбието.

В Скопие българщината иска да писне, а на сърбизма се равне да я притисне.

Един калугер направил завещанието си — ако не му откраднат другите калугери кимеря от кръста, когато е болен, да му дадат жълтичките на дявола, защото за него ги е печелил.

Някои родолюбци се провикват, комуто трябват голи съвети за в полза на България, да дойде да му дадат колкото ище.

Чорбаджиите проповедват своите закони, основани на вълчешката правда в Езоповите басни“ и т. н.

Кратко, сентенциозно, осланяйки се често на народните пословици и на народния фигуративен език, Славейков показва най-съществени страни от нашата обществена действителност, използува широкия си опит из България, познанията си на места, лица и отношения, за да осмее духовито или жестоко. В тези на пръв поглед невинни закачки е отразена всъщност цялата политическа програма на момента — борбата на българския народ за национално обособяване, просвета, образование, за духовна свобода и социална правда. Тук приказките на народа се преливат със Славейковите остроумия, сенките на неговите познати герои прелитат над реалните, но пропити с ирония образи на калугери, чорбаджии, търговци, гръкомани, градски младежи, мними патриоти. Тук за пръв път е събрано и изобличено цялото онова „общество“, което по-късно виждаме в Ботевата сатира. Взаимопроникването, връзката между общонародното и социално-типичното за момента представлява едно от главните достойнства на тези първи у нас публицистично-сатирични произведения. Нека не се забравя при това, че календарите на Петко Славейков се различавали рязко от книгите, които излизали тогава у нас. Повечето от тези книги били толкова тромави и сиви, че за тях не може да се помисли без прозявка. А тук — искреност, сила на чувството, изразено в такава увлекателна форма.

В своите календари Петко Славейков се явява носител на нови идеи, а те изискват и нов език. Затова в тях търпи промени и стилът му — той не е вече нито паисиевският, нито бозвелиевският, но не е и езикът

на сантиментализма и романтизма. Още тук в тези ранни негови произведения може да се забележи какъв майстор на езика е Славейков. Нашата литература познава малко писатели-публицисти с такъв изострен и чувствителен усет към езика, с такова проникнато от безупречен вкус „възпроизвеждане“ на простонародния говор. Славейков, както Стерия Попович, използува всички елементи на комичното — хумора на речта, хумора на характеристиката и действията. Служи си с игрословия, използува противоречията в смисъла на речта, неочакваното, гротескното. Той н е п р е в е ж д а никъде сръбската художествена реч, а търси български изрази и словосъчетания, подбрани с тънък естетически вкус от българската народна реч. И най-остарели всъщност са онези хумористични и каламбури, които стоят близо до подобни тям в календарите на Йован Стерия Попович, а именно — хумористите, посветени на модите, на жените, на любовната измяна.

По отношение на поетическите произведения, поместени в трите календарчета на Винко Лозич и тези на Петко Славейков, могат да се направят следните наблюдения: в първия календар на Винко Лозич, издаден през 1832 г., има само едно стихотворение „Женитба Винко Лозича“. Подобно стихотворение Славейков е написал в Нова песнопойка за 1857 г. със заглавие „Застарял ерген“, но освен темата между тези две стихотворения няма друга прилика (стихотворението на Стерия Попович се състои от 28 стиха, а на Славейков от 8).

В „Забавния календар“ на Винко Лозич от 1834 г. има една рецепта „за лепу жену“ написана в проза, от която Петко Славейков взел идеята за своето стихотворение „За хубостта на жените“, поместено в „Залъгалки“ от 1862 г. В календарчетата на Стерия Попович има още няколко стихотворения — „За виното“, „Люта неволя“ (немотията е най-лютата неволя), „Песма за веселу дружбу“. Подобни стихотворения у Славейков не сме намерили.

В Славейковите календари обаче стихотворенията са повече и от по-друг характер. Те имат по-високо идейно и художествено значение. Това са известните негови стихотворения „Момче ума си събери“, „Песен на паричката ми“, „Не слави мойта муза лъжливий глед“, „Честитене на новата година“, „Нова мода календар“, „Баща и учител“, „Паметодостойни приключения“, „Свойщена на жените“, „Префаджии“ „О, колко, колко са ергени“. В най-добрите от тези стихотворения се срещат вече образи и картини, изразени с цялата оригиналност на българския ум и на българската реч. Тези стихотворения бележат едновременно първите стъпки на поета към реалистическо творчество и първите успехи на неговия нов художествен метод.

Както по съдържателност, така и по значимост на поместените в тях стихотворения „Смешните календари“ на Петко Славейков надминават сръбските образци. В тях е отразен жив момент от развитието на нашата литература — нейният постепенен стремеж към реалистично изобразяване на живота, на действителността. По този начин „Смешни календари“ закономерно прерастват в първия български хумористичен вестник „Гайда“, а Славейков става основоположник на художествената сатира в българската литература.

Значението, което имат редица забележителни представители на южнославянските литератури от края на миналия век за развитието на Петко Славейков, основателя на реализма в българската литература, е несъмнено. В тях българският поет открил онова звено, което свързвало мина-

лото и настоящето на двата народа, видял художествени образци за изразяване на обществената мисъл през преходния период от феодализма към капитализма, за отразяване новите тенденции на националното и социално-политическо развитие на двата народа. Но това, което научил от най-добрите им представители, не отишло напразно. Славейков използувал някои техни достижения за създаването на свой, собствен стил и художествена форма, станал основоположник на нов художествен метод в българската литература. И докато интересното и оригинално творчество на един Йован Стерия Попович остана изолирано явление в развитието на сръбската литература дълго време след смъртта му[1], защото тогава у тях разцъфтяваше романтизмът и нежната поезия на Бранко Радичевич, у нас, поради различните, доста по-сложни и тежки обществено-исторически условия, то намери благоприятна почва за развитие. У нас вече даваше първите си плодове новият художествен, реалистичен метод. А само десет години по-късно със своите повести и разкази, написани на сръбски език, големият български писател и общественик Любен Каравелов стана един от основоположниците на реализма в сръбската литература. Така на дело се осъществяваше онзи творчески синтез, онова своеобразно взаимодействие на двете сходни култури, без което славянската литература не би имала прогрес, не би имала история.

---

[1] Вж. Йован Скерлич, цит. съч., стр. 166, а също студията на М. Милисавац „Значa сатире за развo реализма у српской књижевности".

ЗА ПОЛОЖЕНИЕТО НА КРИТИКАТА

Синдикатът на литературните критици във Франция публикувал един том от материалите на Първия международен разговор на литературните критици, състоял се в Париж от 4 до 8 юни 1962 г.[1] Синдикатът на литературните критици е сдружение, основано през 1948 г. от покойния виден литературен критик Роберт Кемп, който бе до смъртта си в 1959 г. негов председател.

На този синдикат принадлежи инициативата за първата международна среща на литературните критици, при участието на представители от шестнадесет страни, включително СССР и САЩ. На срещата са присъствували и представители от социалистическите страни: Чехословакия, Полша и Унгария. Срещата е била открита на 4 юни с приветствено слово от главния директор на отдела за литература и изкуство при министерството на културата Гаетан Пикон, сам известен литературен критик и есеист, автор на редица трудове като „Панорама на новата френска литература", „Панорама на съвременните идеи", „Увод в една естетика на литературата" и др. В приветственото си слово Гаетан Пикон е развил и някои мисли около ролята и мисията на литературната критика, като е заявил между другото: „Човек е поразен от проницанието и глъбината на съвременната критика. Нашите добри учители от миналия век биха се учудили, ако прочетат някои от днешните критици. Рембо не би изпитал никаква изненада пред Рьоне Шар, нито Бодлер — пред Анри Мишо, но Жюл Льометр, разбира се, или твърде прозорливият Сент-Бьов биха изпитали известна изненада пред етюдите на Жорж Пуле, на Морис Бланшо, на Ролан Барт, и дори — въпреки бистротата на израза — пред писанията на един Курциус или на един Марсел Ремон. Тази пищност на критиката заменя ли редкостта на творческото вегетиране? Аз я смятам по-скоро като последица от развитието на науките, на които критиката е едно особено приложение. Психоанализата, психологията на дълбочините, феноменологията на перцепцията, от една страна, и от друга, марксизма, историята не на събитията, историята на манталитетите обновиха нашето познание за човека и за неговата историко-социална среда. Някогашната критика почиваше върху една сумарна психология и социология. Днешната критика почива върху една чрезмерно обогатена антропология. . ."

Представител на буржоазната литературна критика, която изгражда своите преценки на литературните факти и явления въз основа на идеалистическите принципи, Гаетан Пикон естествено поставя днешната критика под знака само на една „обогатена антропология", като изоставя социалния и икономически фактор в обществената еволюция и следователно в еволюцията на литературните явления и факти. Една такава оценка носи неминуемо твърде едностранчив характер и влиза в разрез с критиката, почиваща на принципа за единство между съдържание и форма, където здравото реалистично отношение към живота на обществото дава спойката на това единство. Не друг, а Жан-Пол Сартър, говорейки за задачите, стоящи пред литературата на нашето време, е подчертал, че тя, съвременната литература, е длъжна да вижда истинския, реалния живот в цялата негова сложност, пълнота и богатство, да бъде неразривно свързана с политиката, с борбата на народите за по-добро бъдеще. Такава е истинската мисия на изкуството, а в изкуството, както и в науката е необходимо познание на живота, на обективната реалност и на закономерностите на нейното развитие.

„Критиката — говори по-нататък Гаетан Пикон — съдържа също един морал, понеже позволява на човека да разбере

---

[1] Situation de la critique. Actes du premier colloque international de la critique littéraire. — Syndicat des critiques littéraires. Paris, 1964.

по-добре човека. Средство за познание, критиката е също една сила на цивилизацията. Тя сближава човека с човека, и преди всичко автора с читателя (може би автора със самия него). Критиката е проницателната дума, която ги свързва. И ние имаме нужда от нея най-сетне, за да сближи едни с други различните национални литератури. В основата на нашето познание на чуждите литератури стои винаги посредничеството на един критик специалист. Френските читатели, мои връстници, дължат (между другите) на Едмон Жалу, Луи Жийе, Алберт Беген, Валери Ларбо, Бенжамен Кремийо, Борис дьо Шльоцер първите стъпки в запознаването им с английската, немската италианската, руската литература. . . Разбира се, казва в заключение френският критик, без твореца критикът не би имал какво да каже. Но чрез критика творчеството казва всичко онова, което има да каже — и го казва във всеки случай за всички"!.

След официалния представител думата е взел председателят на синдиката на френските критици Ив Гандон, който е приветствувал делегатите от името на сдружението на френските литературни критици, инициатор на тази международна среща и е развил няколко мисли за литературната критика. Ив Гандон принадлежи също на буржоазната критика и нищо чудно, че той приема като два постулата думите на скептичния Анатол Франс: „добър е този критик, който разказва приключенията на собствената си душа, като чете шедьоврите" и тези на Франсиск Сарсе, който е казал: „Успехът е правилото на моята критика." Позволявам си свободата да ви припомня — е заявил по-нататък председателят на синдиката на френските критици, — че от дълго време ние знаем, че не само истината променя лицето си, когато приближаваме един или друг склон на планината, но че често пъти днешната истина е утрешна грешка. Тома Корней със своя „Тимократ" не беше най-големия трагически писател на Франция през XVII в., Жан-Батист Русо не беше най-крупния лирически поет на XVIII в., както смятаха в негово време. Сент-Бьов, папата на нашата критика, се излъга сериозно за мнозина от съвременниците си. Той видя в посредствената „Фанни" на Ернест Федо една от „библиите" на неговото време, не разбра много нещо от Бодлер и не престана да славослови Беранже. Ето кое би трябвало да ни поучи на благоразумност. Нямаме ли прочее право да мислим, че най-големия грях за един критик е да бъде плах, да няма смелост в своите мнения. . .? Твърде много препятствия се изправят пред него: изобилие на публикации, дух на котерийност, официални или частни поръчения, приятелски уловки. Брониран с твърдост и строгост или изпълнен със снизхождение, той е уверен, че винаги ще има неприятели. . ." В заключение Ив Гандон е заявил: „ние сме се събрали тук за едно съпоставяне, което ни дава свободата да разменим мисли върху една от най-отговорните мисии на духа, защото тя трябва да установи едно разграничение между справедливото и несправедливото, между истинското и фалшивото и, в края на краищата, между доброто и лошото, или това, което смятаме за такова. От нас зависи в голяма степен да пренебрегнем всеки външен натиск, всяка търговска сметка, така че заслужаващият писател да бъде прославен, фокусникът — запокитен. Може би се иска много от човешката природа, но ние не би трябвало да се измамваме."

След Гандон френският критик Жан Бланзà е прочел от трибуната на конгреса доста обширен доклад върху „положението на критика в съвременния свят". Ораторът е направил преглед на състоянието на литературната критика днес във Франция. Бланзà е говорил найнапред за ролята на критиката в интелектуалния живот на страната и за начина, по който тя може да изпълни тази своя задача с оглед на средствата, с които разполага. Сетне той се е спрял на моралните и материални условия на критика и на последно място върху мисията на критиката в днешно време, нейната еволюция и, до известна степен, нейното бъдеще.

„Критиката в своята общност, е заявил Жан Бланзà, би трябвало да бъде в състояние да разглежда всички литературни произведения, представляващи известен интерес, които се предлагат на публиката. Всеки романист с известна стойност, всеки поет, всеки есеист би трябвало да намери между себе си и масата от читатели, която не го познава още, посредника, защитника, човека, който ще го представи. Този човек е критикът. . ." Според една статистика, изнесена от Жан Бланзà за 1961 г., във Франция са излезли 302 съчинения по литературна история и критика, 3,352 литературни текста, 987 превода в тези две категории книги или общо 4,600 съчинения.

Върху доклада на Жан Бланзà са се развили твърде оживени разисквания при участието на френски и чужди делегати: Роберт Гофен (Белгия), Адриан ван дер Веен (Холандия), Жерар Боер, Жан Катлен, Роберт Бурже-Пайерон, госпожа Жак Круазе, Луи Льо Сиданер, Габриел Брюне, Рьоне Гроос, Ив Гандон (Фран-

ция), Рьоне Карно (Канада), В. Натансон (Полша), Джон Вилет (Англия), Рудолф Кремер-Бадони (Зап. Германия).

„Критиката — казва Рудолф Кремер-Бадони — е една уважавана от публиката институция; тя е необходима що се отнася до чуждите литератури. Не е достатъчно да се чете от време на време критика за някоя преведена книга, без да се познава контекста на съответната литература. Необходимо е, прочее, човек да бъде информиран от критици, които познават основно литературата, из чиято област критикуват един или друг отделен факт, отделен автор или произведение. Има, както навсякъде, познавачи, например Гюнтер Блъокер за английската литература, Карл Аугуст Хорст и Фридрих Зибург за френската. Отскоро започна да се проявява интерес и да се изучават полската и югославската литература. . . Колкото до италианската литература, няма критици специалисти, отбелязват се само отделни по-интересни и нашумели факти.

Преди няколко години моят приятел Йозеф Брайтбах — казва Кремер-Бадони, ми заяви с огорчение: „вие, немските критици, сте много сурови, много агресивни, вашите критики приличат често на екзекуционен взвод. Вие всички забравяте, че сте наши колеги. . . Същият ден един френски автор ми каза: „А, драги господине, как ви завиждам! Тук говорят открито, ясно, човешки. Казват, каквото мислят. Казват ви, че вашето творчество е антипатично на този или онзи критик, казват ви, че вашата книга е лоша, фалшива, глупава. Докато у нас ви хвалят, казват ви много хубави думи, но отровни, иронични, и вие трябва да благодарите на оня, който говори, сетне се връщате у дома си смазан, унищожен. Мислите за отмъщение, поболявате се.“

След разисквания върху изказването на Рудолф Кремер-Бадони, в които са взели участие от присъствуващите делегати американекият критик Джон Лап, английският Джон Вилет, французите Жан Бланзà и Ив Гандон, конгресът е изслушал едно съобщение на западногерманския представител Зигфрид Мелхингер, който е направил кратка историческа сводка на литературната критика в Германия, заявявайки между другото: „След Лесинг немците имаха традиция и точна концепция за критиката. Но под влиянието на Хердер и на романтизма тази концепция бе изцяло изменена и придоби особено голямо значение „спонтанността“ на художественото произведение. Гьоте и Шилер, „ваймарските класици“, държаха хубава средина между аксиомата за „преобладаването на една вдъхновена душа“ и тази за „преобладаването на организаторския ум“. Хегел се помъчи да примири тези две схващания.

„През миналия век журналистическата критика надделя над критиката с философска или естетическа тенденция. Теорията за интуицията на Дилтай бе в полза на един общ „релативизъм“. Полемиките на критиците засягаха не толкова произведението, колкото неговия автор, концепцията му за света и все повече и повече неговите политически идеи. Най-авторитетните критици упражняваха огромно влияние: Карл Краус, Зигфрид Якобсон, Алфред Кер, Херберт Йеринг, Алфред Полгар, Франц Блай. . . Всеки критик имаше своя собствена програма и свои личен метод. Големите критици бяха най-често виновни за успехите и пораженията. Публиката следваше критика, чиито общи идеи споделяше. Национал-социализмът унищожи свободната критика, но не можа да стори това напълно. Изкуството да се чете между редовете беше развито в най-висока степен от неколцина измежду толерираните критици.“

„Материалното положение на критиците — добавя Мелхингер — не е неблагоприятно. Вярно е, че малцина измежду тях са независими писатели. Но положенията, предлагани по радиото, „академиите“ и издателствата стигат, за да осигурят тяхното материално съществуване.“ И накрая същият критик заявява: „една размяна на мнения между критици от всички страни, каквато ни предлага международният разговор за литературната критика, е от немско гледище извънредно желателна.“

След Зигфрид Мелхингер думата взема за доклад испанският делегат Хосе-Луис Кано, който прави сгъстен преглед на състоянието на испанската литературна критика от времето на Менендес-и-Пелайо (1898), създател на една блестяща школа, издигнала на завидно равнище историческата критика, към която принадлежат именити критици като Америко Кастро, Амадо Алонсо, Дамасо Алонсо, Педро Салинас, Хосе Ф. Монтезинос, Хоскуин Казалдуеро, Гилермо де Торе, Гибермо Диас Плаха. . . „Първото нещо за отбелязване е — казва Хосе-Луис Кано, — че литературният критик като професия не съществува така да се каже в Испания. Не вярвам, че може да се намери понастоящем в Испания един единствен критик, който да живее от професията си на критик. Положение, утежнено от факта, че испанските писатели нямат професионално сдружение и не са социално осигурени. Политическото положение в Испания — заявява по нататък докладчикът — спъва също критика в неговата работа, поради съществуването на една

много често непримирима и произволна цензура. И накрая: „смятам, че възстановяването в Испания на един режим на културна свобода и премахването на цензурата над печата биха допринесли за подобряване условията на литературната критика. Само тогава тя би упражнила полезно влияние над читателите и би служила за плодотворна ориентация."

На събранието на 6 юни английският делегат Джон Вилет е прочел твърде подробен доклад, изпълнен с богата документация, върху състоянието на английския печат — всекидневен и периодичен — на чиито страници литературните критици разгъват своето творчество. „Може да се каже, че общо около петдесетина вестници — заявява Джон Вилет — поддържат систематически критически преглед на книги в края на всяка седмица, третиращи от шест до тридесет книги, на което посвещават труда си известен брой критици. Кратък доклад за литературната критика в Белгия е прочел Адриен Жанс, литературен редактор на големия брюкселски буржоазен вестник „Льо Суар", който поддържа седмично голяма литературна страница с богата библиография, интервюта с писатели и статии.

На следобедното заседание на същата дата делегатите са изслушали твърде обширния доклад на полския представител Ришард Матушевски. Последният е дал широка панорама на критическата мисъл в полската литература. Като се спира на становището на социалистическата държава към литературата изобщо и на решението ѝ да насърчава тенденциите, които осигуряват универсалността на нейното сияние, полският критик казва: „като говорим за важната роля, предписвана от държавата на литературата и специално на критиката като решителен фактор за опознавнето на тази литература, трябва да подчертаем, че такава една концепция за литературата не е нещо ново в Полша и че не произтича единствено от принципите на марксическата идеология, която смята литературата като една от значителните форми на идеологическата дейност. Литературата е била у нас подчинена винаги на национални и социални императиви. Така е била замислена нейната мисия от знаменитите основатели на полската литература в XVI в., векът на хуманизма и на Възраждането, златният век на полската култура.

„Един от най-забележителните критици и историци на литературата проф. Казимиеж Вика — говори Матушевски — е на мнение, че е преминало времето, когато критиката можеше да влияе все още истински върху развитието на литературата. В съвременното общество — пише той — и още повече в социалистическото общество средствата за въздействие и влияние са от друг разряд, вън от обсега на критика. Ние знаем много добре, че политиката на тиражи, организацията на обществени библиотеки, репертоара на театрите, покупката и произ. водството на филми, стипендиите на артисти и пр., всичко това позволява да се действува безкрайно по-ефикасно, отколкото биха могли да го сторят критически писания на същата тема."

„Съществуват ли — казва по-нататък полският делегат — различни школи в полската критика? Фактът е безспорен. Трудно ни е да ги представим всички в едно тъй сумарно и опростотворено изложение. . . Историцизмът, който смята всяко литературно произведение като брънка от веригата социални факти, ние го пренамираме в основата на дейността на критици, изхождащи от марксическата школа като Ставар, Жулкевски, Маркевич или Кот, както и у сериозни изследователи,практикуващи структуралния анализ на литературното произведение като Вика или Сандауер, или критици с католическо вдъхновение като Кисиелевски, Лихняк". Като разглежда по-нататък възгледите на Казимиеж Вика, на Жулкевски и на Ян Кот, полският делегат казва: „Жулкевски, който е също вдъхновител и учител на голям брой млади критици или историци на литературата, е останал верен на идеята за една голяма социална литература, политически заангажирана. . . Той се обявява против тезата на Лукач за разделението на съвременната литература на реалистична и прогресивна литература, от една страна, и на „формалистична" и „реакционна" литература, от друга страна. Той поддържа, че бъдещето на социалистическата литература зависи от способността ѝ да използува новите изразни средства, създадени от експериментаторите на XX в. за нуждите на една литература в служба на социализма."

Не по-малко интересен е докладът на чешкия делегат Иржи Хайек, главен редактор на сп. „Пламен", също така добре документиран и снабден с ясни, уравновесени преценки за състоянието на чехословашката литературна критика. Хайек отбелязва крупната фигура на Ф. Х. Шалда, чешкият „Сент-Бьов", глава на чехословашката модерна индивидуалистична и идеалистическа критика, починал преди Втората световна война, представителя на най-старото поколение, виднийт критик А. М. Пиза, ценен учител на съвременните млади критици и литературоведи, и др. „Един от най-сериозните проблеми, които се поставят пред чехословашката литературна критика днес — заявява Хайек — е да усвои един прост, понятен и в същото време увлекателен и

интересен начин на изказване, дори когато засяга най-сложни художествени проблеми. . . Ако критиците искат да бъдат разбрани, те трябва да намерят общ език със своите читатели. Това е една наистина нова задача.“ В заключителните си думи чешкият критик казва между другото: „една от най-съществените задачи на литературната критика в днешния усложнен свят, разделен от толкова остри противоречия, е да поддържа съзнанието за тесните връзки, които свързват литературите в света.“

„В Норвегия — е заявила представителката на норвежката литература г-жа М. Елстер — най-скромна от страните по броя на жителите си, има читателска публика за литературните произведения, която е пропорционално може би една от най-многобройните от всички европейски страни. Сериозните литературни критици у нас са изправени пред същите проблеми, както другаде, макар и във форми, малко по-различни. . . Ние възлагаме много надежди на нашите млади критици. Мисля, че новото поколение норвежки критици ще бъде с повече ерудиция и с по-голяма квалификация, отколкото нашето.“

Кратък, твърде сумарен доклад върху положението на литературната критика в Португалия е направил португалският критик Алваро Салема. Изхождайки от позиции на идеалистическата естетика Алваро Салема е заявил: „очевидно и може би повече от всяка друга интелектуална дейност — критиката не е само изкуство за вкуса, за ясното разбиране и за чувството на избор. Тя е също, и главно, изкуство да упражняваш свободата.“ Ораторът е очертал незавидното, обезсърчително положение, в което се намира португалската литературна критика, задушавана от един режим на сурова диктатура, подчинена, както испанската, на строга и твърде произволна държавна цензура.

С особен интерес е бил изслушан докладът на съветския представител Витали Озеров, главен редактор на сп. „Вопросы литературы“. „Съветските критици посрещнаха с интерес съобщението за настоящия международен разговор — започнал изказването си Озеров. Една твърде плодотворна идея е — този разговор да се открие с национални, ако смея така да се изразя, доклади за всяка отделна страна, върху състоянието на критиката и принципите, от които тя се ръководи. Склонен съм впрочем да мисля, че едната и другата точка са неделими, тъй като литературната критика в своята всекидневна практика изразява духа и методите, които я вдъхновяват.“ По-нататък, определяйки мисията на литературната критика в СССР, Озеров заявява: „хуманизмът и демокрацията са основната идея, която пронизва нашата литература и нашата литературна критика. Такава е традицията на руската литература, играла винаги първостепенна роля, пробуждайки любов към свободата и социалното чувство. Великите критици, живели преди нас, революционните демократи като Белински, Добролюбов и Чернишевски виждаха в литературата един „учебник на живота“ за масите. . . Крупна е ролята на литературата в момента, когато във всички сфери на живота господствува паролата: „човекът е приятел на човека, негов другар и брат“, прокламирана в новата програма на нашата партия, програма на великото строителство на комунизма. Литературата участвува практически във възпитанието на новия човек. Това, на което дължат успеха си произведения като поемите на Твардовски („Шир след шир“) или на Межелайтис („Човек“), романа на Галина Николаева („Битка по пътя“), или още двата филма на Чухрай („Балада за войника“ и „Чисто небе“), то е, че техните автори са обрисували в тези произведения промените, настъпили в съветския живот, че са показали духовното възвисяване на хората върху принципите на комунистическия морал.

„Критиката — казва по-нататък съветският делегат — е активна сила на нашето общество. Това не е обща декларация, а основен принцип, който обуславя самата методология на нашата критика. . . Критиците са свободни в избора на своя предмет и в оценката на творчеството на даден писател, но за тях би било необяснимо и най-малкото отстъпление пред антихуманните теории, пред призивите за война, пред волята да се принизява достойнството на човека. Похвална традиция на нашата критика е да обръща особено внимание на проблемите за живота, които един автор е поставил в своето произведение, да анализира дълбоко картината на нравите на обществото посредством героите в книгата. Този начин на разглеждане произведението в неговата широта, като изисква от литературния критик качества на публицист, в същото време го подпомага, за да задълбочава естетическия анализ. Марксическата критика е немислима без това чувство за социалния аспект и без този твърде висок естетически вкус.“

Обширното изложение на В. Озеров е разграфено с подзаглавия, които му придават прегледност: критиката и народът, критиката и писателят, ролята и мястото на критиката в СССР, права и положение на критиците. Текстовете под тези надслови съдържат интересна и по-

лезна информация, която дава отведнъж картината на литературната критика в СССР.

С краткия доклад на унгарския делегат проф. Миклош Саболчи се приключва разделът на националните доклади. В своите заключителни думи проф. Саболчи казва: „Ние сме винаги за всякакви международни срещи на критиците, за международното сътрудничество на критиците, за размяна на гледища, за дискусии и разисквания. Смятаме, че това ни обогатява и допринася за нашето сближение."

Следват десетина страници, съдържащи разискванията, последвали приключването на изложенията по състоянието на критиката в отделните страни, представени на този пръв международен разговор за критиката.

Председателят Ив Гандон предлага след това да се мине към втората част на разговора, който ще бъде много по-кратък от първата и поканва френския представител Морис Надо да прочете първия национален доклад върху „духа и методите на съвременната критика."

Морис Надо, който е от средното поколение френски литературни критици, автор на един етюд върху сюрреализма и на едно наскоро излязло изследване върху „френския роман след войната", работи активно в съвременния печат като актуален критик. След кратък исторически поглед върху критиката, Надо навлиза в същината на темата, заявявайки, че „всяка форма на критика предполага известно отношение спрямо произведението и известна концепция за литературата". Тези именно различни отношения и различни форми на критика съставляват предмет на изложението му. Първият метод, на който той се спира, е отсъствието на метод. Критикът не е подчинен на никаква система, не принадлежи към никаква котерия или школа, не пропагандира в полза на никаква партия, дори и литературна. Той се ограничава да обясни своите мнения по повод на дадено произведение, да съобщи реакциите, които то е извикало у него. Тази форма на критика е най-разпространената и най-трудната, въпреки външните изгледи. Такава първа форма на критика, която наричат импресионистична, може да бъде също последна, когато се изчерпят всички системи и се изпитат всички методи. Тя става тогава форма на дейност на големи критици като Сент Бьов в последните години на живота му и в неговите „Интимни тетради", като Емил Фаге, Фридрих Гундолф, Леото-Боасар или като Пол Суде. Това не е неутрална критика, тя може да бъде често критика с определена позиция и в тази позиция критикът е заангажиран всецяло.

Втората форма на критика, противоположна на първата, е историческата, ерудитивна и университетска критика. Тя се придържа към текстовете и биографията на авторите, опира се на проверената документация. Положително бихме изрекли много нелепости — казва Морис Надо — върху Бодлер например, ако не бяха Йожен и Жак Крепе (усърдни изследователи на големия френски поет — Н. Д.), или върху Стендал, ако един Анри Марто не бе посветил живота си на изучаването на автора на „Червено и черно", нито бихме познавали така добре Маларме без трудовете на Анри Мондор. Тази форма на критика, която може да изглежда скромна, непретенциозна, всъщност е много ценна и необходима."

Като преминава по нататък върху новите форми на критика, Морис Надо започва с марксистката критика, най-старата, според него, от тези нови форми. Тя, марксистката критика, „тръгва от постулата — заявява Надо, — че художественото творение не пада никога като аеролит в епохата, която вижда неговото създаване. Художественото произведение е рожба на една история, достигнала известна точка на еволюция, на едно общество, което се определя от дадени икономически, социални, политически и идеологически форми." Като говори за различни „нюанси" на марксистката критика, Морис Надо цитира няколко имена, които той — за голямо наше недоумение! — назовава „най-добрите ученици на Маркс": Валтер Бенжамен, когото нарича „един от най-крупните съвременни критици" (самоубил се през 1944 г.), без обаче да ни обясни „марксизма" на този нещастно загинал критик; Анри Льофевр, Георг Лукач и Люсиен Голдман. От съвсем кратките и твърде смътни бележки на Надо върху критическото творчество на поменатите автори, твърде неясно остава неговото отношение, както и оценката му за тези критици, които той поставя под „егидата" на Маркс. Синтезирайки своята оценка върху марксистката критика, Морис Надо неправилно и неточно определя тази критика, като казва, че „тя, марксистката критика, съди за художественото произведение отвън. Тя застава пред произведението — добавя той — и понякога му се противопоставя, изолира в него известни елементи, които смята основни и които са достатъчни, за да реши дали произведението е добро или лошо..." Неяснотата у Надо произтича, струва ми се, от известна обърканост в становището му към принципите на марксистката идео-

логия, тъй ярко формулирани и развити у Маркс и Ленин.

Втората форма на нова критика, според френският автор, е критиката, свързана с Фройдовата доктрина за психоанализата. Тук той сочи няколко имена на критици-фройдисти, като Янсен, Мария Бонапарт, авторка на един етюд върху Едгар По, Жан Дьоле, Шарл Морон и др. Фройдизмът, както е известно, се явява дълбоко враждебен на реализма. Според Фройд, в поезията изчезва светът на външната реалност и светът на инстинкта става реалност. С право американският прогресивен критик Сидней Финкелштайн казва, че там, където „фройдистките или така наречените психоаналитични теории влияят на изкуството, последното се превръща в кошмар".

Третата форма на модерна критика, все според Морис Надо, произтича от екзистенцилистките философии и феноменологията, които имат своите извори у Киркегаард, Хусерл и Хайдегер, отделили място и на литературната критика (критическите очерци на Хайдегер например за Хьолодерлин, австрийския поет Георг Тракл, Ницше и др.) и намерили свои следовници и епигони (Жан-Пол Сартър, Морис Мерло-Понти, Габриел Марсел). Морис Надо цитира тук и няколко имена на критици с философско-социологична ориентация.

Второ обширно изказване по тази втора част от Разговора е направил американският представител от САЩ, Джон Лап.

„До края на XIX в. — говори Джон Лап — господствуващата тенденция в критиката беше импресионизмът. По това време се надигнаха гласове в полза на една нова критика, именно тази на Джон Мейси в съчинението му „Духът на американската литература" (1913), която препоръчваше изучаването на отвъдокеанската критика. С появата на една нова американска литература, чиито сюжети бяха изключително американски, в творчеството на Крейн, Драйзер, Анедрсън и други, които критиката беше предварително насърчила, постепенно се разви една критика, ориентирана към тази нова местна литература, със социална, социалистическа, дори марксическа насоченост. Най-крупното критическо съчинение от този род, и което има огромно влияние, е съчинението на Вернон Парингтон: „Главни течения в американската мисъл" (1927—1930).

В тази традиция на лявата критика стои делото на прочутия критик Ван Вайк Брукс и неговата школа. Произведенията от тази школа държат повече за литературния аспект, отколкото това прави Парингтон, но гледището, на което те стоят, е подобно на неговото. . . Понататък Джон Лап спира вниманието ни върху католическия и твърде реакционен критик и поет Т. С. Елиот, американец по рождение и формиране, но установен в Англия, изброява и имената на неколцина други (Алън Тейт, Роберт Пен Уорън, Рансъм, Л. Трилинг, Френсис Фергюсън и др.), които следват различни оценъчни методи в критиката.

Джон Лап е бил последван на трибуната от чехословашкия представител Юрас Спитцер, който в своето кратко изказване е поставил ударението върху социалната мисия на литературната критика „Работата на критика и особено неговото формиране — заявил Спитцер — са взискателни и многобройни: те докосват най-различни области на духовната дейност на човека. . . Критикът, когато съпоставя едно литературно-художествено произведение с реалността, става критик на социалния живот. Излишно е, струва ми се, да привеждам тук имена на големи критици от миналото, които са допринесли за социалния напредък, за разпространението на идеите за справедливост, на активния хуманизъм. Смятам, че в днешно време също критиката не може да се смята освободена от своите задължения, от отговорностите си спрямо обществото."

Накрая френският делегат Жан Бланзà е резюмирал изказванията по темата, след което председателят на синдиката на френските критици Ив Гандон е предложил за гласуване следното предложение: „Литературните критици от шестнадесет страни, събрани в Париж на първи международен разговор за литературната критика, се съгласиха върху полезността от периодически срещи между критиците от всички страни. Белгийски и чехословашки представители направиха предложения за организиране на такива срещи през следващите години. Германският, полският, норвежкият и съветският делегати също са заинтересовани от евентуални събрания в техните страни. Най-сетне, очевидно би могло да се обмисли създаването на един вид приятелско сдружение, ако не на една международна федерация на литературните критици. За тази цел Синдикатът на литературните критици на Франция ще направи в близко време внушения на критиците, взели участие в срещата."

Николай Дончев

УСТАНОВЯВАНЕТО И ИЗДАВАНЕТО НА БОТЕВОТО ЛИТЕРАТУРНО НАСЛЕДСТВО

Стефана Таринска

Половин година преди да потегли с чета за родината Христо Ботев издава заедно със Стефан Стамболов малка книжка със заглавие непретенциозно и скромно както целия ѝ външен вид: „Песни и стихотворения от Ботева и Стамболова“. Това е единственият опит на писателя-революционер да хвърли поглед върху изминатия творчески път и то само в областта на поезията. Издирването и издаването на цялостното му литературно дело остава задача на поколенията, голяма и отговорна задача, която не е окончателно решена до днес.

Какво е направено в миналото и какво е състоянието на въпроса за Ботевото литературно наследство в наши дни?

1

Съвременната представа за книжовната дейност на Христо Ботев е изградена преди всичко върху основата на собствените му публикации, след това върху установеното сътрудничество на писателя в периодичния печат и накрая върху откъслечни сведения за нестигнали до нас ръкописи.

Ботевите издания се броят на пръсти: в. „Дума на българските емигранти“ (1871г.), в. „Будилник“ (1873 г.), в. „Знаме“ (1875 г.), в. „Нова България“ (бр. 1, 1876 г.), книжката „Песни и стихотворения“ (1875 г.) и два календара за 1875 и 1876 г. със стихотворенията „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“. Като прибавим преводите му: „Кремуций Корд“, драма от Н. Костомаров, „За славянското произхождение на Дунавските българи“, изследване от Д. Иловайски, „Източният въпрос и България“ от Ив. П. Липранди и една аритметика, ще изчерпим главните и най-сигурни извори.

Книжовната дейност на Ботев обаче не се е простирала само в рамките на собствените му издания. Той е печатил в други вестници стихове и проза, в повечето случаи анонимно. Разкриването на авторството му, особено при прозаичните творби, е трудна задача, но нейното разрешаване предоставя единствената реална възможност в наши дни за обогатяване познатото Ботево творчество. Установено или предполагаемо е сътрудничеството на Ботев във вестниците: „Свобода“, „Независимост“, „Тъпан“, „Дунавска зора“, „Кърлеж“, „Михал“ и др.

Имаме сведения за някои Ботеви ръкописи, които не са могли да бъдат издадени и не са намерени до днес: една тетрадка със стихотворения, изпратена на П. Р. Славейков в Цариград, „Първи поетически опити — проза и стихотворения“, за които съобщава сам Ботев във в. „Дунавска зора“, повестта „Змей“, за която си спомнят

негови съвременници, две политически брошури и няколко превода, за които научаваме от писмата му. Освен това някои факти сочат, че Ботев е имал практика да разпространява свои произведения върху хвърчащи листове — ръкописни или печатани. Така е намерила читателите си статията му за Книжовното дружество, която бе открита и публикувана през 1948 г. Имаме сведения, че по този начин той е разпространявал и сатирични творби. Надеждите да се открият в бъдеще неизвестни или познати само по заглавие Ботеви творби не са големи, но не е изключено по-широки и по-задълбочени историко-литературни и архивни проучвания да доведат до изненадващи резултати.

Това са в общи линии източниците, които очертават пред нас обема и характера на Ботевото литературно дело и изворите за издаване на книжовото му наследство.

2

Научният интерес към Ботев като личност и творец датира от края на 80-те години на миналия век. Захари Стоянов — първият биограф на поета-революционер — е също редактор на първото събрание на Ботевите съчинения. През 1888 г. излизат книгите му: „Христо Ботев. Опит за биография“ и „Съчинения на Христо Ботев. Стихотворения, политически статии, подлистници“. Обилните писмени документи и устни сведения, с които той е имал възможност да разполага, правят тези две книги източник на много ценни сведения във връзка с творчеството на Ботев (сведения за продължението на „Хайдути“ и „Това ви чака“, за повестта „Змей“, за творческата история на някои творби и т. н.). Редица писма, телеграми и други документи, излезли от ръката на Ботев, са стигнали до нас също благодарение на Захари Стоянов. Първият Ботев биограф е разкрил авторството на фейлетоните „Послание от небето“ и „Длъжностите на писателите и на журналистите“, печатани в „Независимост“, включвайки ги между фейлетоните от в. „Будилник“ и в. „Знаме“.

Следващата крачка напред направи Ив. Г. Клинчаров, също автор на обширна биография за Ботев и на други трудове върху живота и творчеството на поета. Той допусна редица увлечения и понякога краен субективизъм, но положителните резултати от неуморната му двадесетгодишна дейност са безспорен принос в развитието на ботевоведението след Захари Стоянов. Една от най-големите заслуги на Клинчаров е популяризирането на Ботевата публицистика. В изданието на Захари Стоянов намираме двадесетте стихотворения, върху които се изгражда и днес представата ни за Ботев като поет. За издаването на прозата му обаче той направи значително по-малко, задоволявайки се да включи в книгата предимно художествената проза и то далеч не всичко. Цялостната публицистична дейност на писателя остана непозната. Тази празнина запълни Ив. Клинчаров, който със своята „нова и пълна редакция“ на Ботевите съчинения, излязла през 1907 г.[1] представи Христо Ботев, ако не изчерпателно, то вече достатъчно пълно и като поет и като публицист. (Второто издание на Клинчаров от 1927 г., направено върху основата на първото, е още по-пълно). Източници са изключително Ботевите вестници. От други вестници са взети само „Послание от небето“ и „Длъжностите на писателите и на журналистите“, посочени у Захари Стоянов.

Нова стъпка бе направена едва през 1940 г., когато се появиха едновременно три пълни редакции на Ботевите съчинения под редакцията на Мих. Димитров, Ал. Бурмов, Г. Константинов. През средата обаче на този период от тридесет и три години, покрай редицата издания — отборни или пълни — които не разшириха представата за литературното наследство на поета-революционер, се появи книгата на Мих. Димитров „Христо Ботев. Неизвестни произведения.“ (София, 1924). Новата задача бе

---

[1] Ботев, Христо. Съчинения. Нова и пълна редакция от Ив. Хр. Ботйова-Христова и Ив. Г. Клинчаров, София, 1907.

да докаже участието на Ботев в списването на сатиричния вестник „Тъпан“ (излизал през 1869 г. и подновен през 1875 г.) и да посочи творбите му между печатаните без подпис материали във вестника. Този смел опит да се излезне решително извън начертаните от Захари Стоянов рамки на Ботевото литературно наследство бе посрещнат според думите на самия Мих. Димитров „с радост от едни, с мълчание от други и безогледно отричане от трети“. Горещ защитник на Ботевото участие в „Тъпан“ бе Георги Бакалов, а Ив. Клинчаров отрече това участие и обяви „Неизвестните произведения“ за „мистификация“. Другите, които се изказаха, не прибавиха нови факти или съображения, а изразиха само своето съгласие, несъгласие или своята резервираност. Трябва да се подчертае, че никой — нито от защитниците, нито от отрицателите — не излезе със сериозно проучване на фактите, за да обоснове становището си. Откритието на Мих. Димитров не бе отхвърлено, но и не бе научно потвърдено. Най-авторитетните литературни историци и критици на времето останаха настрани от полемиката и тя постепенно затихна. Ботевите пълни издания, които излязоха след 1924 г. под редакцията на Д. П. Койчев и Ал. Филипов (1925 г.) и Ас. Златаров (1937 и 1939 г.) не включиха „неизвестните произведения“, открити от Мих. Димитров, между сигурно установеното творчество на поета-революционер.

Трите редакции на събраните Ботеви съчинения, излезли през 1940 г., показаха ясно оформилите се различни становища по въпроса за Ботевото литературно наследство.

Изданието на Ал. Бурмов[1] има за цел по неговите собствени думи „да представи в пълнота книжовното наследство на Хр. Ботев“. То съдържа „всичко, което по дух, идеи, език и стил е несъмнено Ботево“. Основният принцип на редактора е „да търси Ботеви творби преди всичко във вестниците, които Ботев е редактирал“. Към публикуваното вече Бурмов прибавя: два материала от в. „Дума“, редица дописки и други материали от в. “Знаме“, като с това представя изчерпателно всички отдели на този вестник с изключение на „Най-нови известия“. За първи път Ботевият брой на в. „Нова България“ е представен пълно. За разлика от останалите издатели на Ботеви съчинения, Ал. Бурмов не отминава въпроса за Ботевото сътрудничество във в. „Тъпан“. Той отхвърля откритите от Мих. Димитров „Неизвестни произведения“, като изброява доводите, които го карат да смята, че Ботев не е сътрудничел нито в първата, нито във втората годишнина на вестника. Така той защити позициите на старата изпитана традиция.

Върху същия основен принцип е изградено изданието и на Георги Константинов,[2] но то е по-непълно; по-несъразмерно е представен литературният материал съобразно неговата значимост.

Мих. Димитров[3] внася много нови неща в известното до тогава Ботево творчество. Неговото издание има за цел да утвърди новия път за обогатяване на Ботевото книжовно наследство: издирване на сътрудничеството на писателя-революционер във възрожденския печат и установяване на неговите работи. Наред с познатите до този момент произведения на писателя в това издание са включени материали от вестниците „Свобода“, „Независимост“ и „Тъпан“, които Мих. Димитров смята, че принадлежат на Ботевото перо. Между тях са повечето от изнесените в книгата „Хр. Ботев. Неизвестни произведения“, сатирични творби от в. „Тъпан“, с които отделът на хумористично-сатиричните Ботеви произведения става двойно по-голям; четиринадесет фейлетона от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“, които значително увеличават извест-

---

[1] Христо Ботев, Съчинения. Пълно събрание под редакцията на Ал. Бурмов. София, 1940.

[2] Христо Ботев, Пълно събрание на съчиненията под редакцията на Г. Константинов. София, 1940.

[3] Христо Ботев, Съчинения. Пълно събрание под редакцията на Михаил Димитров. София, 1940.

ното Ботево фейлетонно творчество и 65 дописки и десет статии, печатани в „Свобода“ и „Независимост“. Новите материали от посочените три вестника представляват почти една трета от общия обем на изданието.

Двете редакции на Ал. Бурмов и Мих. Димитров отразяват основните постижения на ботеводението до 9 септември 1944 г. в областта на установяването, издаването и дори проучването на Ботевото книжовно наследство. На първо място по отношение на установяването на Ботевото творчество бе направено твърде много. Изчерпан бе в основни линии главният източник — Ботевите издания. Открит бе нов път за обогатяване на известното Ботево творчество и бе направена първата решителна крачка от Мих. Димитров — хипотезата за участието на Ботев във в. „Тъпан“ и опитът за установяване на негови творби във вестниците „Свобода“ и „Независимост“.

В областта на специфичните задачи на издателската работа бе постигнато по-малко. Установяването на текста на Ботевите съчинения извървява дълъг път, докато достигне едва в изданието на Ал. Бурмов една що-годе задоволителна научна висота. Не че е било необходимо да се преодоляват кой знай какви трудности в това направление; напротив, големият проблем при Ботевото литературно наследство е установяването на авторството, а не на автентичния текст. Ботевият текст не поставя на редактора сложните въпроси на повече прижизнени издания, много ръкописи, цензурно вмешателство, автоцензура, различни авторови поправки и преработки. За голямата част от книжовното наследство на Хр. Ботев — публицистиката му — съществува един единствен източник на текста — Ботевите вестници. Само стихотворенията му, и то не всички, са печатани няколко пъти, с по-малки или по-големи промени. Но тук редакторът има една солидна основа — „Песни и стихотворения от Ботева и Стамболова“, където е изразена последната воля на автора по отношение на поетичното му дело.

Широката популярност на Ботевата поезия, многото ѝ издания създадоха и специален теоретичен интерес към текста на Ботевите стихотворения. Голяма заслуга в този насока има Ив. Хаджов, който в редица статии, печатани през 30-те и 40-те години и най-вече в труда си „Стихотворенията на Ботева. Т. I. Поправки и преработки“, който излезе през 1947 г., допринесе много за установяването на окончателния текст на Ботевите стихотворения. За съжаление този интерес се ограничи само в рамките на Ботевото поетично дело, а текстологични въпроси около издаването на публицистиката му не се поставиха дори в рецензиите за изданията.

Липсата на сериозни научни традиции в изследването на Ботевото творчество намери израз не само в трудностите, с които се сблъска установяването на неговите произведения, и в ниското равнище на текстологичната работа в изданията. Това бе една от главните причини и за слабостите, които разкриваме при подреждането на материала в пълните Ботеви издания — прилага се механично жанровият и хронологичният принцип, без да се стигне до откроряване на богатото съдържание и жанровото многообразие на Ботевото творчество. Не е разрешен въпросът за отделянето на художествената проза от публицистиката на писателя. Не се получава ясна представа и за развитието на Ботев като писател поради несполучливата организация на материала вътре в неговия хронологичен ред.

Все още не задоволява в изданията до 1944 г. и коментарът на Ботевите произведения. Клинчаров и Мих. Димитров в стремежа си да приближат цялостното творчество на поета-революционер до по-широки читателски кръгове, снабдиха изданията си с редица обяснителни бележки, но до създаване на пълен научен коментар не се стигна.

Колкото и бегъл, направеният преглед говори не само за основните постижения и слабости в развитието на въпроса за Ботевото литературно наследство. Той раз-

крива и някои особености на това развитие в условията на буржоазната обществено-политическа действителност и буржоазната културна политика.

На първо място се налага впечатлението, че установяването на Ботевото литературно наследство и популяризирането на Ботевото творчество са вървели ръка за ръка. Връзката между тези два въпроса се изрази не само в зависимостта им един от друг, но и в едновременното им разрешаване чрез изданията на събраните Ботеви съчинения.

Като проследим пътя на Ботевите издания по онези прояви, които представляват крупни крачки напред (Зах. Стоянов — Ив. Клинчаров — Ал. Бурмов — Мих. Димитров), виждаме, че централната линия, по която е вървяло тяхното усъвършенствуване, не е установяването на автентичния текст и неговото изясняване, а въпросът за обема на материала, т. е. установяването на Ботевото литературно наследство. Излезли от ръцете на хора, отдали много сили за проучването цялостния живот и дело на писателя, тези издания отразяват всички изводи и заключения на редактора относно литературното наследство на Христо Ботев. Защищавайки с увлечение и страст „своя" Ботев, най-авторитетните негови редактори направиха от изданията трибуна за своето лично виждане и субективно убеждение. Трябва да кажем, че в условията на тогавашната редакторска практика това бе напълно естествено и — което е по-важно и на което искаме да наблегнем — това положение на нещата донесе предимно положителни резултати. Ерудицията, любовта и уважението към делото на писателя-революционер, съзнанието за обществен и научен дълг — качества, присъщи в по-голяма или по-малка степен на всички тези изследователи и популяризатори на Ботевото книжовно наследство, предотвратиха опасността то да стане предмет на търгашество или жертва на политически страсти. Не само това, — осигуриха непрекъснатият напредък в разрешаването на трудните проблеми около Ботевото литературно наследство.

Обратната страна на медала — опасностите, които криеше едноличното, субективно разрешаване на сложните въпроси около литературното дело на Ботев, — се прояви в наши дни.

3

През последните две десетилетия, в нова обстановка и при несравнимо по-благоприятни условия, въпросът за Ботевото литературно наследство не претърпя голямо развитие — нито по отношение на установяването на авторството, нито по отношение издаването на Ботевото творчество. Новите постижения са главно в две насоки: точното предаване на текста и неговото коментиране, т. е. в областта на специфичните задачи на издаването, в която имаше най-чувствително изоставане.

За тълкуването и изясняването на Ботевите творби голяма заслуга има Ал. Бурмов, който през 1948 г. издаде том първи от своята втора редакция на съчиненията на Христо Ботев, снабден с обстоен, богат коментар и подробна библиография. Това издание на Бурмов заедно с излезлите през следващата година Събрани съчинения под редакцията на Мих. Димитров сложиха край на своеволието и намарливостта при предаването на авторовия текст. Още една придобивка за изучаването издаването на Ботевото книжовно наследство бе и автентичното издание на Ботевите вестници, чийто първи том излезе през 1950 г.[1]

Около 1948 г., стогодишнината от рождението на поета-революционер, се появиха редица изследвания върху неговия живот, идеология и творчество. Те сложиха начало на изучаването на Ботев в условията на новата социалистическа действителност. Тези изследвания бяха изградени върху съществуващата вече пред-

[1] Ботев, Христо. Съчинения. Автентично издание (Под редакцията на Александър Бурмов и Стойко Божков). Т. I (1950), т. II (1960).

става за литературното наследство на Христо Ботев, като мълчаливо се приемаше за основа изданието на Мих. Димитров или на Ал. Бурмов, без да се повдигат спорните въпроси около Ботевото сътрудничество. И тъй като през следващото десетилетие Мих. Димитров остана единствен редактор на пълните Ботеви издания (втория том от втората редакция на Ал. Бурмов не излезе) неговото лично убеждение като че ли се наложи като безспорно. И сега дори в учебниците по литература за средните училища четем, че Христо Ботев е школувал като журналист във в. „Тъпан“ и че писал фейлетони във в. „Независимост“ под заглавието „Знаеш ли ти кои сме?“. Популярни издания на Ботевата проза, излезли през последните години, поднасят на читателя наред с „Примери от турско правосъдие“, „Това ви чака“, „Политическа зима“, „Длъжностите на писателите и на журналистите“, „О темпора, о морес!“ фейлетони от рубриката „Знаеш ли ти, кои сме?“.[1] Не правят изключение в научните изследвания. В монографията за Ботев от съветския учен Л. Воробьов сътрудничеството на поета във в. „Тъпан“ и творбите му в рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“ са разгледани като съществени моменти от творческото му развитие. Разрешен ли е обаче въпросът за сътрудничеството на Христо Ботев във вестниците „Свобода“, „Независимост“ и „Тъпан“ в такава степен, че да може да се включи като неоспорим научен факт в творческата биография на поета-революционер? Може ли да се считат като безспорно установено Ботево творчество произведенията от тези три вестника, включени в изданията на Ботев под редакцията на Мих. Димитров?

Доводите на Мих. Димитров за участието на Ботев в списването на в. „Тъпан“ са изложени в предговора към „Неизвестни произведения“ и в брошурата „За литературното наследство на Христо Ботев“ (София, 1941), с която той отговори на възраженията на Ал. Бурмов. Всички тези доводи с незначителни допълнения намираме отново в предговора към изданията на Ботев под негова редакция. Последното издание излезе с прегрупиран материал в два тома, снабдени с нови предговори, посветени на идеологията и поетичното творчество на писателя. Явно редакторът счита въпросът за в. „Тъпан“ разрешен и приключен. Но това не отговаря на действителното положение на нещата. Спорът за Ботевото участие във в. „Тъпан“ бе повдиган на два пъти и два пъти замря, без да стигне до окончателно разрешаване. Внимателният преглед на всичко писано по този въпрос от 1924 до 1948 година (последен се изказа Ал. Бурмов в бележките към т. I на второто издание на Ботевите съчинения под негова редакция, съобщавайки, че отново се е заел с проучване на въпроса, но все още не е достигнал до окончателни резултати[2]) показва, че са необходими нови, по-широки и по-задълбочени проучвания, за да се изградят необходимите доказателства. Може да се каже със сигурност само това, че Мих. Димитров е създал една сериозна хипотеза за сътрудничеството на Ботев във в. „Тъпан“, хипотеза, която все още не е научно доказана.

Да вземем за пример един от въпросите, по който бяха разменени реплики за и против Ботевото сътрудничество във вестник „Тъпан“ — въпросът за художествената стойност на „Неизвестни произведения“. Един от аргументите, на които Клинчаров, а след него и Бурмов слагаха най-голямата тежест е, че изнесеното като Ботево творчество от вестник „Тъпан“ стои на много по-ниско художествено равнище от неговите известни произведения. Клинчаров го нарече „фурда“, а Бурмов намери израза му сполучлив. Сам Михаил Димитров, още в предговора към „Неизвестни произведения“, признава, че тези творби не стоят на равнището на най-хубавото, което Ботев е създал в областта на сатирата, оправдавайки ги с бързината на създаването им и с това, че при тях Ботев не си е поставял художествени цели. Подобно обяснение е доста уязвимо и Бурмов умело го използва, за да обори твърденията на автора му. И наи-

[1] Ботев, Христо. Художествена проза, статии, писма. София, 1959.
[2] Вж.: Ботев, Хр., Съчинения. Редакция и коментар от Александър Бурмов. Т. I. София, 1948, с. 284.

стина само една година по-късно под Ботевото перо излизат статиите във вестник „Дума“, писани също без всякакви претенции за художественост и достигнали равнището на истинската художествена публицистика. А три години след „Тъпан“ се появява Ботевият сатиричен вестник „Будилник“, в който повечето произведения са създадени в навечерието на излизането на всеки един от броевете, но това не им е попречило по съдържание и по форма да достигнат върха на предосвобожденската публицистична сатира. И най-повърхностното сравнение между тези два вестника и „Неизвестни произведения“ не говори в полза на Ботевото авторство на последните. Това е факт. Полемизирайки с Бурмов по този въпрос, М. Димитров посочва някои конкретни случаи, при които сравнението не разкрива разлика, изключваща участието на едно и също перо — гатанките и сънотълкуванията във вестник „Тъпан“ и в „Будилник“. Но примерите едва ли биха могли да се увеличат, а външната прилика, която се забелязва, може да намери и други обяснения. Нито „Тъпан“ като цяло, нито „Неизвестни произведения“ като цяло, сравнени с останалите Ботеви сатирични творби, могат да ни убедят при първо впечатление, че принадлежат към творчеството на големия поет и сатирик. Затова абсолютно необходимо е да се подложат на обстоен, задълбочен анализ и да заговорят сами за себе си. Странични съображения от рода на свидетелства на съвременници (повечето от късна дата) или общият характер на вестника и отношението на Ботев към него и към редактора му Иван Мънзов не могат да разрешат въпроса. Сам М. Димитров твърди, че „от решаващо значение е характерът на произведенията, техният стил, идейна висота и бойкост, както и техният език“. Но тъкмо тук аргументацията му е най-слаба. Няколкото примери за идейни успоредици и за стилно-езикови съвпадения не са в състояние да докажат авторство. Един от най-сериозните доводи на М. Димитров, довод от езиково-стилистичен характер, е посоченият от него похват на изопачаване на наименования и на фамилни имена със сатирично-изобличителна цел. Например: „Доброядетелната дружина“, вместо „Добродетелната дружина“, д-р Простич или д-р Простак (за В. Протич), Горгорбашият (водачът на „старите“ Христо Георгиев). Някои от тези изопачени имена се повтарят в „Будилник“ буквално, други са видоизменени. Бурмов направи опит да отхвърли този довод, твърдейки с известно основание, че „Тъпан“ бе вече популяризирал някои прякори на известни лица, против които Ботев също е писал през 1873 г. в „Будилник“ и няма нищо чудно, че и той ги е използувал в своя вестник. Но това е само предположение. За да се реши кой от двамата е прав, трябва да се проучи дали тези прякори са навлезли в широка употреба или се повтарят само от Ботевия „Будилник“, да се проучи начинът на използуването им в „Будилник“ — говори ли то за усъвършенствуване на едно и също сатирично перо или за развиване на създадена традиция.

Цялата аргументация на Мих. Димитров по въпроса за вестник „Тъпан“ е предназначена да докаже активното сътрудничество на Христо Ботев във вестника. Някои отделни произведения се засягат, доколкото дават материал за подкрепа на основната теза. По принцип Мих. Димитров не си поставя задача да доказва Ботевото авторство при всяка една творба. За него е достатъчно да приведе доказателства, че Ботев е писал в „Тъпан“ и след това по признаци от идеен, стилен и езиков характер, воден от усета си, да отбере Ботевите творби.

По силата на същата логика са включени в изданията и материалите от вестниците „Свобода“ и „Независимост“ — четиринадесет фейлетона от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?“, статии и значителен брой дописки.

Особен интерес представлява предполагаемото участие на Ботев в сатиричния отдел на Каравеловите вестници. Захари Стоянов не говори нищо за такова участие, макар че публикува два неподписани Ботеви фейлетона от в. „Независимост“. Дълги години не споменават нищо по този въпрос и останалите съвременници. Едва след

излизането на книгата „Неизвестни произведения“, която изведе на преден план въпроса за сътрудничеството на Ботев в други вестници, Ив. Клинчаров, отхвърляйки участието на писателя в „Тъпан“, изтъкна, че трябва да се търсят негови творби между фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“. Дори се опита да открие някои от тях[1]. Неговият опит не бе подкрепен от други изследвания, след като шумът около „Неизвестни произведения“ заглъхна. Едва в изданието на Ботевите произведения, излязло през 1940 г., Мих. Димитров отпечати четиринадесет фейлетона под заглавие „Знаеш ли ти кои сме?“, принадлежащи по негово мнение на Ботевото перо. В предговора към изданието, след като разглежда сътрудничеството на поета в „Тъпан“, той се спира на участието му в „Свобода“ и „Независимост“. Построявайки подобна доказателствена схема, редакторът привежда най-напред факти и съображения, за да увери, че Ботев е бил не само словослагател и коректор на Каравеловите вестници, но и активен сътрудник в тях. След това той посочва някои белези, по които би могло да се разграничи Ботевото перо: бележки на редактора към някои творби, които сочат, че произведението е написано от друг (но, предупреждава Мих. Димитров, остава открит въпросът дали всякога Каравелов е спазвал този свой навик, а, от друга страна, дали всеки от подлистниците, принадлежащи на перото на Ботев, е давал повод за бележки и допълнения от страна на редакцията) и най-вече „езикови, стилни и идейни различия между двамата писатели“. „По този път, подчертава редакторът, между стотиците и повече подлистници ние отделихме четиринадесет като Ботеви.“ И така отново е посочен пътят, общите принципи (дали са достатъчно убедителни и дали са достатъчни дори като доказателства от най-общ характер е отделен въпрос) и с това се оправдава присъствието на редица нови произведения между установеното и признато творчество на писателя. В коментара към тези произведения не е добавено нищо за подкрепа на Ботевото авторство.

Тъй като въпросът за участието на Ботев в „Знаеш ли ти кои сме?“ е свързано с името на друг голям писател в българската възрожденска литература и неговото разрешаване може да има съществено значение при изграждането на цялостна представа за Ботев като творец, този въпрос привлече вниманието на повече литературни работници. Пръв след Мих. Димитров изказа мнението си Ал. Бурмов. Той прие участието на Ботев в сатиричната рубрика на Каравеловите вестници и в изданието „Знаеш ли ти кои сме?“ (София, 1947) посочи като автори и двамата писатели. Конкретно с въпроса за разграничаване на автоството Бурмов не се занимава, само изказва предположение, че Ботевото сътрудничество е по-широко, отколкото го е представил Мих. Димитров. Този проблем бе поставен в две обстойни, задълбочени изследвания, публикувани в Известията на Института за литература при БАН от 1958 и 1959 г.[2] Едното от тях — студията на Цв. Унджиева си поставя задача да определи дела на Каравелов, а другото — изследването на Мих. Арнаудов, е посветено специално на Ботевото участие в рубриката. И двамата автори се съгласиха по принцип, че Ботев е писал в отдела „Знаеш ли ти кои сме?“ и приеха, аргументирайки се, една част от посочените като Ботево дело произведения в изданието на Мих. Димитров. Останалите, също въз основа на известни доказателства, приписаха на Каравелов. Така че за половината от фейлетоните, посочени като Ботеви от Мих. Димитров, разногласия не се появиха, останалите шест или седем творби се оказаха

---

[1] Вж. Клинчаров, Ив. Мистификацията с произведенията на Хр. Ботев. София, 1925, с. 5. Цялата история на въпроса на Ботевото участие в „Знаеш ли ти кои сме?“ е проследена в студията на Мих. Арнаудов, Към въпроса за неустановеното литературно наследство на Хр. Ботев. Известия на Института за литература, кн. VII, 1958 г.

[2] Вж.: Унджиева, Цветана. Към въпроса за авторството на фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“ Кои фейлетони е писал Л. Каравелов. Известия на Института за българска литература, кн. VIII, 1959, с. 93—160. Също Арнаудов, Мих., пос. съч.

спорни. Имаме известни основания да твърдим, че ново специално проучване на произведенията под заглавие „Знаеш ли ти кои сме?“ ще внесе нови корекции в представата за Ботевото участие в тази рубрика.[1]

Статиите и дописките от вестниците „Свобода“ и „Независимост“, включени в изданията на Мих. Димитров, трябва да приемем за Ботеви, като се доверим отново на усета на редактора да открива Ботевия публицистичен стил. Освен изказаните в предговора съображения за участието на Ботев при списването на Каравеловите вестници и в коментара на няколко пъти се засяга въпросът за авторството, но в най-обща форма. Например за две от десетте статии от вестник „Независимост“ е посочено, че „по дух и стил“ принадлежат на Ботев, за трета е отбелязано, че изразява Ботевата мисъл за особения характер на българския народ, а останалите седем са оставени без всякакви пояснения. Също така редакторът не е сметнал за неохбодимо да оправдае с конкретна мотивировка присъствието на дописките от „Свобода“ и „Независимост“ между Ботевите произведения в изданията.

И тъй публикуваните материали както от в. „Тъпан“, тъй и от „Свобода“ и „Независимост“ ще трябва да се приемат за Ботеви творби на доверие. Разбира се, ако трябва някому да се гласува доверие в това отношение, на първо място бихме се обърнали към Мих. Димитров. Но доверието още не е научно доказателство. Не е научно доказателство и мълчанието, с което се посрещат последните издания на Ботевите съчинения. Материалите от вестниците „Свобода“ и „Независимост“ както и произведенията от в. „Тъпан“, включени в последните издания, не са узаконени от българската литературна наука като Ботево творчество. Това тепърва предстои да бъде направено.

Четирите пълни издания на Христо Ботев, излезли след 1944 г., отразяват не само основните резултати, до които е достигнал Мих. Димитров, при търсенето на Ботеви творби „Тъпан“, „Свобода“ и „Независимост“, но и частичните промени в становището му за авторството на някои произведения. В такива случаи редакторът не отбелязва никакви мотиви за прибавянето или отпадането на произведения. В първите три Ботеви издания под редакцията на Мих. Димитров бяха поместени десет Ботеви статии от в. „Независимост“. В последното издание девет от тях липсват. Обяснения не се дават, но единственият извод, който можем да направим, след като сме се запознали с принципите, върху които са изградени тези издания, е, че усетът на редактора този път не е открил Ботевото перо. Това обаче е мълчаливо признание, че усетът на Мих. Димитров може да сгреши. Разбира се, грешки или корекции при научното търсене са напълно естествено явление. Но защо именно изданията на даден писател трябва да бъдат място за търсения и опити?

4

Крайно време е въпросът за установяването на Ботевото литературно наследство да се изнесе за разрешаване извън рамките на изданията, а издаването на Ботевите съчинения да влезе в крак със съвременните принципи на популяризиране литературното наследство от миналото. Не че изданието на един писател не е в състояние да разреши в редица случаи и въпроса за авторството на дадени произведения. Редица примери показват, че изданието може да бъде принос в тази насока. Историята на самите Ботеви издания също е доказателство, че това е напълно възможно. Но все пак до известен предел (трудно може да се докаже авторството на двеста отделни произведения въз основа на конкретен анализ в рамките на едно

---

[1] Според нас фейлетонът във в. „Независимост“, г. IV, бр. 29 от 7. IV. 1873 г., посветен на Виенската изложба, приет от Мих. Димитров, Мих. Арнаудов и Цв. Унджиева за Ботево творчество по постройка и характерни сатирични похвати напомня твърде осезателно Каравеловия фейлетонен стил.

пълно събрание на съчиненията) или при известни условия (напр. посочените от Зах. Стоянов Ботеви фейлетони от в. „Независимост“ се приеха като свидетелство на един съвременник, черпил от сигурни източници, без да се е поставял въпросът за липсата на всякаква мотивировка).

По принцип изданието на писателя-класик в наши дни включва само онези творби, за които литературната наука има достатъчно доказателства, че са негови. Тъй трябва да бъде и с Ботевите издания. В противен случай се спъва работата както по установяването на Ботевото творчество, така и по усъвършенстването Ботевите издания.

Не може да се очаква, че за няколко години ще се разрешат дори в основни линии редицата въпроси, свързани с Ботевото сътрудничество във възрожденския печат. Наистина Мих. Димитров направи много в тази насока. Неговото дело е ново стъпало в разрешаването на въпроса за Ботевото литературно наследство. Но за да се доведе това дело до край и да бъде то отразено в едно строго научно издание на Ботевото творчество, са необходими още много усилия, обединени усилия на литератори, историци и езиковеди-стилисти. Това, което може и трябва да се направи в най-скоро време, е да се изготви научно издание на Ботев, което в основната си част да съдържа точно проверения и изяснен текст на установеното Ботево творчество, а в допълнителен отдел — онези произведения, при които авторството не е доказано. Подобно издание може да бъде сигурна основа за така необходимите профилирани, съобразени с нуждите на различни читателски кръгове популярни издания на Ботев. То ще бъде — заедно с всичко направено досега — необходима предпоставка за изготвяне на академичното издание на пълното събрание на Ботевите съчинения.

СЕПТЕМВРИ 1923 В ПРОГРЕСИВНИЯ ЮГОСЛАВСКИ ПЕЧАТ

Желю Авджиев

„ПРОЛЕТАРСКАТА РЕВОЛЮЦИОННА СОЛИДАРНОСТ НЕ Е ПРАЗНА ДУМА!“

Септемврийското въстание в България от 1923 г. бе първото антифашистко въстание, първият щурм на трудещите се маси за прегражданe варварския поход на настъпващия след Първата световна война фашизъм. С кръвта на българските работници и селяни, обагрили преди повече от четиридесет години водите на Огоста и Марица, бяха записани началните страници от величавата, продължила повече от две десетилетия, антифашистка борба на европейските народи. Героичната и кървава схватка на нашия трудов народ с фашистките банди на Цанков бе сигнал, предупреждение и урок за работниците и селяните в другите страни. След въстанието трудовите маси засилиха своята революционна готовност и решимост за отпор и настъпление срещу фашистката чума, простираща зловещата си ръка над Европа.

Както е известно, героичното въстание на народните маси обаче не успя. По редица причини то претърпя поражение и бе потушено по най-жесток и варварски начин. Но това бе поражение, което подготви народната победа на 9 септември 1944 г., когато се сбъднаха пророческите думи на героичния певец на въстанието Гео Милев — Септември стана май!

Нечуваната жестокост, с която буржоазно-фашистката върхушка отне живота на хиляди невинни трудови хора, за да „омиротвори“ страната обаче даде, обективно взето, и известни положителни резултати. Отвори очите и на онези, които

по един или друг начин живееха с илюзии за някаква справедливост или хуманност в управляващите буржоазни кръгове. Широките слоеве от народа се обърнаха към комунистите — безстрашни защитници на народните интереси. Теророт при потушаването раздруса съвестта и на много аполитични представители на различните обществени слоеве в цяла Европа.

Революционната борба на българските работници и селяни намери дълбок отзвук във всички страни и народи. Вестта за въстанието се разнесе над цяла Европа, прелетя дори и над океана. Революцията в България се посрещна с възторг и надежда от трудовите хора (и съвсем естествено), със смут и ненавист от реакционните кръгове. В много страни се организираха митинги и събрания в знак на солидарност и в защита на борците, а след това и за помощ на търпещите нечувани издевателства български работници и селяни. Образуват се комитети за подпомагане жертвите от фашизма. В тези комитети участвуваха видни общественици, учени,писатели. В защита на окървавения български народ излизат Горки и Серафимович (СССР), А. Барбюс и П. Ланжвен (Франция), Б. Келерман и Й. Бехер (Германия), Зд. Нйедли (Чехословакия) и т. н.

Едни от първите, които поздравяват българските въстаници, са работниците и селяните, интелигенцията и воините на младата съветска държава. Съветският печат известява за започналата героична борба, а след това чрез много съобщения и статии отразява тази борба, изразява солидарността на съветските хора с въстаналите народни маси, заклеймява фашистките убийци. Състоялата се през октомври 1923 г. Международна селска конференция в Москва излиза с обръщение към българските селяни, в което посочва, че само в единство с работниците, селяните ще могат да доведат борбата си до победен край. И германският пролетариат следи революционните битки на българските работници и селяни. Германската комунистическа партия изпраща поздравително писмо до Българската комунистическа партия, с което изразява вярата си, че българският пролетариат ще победи и гордостта си от бързото обединяване на народните сили срещу настъплението на реакцията. Трудещите се от Чехословакия също така дават израз на своите чувства на солидарност. Съчувствията си към пострадалия при потушаване на въстанието народ изпращат и работниците от Гърция и Румъния. Комунистическите партии в тези страни организират протестни митинги. За въстанието и особено за терора след потушаването му информират и някои вестници и списания, излизащи в Северна Америка.

I

Широк отглас намира Септемврийското въстание и сред трудещите се хора в Югославия. Поради непосредствената близост и добрите, тесни връзки между социалистическите партии в миналото, югославският пролетариат веднага откликва на започналата героична борба на българските работници и селяни. Обявената вън от законите Югославска комунистическа партия все пак успява да организира и промъкне през цензурата някои свои печатни органи: „Борба“ (списание и вестник), „Радник“, „Организовани радник“, „Глас слободе“ и някои други. Всички те веднага излизат със съобщения и статии за започналото въстание.

Най-напред вестниците информират трудещите се в Югославия за деветоюнския фашистки преврат. Така в „Радник“ още на 14. VI. 1923 г. в статия „Държавния преврат в България“ се обяснява как партиите на буржоазния блок с помощта на офицерската лига и по най-груб насилнически начин свалили правителството на Стамболийски и завзели властта. В следващите броеве вестникът съобщава, позовавайки се на „Работнически вестник“, че българските комунисти били против новия режим (по-късно обаче говори и за погрешния неутралитет), изнася редица факти от развилнелия се терор в България, а след това и за събрания и митинги в Белград, Ниш, Загреб,

Подгорица и в други югославски градове против жестокостите на „белотеристичния“ режим. В Белград говори и секретарят на Комунистическата партия Триша Кацлерович. В резолюцията, която се приема на събранието, се изразява протест срещу присъдата над комунистите и земеделците в Плевенско, излезли на борба срещу деветоюнските превратаджии. Марксическите органи не пропущат да обвинят и югославското правителство във фактическата му поддръжка на Цанковата власт или да заклеймят десните социалисти в Югославия, които уж са за свободата и демокрацията, а оправдават българския фашизъм, защото се борел против. . . болшевишката опасност. Изобщо революционният печат добре ориентирва югославския пролетариат в настъпващата реакция у нас, показва истинското лице на фашисткия режим на Цанков. Затова югославските комунисти и изобщо трудовите хора в Югославия посрещат с радост, с надежда борбата, която на 22/23 септември по призива на Комунистическата партия българските работници и селяни започнаха.

Затова в деня на въстанието 23 септември в „Радник“ се говори (статията „Събитията в България“) за предстоящата тежка борба на българския народ, а в следващия брой 81 от 30 септември, когато се водят последните боеве, е отпечатан под заглавие „В помощ на българските работници и селяни“ първият позив на Централния комитет на независимата работническа партия в Югославия (легална форма на Югославската комунистическа партия) — един рядък документ на братство и солидарност, на пролетарския интернационализъм. В позива се разяснява характерът на фашисткия преврат от 9 юни и на революционната готовност на трудовите хора у нас. Вярно се посочват силите, които съставят реакционния блок, и т. н. Същевременно във връзка със събитията в България са направени изводи и за задачите на югославския пролетариат, югославските комунисти. В същия брой, в редакционна статия „Гражданската война в България“ още по-подробно се говори за характерните особености на борбата, сочат се редица грешки, допуснати след обявяване на въстанието, споменава се за отношението на различните политически групировки в Югославия към Цанковата власт и особено предателството на десните социалисти.

Тъй като значителна част от българските въстаници емигрират в Югославия, пред югославските комунисти се изправя тежката задача да окажат подкрепа и помощ на емигрантите. Преминалите границата борци в Ниш стигнали внушителната цифра 2000. Затова в следващия брой 80 на „Радник“ от 7. X. 1923 г. Централният комитет на независимата работническа партия в Югославия излиза с нов позив-апел „На помощ на българските емигранти“ за материална и друга подкрепа на онези, които едва са се спасили. — „Наш дълг, свещен и велик дълг на югославските работници и селяни е — се казва в позива — да подадем братска ръка на емигрираните български революционери, на нашите пострадали другари, които с оръжие в ръка защищаваха свободата на целия български народ от кървавия режим на Цанков, от разбойниците на Врангел и от западните империалисти, да окажем най-щедра помощ на българските работници и селяни, които се бореха не само за свободата на България, но и на Балканите. Трябва в нашата страна да почувстват, че ги посрещат братски сърца и подкрепя братска ръка. Пролетарската революционна солидарност не е празна дума!

Независимата работническа партия, чиято организация в Ниш веднага образува комитет за подпомагане, който незабавно започна оживена работа, призовава всички свои организации в страната неотложно, с най-голяма енергия и преданост, да направят всичко за осигуряване материална помощ на бежанците. Нека всички организации веднага започнат със събирането на помощи, които не трябва да се задържат, а да се изпращат веднага. Нашите организации трябва да апелират и към синдикатите и те да се притекат на помощ на българските другари. Същевременно помощта трябва да се организира на много широка основа и да се апелира към най-широките маси. — Другари работници и селяни!

Да помогнем на емигрираните български революционери!
Да живее единният фронт на работниците и селяните!
Да живее работническата и селска власт!
Долу реакцията на Балканите!

Централен комитет
на независимата работническа партия в Югославия".

И всичко онова, което югославските работници и бедни селяни предприемат за подпомагане на българските емигранти, показва действително, че работническата солидарност не е празна дума. И органът на революционните синдикати „Организовани радник" излиза със свой позив към работниците за оказване също така материална и морална подкрепа на въстаналия български народ и на спасилите се борци. Започва събиране на доброволни парични вноски и друга материална помощ. За пример се сочи Нишката партийна организация, а Централният комитет на Независимата работническа партия се обръща за съдействие и към Републиканската, Хърватската земеделска и други партии. Самият ЦК внася една чувствителна сума. А след това в специални рубрики на марксическите вестници се съобщават онези организации по градове и села, които са внесли парични суми, дори имената на отделните вносители. . . С истинско умиление се четат днес имената на онези неизвестни строители, тапицери и други, които са отделили от оскъдните си надници и са внесли 20, 50 , дори 150 динара за своите „братя". Наистина трогателен и жив израз на пролетарска солидарност и хуманизъм.

През целия октомври революционните югославски вестници са пълни със съобщения, апели, статии както за събитията в България, така и за онази широка кампания, която се разгръща в помощ на българските емигранти. Ето една висока и вдъхновена, бликаща от дълбоки искрени братски чувства за подвига и жертвеготовността на българските работници и селяни оценка, която намираме в статията „Борбата на българския пролетариат": „Решителността, с която българският пролетариат се бори, борческата воля, която той прояви, готовността му да понесе за своето свято дело и най-страшните жертви, героичната му пожертвователност и себеотрицание, издръжливостта му в борбата до последната минута, величествената класова солидарност и твърдост на духа — ето това е, което трябва да окрили душата на всеки пролетарий във всички балкански страни и да му служи като светъл пример на будно класово съзнание и революционна способност.

И колкото и скъпи и тежки да са жертвите на българския пролетариат, които всички с такава болка оплакваме, ние в душата си се чувствуваме издигнати, окуражени, изпълнени с още по-голяма воля за борба, тъй като към това нас ни тласка светлият пример на хората, които под знамето на революцията проливаха своята кръв за свободата на българския трудов народ.

Слава на героите на българската революция, защото славен е примерът, който те дадоха!" („Радник", бр. 82 от 7 октомври 1923).

Безспорно и тук са извлечени много важни поуки от примера на героите от българската революция. Не се пропуща и възможността да се хвърли стрела и срещу официалните белградски кръгове, които подкрепят българската реакция. В съобщението (озаглавено „Кървав банкет") за „бляскавия" банкет, който организирал Цанков за чуждестранните журналисти в София, присъствуващите там югославски журналисти са наречени „жалки представители на сръбската преса", без „капка съвест и морал" („Радник", бр. 83).

Увлечени в желанието си да изобличат омразния на българския и на югославските народи фашистки режим на Цанков, „Радник" и другите революционни вестници не успяват да проверят всички достигащи до тях данни от България, избързват и излизат с обвинителни статии и съобщения върху недостоверни сведения. Така например се съобщава. че е бил убит в септемврийските дни югославският революционер Павел Попович, но в следващите броеве се съобщава, че бил жив. Особено е

интересен случаят с Димитър Благоев. В бр. 83 от 14. X. 1923 г. „Радник“ публикува траурна уводна статия за Димитър Благоев от секретаря на Югославската комунистическа партия Т. Кацлерович. Наистина по-късно (бр. 85) вестникът излиза с радостно опровержение, че Благоев също така бил жив. Редакцията била подведена от софийския дописник на белградския в. „Политика“. Непроверената съобщение обаче дава възможност на Кацлерович и на югославските комунисти да отбележат най-напред, че Благоев е починал в дните, когато варварският режим потопил в кръв българския народ. А след това, разбира се, те изразяват уважението и преклонението си пред делото на този „Нестор на социализма в България“, „най-забележителната личност в класовото марксическо-пролетарско движение на Балканите в последните 40 години“ А животът на Благоев представлявал една дивна , една велика борба. . .

2

Много от оцелелите политически емигранти си спомнят с благодарност за оная топлота, с която са се отнасяли към тях югославските работници. Тук най-напред трябва да отбележим спомените на Васил Коларов — член на Главния революционен комитет и един от ръководителите на въстанието. Въстаническата група, която се отправила за Югославия и с която са се движили Васил Коларов и Георги Димитров, е била посрещната с нескрито съчувствие още в първото пиротско село — и от селяните, и от секретар-бирника, а след това и от попа в Пирот. Онези от тях, които са били пленници в България през войната, с благодарност говорели за благородството на българските социалисти, които са били техни истински защитници. В пълна услуга на емигрантите се поставят и комунистите в Ниш. Когато обяснява тези примери на работническа и революционна солидарност, В. Коларов отбелязва и близкия контакт, който бил установен между Югославската и Българската комунистически партии след войната. Когато се основава Балканската комунистическа федерация и нейната екзекутива се установява в София, представителите на Югославската и Румънската комунистически партии са били в течение по решенията на българските комунисти за готвеното въстание. С това трябва да се обясни и вярното информиране, ориентиране на югославския печат в започналото въстание в България. (В. Коларов, Народното въоръжено въстание (спомени), сп. Септември, г. I, 1948, кн. 1, стр. 109).

Ангел Т. Виденов си спомня за оня беден и скромен редник на Югославската комунистическа партия, работника Жарко Иванович, който обърнал малката си обущарничка в явка на новосадските комунисти с българските емигранти. Или за вечеринката, организирана от югославските профсъюзи, на която българските емигранти били обградени с такива грижи и внимание, че на самите емигранти станало неудобно. (Спомени за Николай Хрелков, 1960, стр. 77). И други наши емигранти си спомнят с благодарност за обикновените югославски трудови хора, проявили такова топло съчувствие към тях.

В дните и седмиците непосредствено след въстанието в марксическите югославски вестници се отпечатват за първи път и много материали на самите емигранти — писма, възвания, декларации, статии и т. н. В брой 82 на „Радник“ намираме „Апел“ на избягалите земеделски и комунистически народни представители, подписан от шестима народни представители на Земеделския съюз — Караджов, Донев и др. и от трима народни представители от Комунистическата партия — В. Коларов, Г. Димитров и К. Тошев. След като се отбелязва, че с картечници и артилерия Цанковите банди се нахвърлили над въстаналите села и подложили страната на нечувано разорение и терор, народните представители издигат своя протестен глас, апелират към съвестта на цивилизованите народи и молят за бърза интервенция на общественото мнение в защита на хилядите жертви. . .

Публикуван е също така и протестът на В. Коларов и Г. Димитров срещу фалшификациите на официалната югославска преса за мнимо тяхно интервю, писмото-позив на Г. Димитров (като секретар на синдикалния съюз) до Секретариата на Интернационалната синдикална федерация в Амстердам и до Изпълнителния комитет на Червения синдикален интернационал в Москва, също с призив за оказване помощ на българския народ. В бр. 84 от 21. X. 1923 г. в „Радник“ е отпечатано за първи път и знаменитото „Отворено писмо“ на В. Коларов и Г. Димитров до българските работници и селяни. (В „Работнически вестник“ писмото излиза след една седмица).

Особено ценна и богата с неизвестни фактически данни и сведения е голямата статия, подписана с „емигрант“ под заглавие „Кръв и разруха цари в България“. Тук по всичко изглежда с очите на непосредствения участник или очевидец се привеждат потресаващи факти от фашистките издевателства в цялата страна — убити невинни хора, мъчение и гаври над задържаните и т. н. Посочват се отделните села, имената на пострадалите. А от Фердинандско (Михайловградско) и Берковско се съобщават с големи подробности цели епизоди от борбата на отделните села (и пак, разбира се, изтезаване на въстанници, помагачи или съвсем невинни селяни). Още не е минал и месец от героичната смърт на легендарния поп Андрей, обезсмъртен в поемата на Гео Милев „Септември“, ето как в това писмо се говори за последните часове на този герой: „Свещеник Андрей Игнатов от с. Медковец, Ломска околия, водач на въстанието в околията, който с личния си героизъм дигаше народните маси да се нахвърлят с голи ръце срещу бодливата тел около казармата, бе арестуван в селото си. Цялото село се събра на спирката. Издигната бе бесилка. Доведен бе и попът, който се смееше и без страх започна да говори на народа. Офицерът-палач бързаше да стегне колкото се може по-скоро примката около врата, но ръцете му затрепераха и въжето падна, а попът се обърна към него и извика: „Защо трепериш, палач на народа? Или в тебе е останала капка съвест? А вие, народни изедници, — обърна се попът към селските чорбаджии! — не се радвайте, скоро ще дойде страшният край и за вас и за вашата власт.“ Въжето задуши пламенните думи на истинския христов служител. Тялото на свещеника остана да виси четири дена.“

Не по-малко ценна с данните, а и с критичния си анализ е статията „Революцията в България“ — с подзаглавна бележка „Писмо от София“, подписана с „Дан“ („Радник“, бр. 85 от 25. X 1923 г.), в която се анализират причините за поражението на въстанието. Говори се също така и за неизживените навсякъде неправилни неутралистични позиции, останали още от 9 юни, за опитите на реакцията да използува поражението, за да раздели работниците от селяните и т. н. Статията завършва с твърдото убеждение и вяра, че комунистите ще извлекат добра поука от Септември за бъдещите боеве. „Никакъв терор няма да бъде в състояние да създаде в Българската комунистическа партия такъв пустош, какъвто създаваше в някои други страни, защото тази партия е добре изградена. Най-после борбата има и тази положителна страна, че партията ще получи още по-подчертан революционен характер. . .“

Задълбочен анализ на септемврийската борба на българския народ се прави и в статиите на Моша Пиаде „Гражданската война в България“ и „Революция и контрареволюция в България“, в бр. 3 и 4 на теоретичния орган на Независимата работническа партия „Борба“, октомври и ноември 1923 г. Редактор на това „марксическо списание“ е тогавашният секретар на партията Т. Кацлерович. В тези статии се търсят по-далечни корени и причини за поражението на Българската комунистическа партия — „една от най-добре организираните партии в света“. Поражението ѝ било силен удар изобщо върху революцията на Балканите. Не са забравени и „заслугите“ за поражението и на империалистическите сили, и на македонските реакционни кръгове. . .

Към края на 1923 и началото на 1924 г. материалите във връзка с въстанието намаляват. Това се обяснява най-напред с обстоятелството, че най-важните моменти от борбата са били достатъчно и всестранно отразени. Изглежда обаче, че тук играят роля и засилените ограничения на югославските власти, които особено се безспокоели (както свидетелствуват българските емигранти) от връзките между нелегалната Югославска комунистическа партия с българските комунисти.

Наново се заговорва за борбата на българските работници против фашизма и в името на идеите на Септември след априлския атентат в 1925 г. Така в статия под заглавие „Героичната борба на българския народ“ в. „Борба“ (бр. 15 от 23. IV. 1925 г.) говори за гигантската схватка на трудещите се у нас с тъмните фашистки сили. В статията се обяснява, че личният индивидуалистичен терор не е характерен за тази борба, че тя е дълбоко обществено оправдана. Разказва се за убийството на Ив. Минков, К. Янков и др. Възмущението от невиждания терор в България намираме и в бр. 17 (7. V. 1925 г.). И тъй като животът на най-добрите българи е в опасност, статията завършва с лозунга: „Долу софийските фашистки убийци“! В следващите броеве също така има много материали за терора в България, сведения за присъдата и екзекуцията на М. Фридман, Д. Грънчаров, П. Абаджиев и др. А в бр. 22 от 25. VI. 1925 г. под твърде показателното заглавие „Наши мъченици“ е приложен един интересен списък на убитите след априлския агентат, като за всеки се дават кратки биографични данни и характеристика на неговите революционни заслуги. След имената на М. Фридман (разказано е за последните часове и минути на героя), Д. Грънчаров, Н. Петрини и др. са поставени имената и на. . . Георги Бакалов, Тодор Павлов, д-р Ив. Пашов, Антон Иванов. Получило се е, както и по-рано в дните на въстанието, грешка с недостатъчно проверени сведения. По-късно вестникът не успява да публикува опровержение. Важното е, че и тук редакцията използува случая да каже топли думи за видните български комунисти и да изобличи фашистките варвари.

Във в. „Радничко единство“ (независим работнически лист) се съобщава за извънредния съд в България, с който убийците на българския народ искали да хвърлят малко прах в очите за уж някаква законност. Всъщност из цялата страна се избиват без каквато и да е присъда невинни работници и селяни. Статията завършва с обвинение в незаинтересованост на „цивилизована“ Европа (бр. 19, 10. V. 1925 г.). А и по-рано — в бр. 24, когато югославските министри заявяват, че кралското правителство не се обявявало против Цанковия режим, защото той се борил против. . . комунистическата опасност в България и на Балканите, вестникът отговаря, че не съществува никаква такава опасност нито за България, нито за Югославия. А режимът в България бил „срамен и кървав“ — начело на тоя режим стояла „една терористична камарилско-офицерска банда“, подкрепяна от българската буржоазия и империалистическите среди.

Дотолкова кървави и варварски са изстъпленията на българските фашисти, че и десните социалисти във в. „Радничке новине“, които със свойствените си социалдемократически позиции фактически подкрепят Цанковата власт, защото и според тях тя се е борела срещу. . . болшевизма, са принудени да съобщят за протеста на известни виенски учени и професори против терора в България и да отправят позив за обща политическа амнистия (бр. 32 от 8. VII. 1925 г.).

Без да се привеждат повече примери, се вижда колко широк отзвук намира героичната борба на българските работници и селяни от септември 1923 г. и от 1925 г. в югославския революционен печат. И с изнесените данни за нечуваните вартоломеевски клания, и със статиите, с които се оценява героичният щурм на трудовия български народ, или се заклеймяват фашистките убийци, югославските ко-

мунисти и по-широките слоеве на югославската общественост се запознават с истината по водената борба, трезво преценяват революционния опит (включително и неуспехите) на българските работници и селяни, като го вземат и за свой урок. А реален и конкретен израз пролетарската и антифашистка солидарност намира в оная широка помощна акция, която югославският пролетариат разгръща в подкрепа на „братята българи“, която стопля сърцата на хилядите емигранти и която става добра основа за по-нататъшната още по-тясна дружба и солидарност между комунистите и всички трудови хора в двете братски страни.

ЛИТЕРАТУРНИ ОТЗВУЦИ

Септемврийското въстание, ако перифразираме думите на Георги Димитров, издълбава дълбока бразда и в българската литература. Разтърсило дълбоко най-широките слоеве от народа и интелигенцията, то стана едно от най-трайните вдъхновения за нашите писатели и поети. Създадена бе една относително взета обособена литература, преди всичко поезия, която и с идейно-емоционалния си пълнеж, и с поетичния си изказ, и с целия си патос носеше дъха на септемврийската борба — с радостта и мъката, с възторга и покрусата, но и с вяра в бъдещето. Бакалов я определи сполучливо на времето като септемврийска литература.

Разбира се, септемврийската литература бе продължение на линията и традицията на Смирненски, починал няколко месеца преди въстанието. Тя идеше с обновителния дъх на Великия октомври и с тътена от революционния набег на българските работници и селяни, но тя носеше покрусата и мъката след страшния, кървав ураган, преминал над села и ниви. През мъката и сълзите обаче внасяше бодрост и вяра, будеше ненавист към фашистките угнетители, приемаше определен антифашистки облик и насоченост.

В идейно-естетическите търсения на септемврийските творци, наред с революционния полет и динамичност на пролетарската поезия намираме и елементите на едно по-ново, земно-виталистично светоусещане, на един предметно-веществен рисунък, на една пишна образност, на едни новаторски (а някъде и лъженовaторски) усилия в областта на художествената форма. А това са характерни особености за значителна част от новата европейска литература, създаваща се след Първата световна война. И до нашата септемврийска литература, изграждаща се безспорно на здрави национално-реалистични и революционни традиции, на влиянието на народната песен, достигаха отзвуци и от мъжествения глас на неизживелия напълно футуризма поет на революцията Маяковски или от романтизма на Блок. Върху нея можеха да се видят следи и от имажинизма на Есенин и от експресионизма на западноевропейските поети. . . И това без съмнение я сродяваше със следвоенната европейска литература. Някои от похватите и средствата на експресионизма и имажинизма се превърнаха у писателите-септемврийци (както това вече е изтъквано много пъти) в средство, при нов революционен мироглед и светоусещане, за изразяване на новите чувства и настроения. Естествено редица други основни особености на септемврийската литература са продиктувани и от цензурата, от онези тежки условия, при които тя се създаваше. Оттук и своеобразният, новаторски характер на септемврийската — първата антифашистка — литература и нейното важно място в нашата литература, от което се чертаят нови тенденции на литературното развитие. По думите на Бакалов, казани преди три десетилетия, септемврийската литература става отправна точка за развиващата се по-нататък нова по идеология и настроение литература, която се озарява от светлината на септемврийската борба. „От онзи прелом — продължава критикът — който събитията (поради цензурата Бакалов нарича така Септемврийското въстание — б. м.) прокараха във възгледите за методите и пътищата на победната борба, извират соковете, които подхранват цялото онова борческо, жизнерадо и изпълнено

с непоколебима вяра в неизбежната победа настроение, което днес господствува в произведенията на цяла фаланга поети и писатели.“ (Г. Бакалов, „Литературата върху събитията“, сп. Звезда, г, II, 1933, кн. 3, стр. 71).

Главните средища на септемврийската литература в периода 1923—1925 г. са списанията: „Нов път“ — с редактор Георги Бакалов и сътрудници: А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников и др; „Пламък“ — с редактор Гео Милев и сътрудници: Хр. Ясенов, Ник. Хрелков, Ламар, М. Марчевски и др; „Звънар“ — с редактори Кр. Кюлявков, Тома Измирлиев и сътрудници: Д. Осинин, Ем. Коралов, В. Павурджиев, Ил. Бешков, Ст. Венев и др.

След 1925 г. септемврийската литература и септемврийската линия в нашата революционна и антифашистка литература бе продължена от редица други септемврийски писатели. Още докато димяха пожарищата в своя известен „Позив“ Страшимиров издигна мъжествен глас на протест и обвинение — „клаха народа си както и турчин не го е клал“. Тази забележително смела и крилата фраза на писателя, отправена към фашистките палачи, прелетя над цялата страна. Страшимиров стана един от най-популярните и обичани писатели. А със статиите си във в. „Ведрина“ и преди всичко с романа си „Хоро“ (1926 г.), където антифашисткият патос на възмутения писател достигна най-голямата си сила, той прикова завинаги на позорния стълб фашистките убийци на народа. На септемврийски теми са значителна част от ранните разкази на Караславов, повестите на Орлин Василев, баладата на Крум Кюлявков „Никодим“, някои стихове на Христо Радевски, Младен Исаев, Никола Ланков, Крум Пенев и т. н. С нова сила Септември зазвучава малко по-късно в началото на 30-те години в баладите на Николай Хрелков и в романа на Крум Велков „Село Борово“. . .

Какви отгласи намира септемврийската литература в другите страни, в литературата на съседните и по-далечни народи? Паралелно с отгласите от въстанието и изразената антифашистка и революционна солидарност в прогресивния печат (общополитически и литературен) проникват и някои съобщения, появяват се преводи и дори статии за септемврийските писатели. Разбира се, тук данните и материалите са твърде малко. Дори за някакви по-дълбоки и всестранни литературни взаимоотношения и влияния не може да става и дума. И времето е кратко, а и една част от септемврийските творци стават жертва, заради възпяването на Септември, а други не се задържат продължително време на борческите си революционни позиции. В много случаи материалите имат един общоинформативен характер и с подчертаване преди всичко на антифашистката солидарност. Естествено тук има и определена общност на естетическите търсения и цели.

В съветския печат и в прогресивните вестници и списания на Чехословашко, Германия, Франция, Югославия (а вероятно и други страни) могат да се намерят редица информации и статии за нашата септемврийска литература. Появяват се и някои преводи. Главна заслуга за пропагандиране творчеството на септемврийските писатели в Съветския съюз, а в голяма степен и във Франция, има Г. Бакалов. Той пише статии за нашата революционна литература (включително и за септемврийската), рецензии за книги на Крум Кюлявков и Марко Марчевски, излезли на български език в Украйна. Сравнително по-подробно и специално се изказва за Гео Милев, за Антон Страшимиров (романът „Хоро“ на Страшимиров излиза през 20-те години в два превода на руски език), за Крум Велков и т. н. В Чехословакия излизат някои статии за септемврийските поети и един несполучлив превод на „Хоро“. . . Полезна работа за пропагандиране на септемврийската литература върши и сп. „Нарстуд“, излизащо на български език в Берлин, но на страниците му се появяват и помалки работи на септемврийска тема в превод на немски език.

В прогресивния югославски печат се срещат материали главно, за да не кажем изключително, за Гео Милев и Антон Страшимиров.

Гео Милев. Той става известен на определени среди от югославската литературна общественост още преди въстанието, преди да е станал септемврийски поет, благодарение на близките си връзки с югославския поет, критик и публицист-модернист Любомир Мицич. В списанието на Мицич „Зенит“ се споменава за Гео Милев като редактор на сп. „Везни“ и се съобщава за съставения от него алманах „Везни“. Но особено се засилват сведенията за нашия революционен поет, когато той започва да редактира след въстанието сп. „Пламък“. Изглежда Гео Милев е изпращал редовно „Пламък“ на своя приятел, а и сам е получачавл „Зенит“. И сега в архива на Гео Милев (Народна бибиотека „Кирил и Методий“) има запазени няколко броя от списанието, писмо (пощенска карта от 15 януари 1924 за получен пакет с картини) и статия (на немски език) за „зенитософията от Л. Мицич (фонд № 26, арх. ед. № 31, 54, 56).

С какво „Зенит“, а и литературно-критическата и поетическа дейност на Л, Мицич са допадали на Гео Милев? „Зенит“ — интернационален преглед за изкуство и литература“ започва да излиза през февруари 1921 г. в Загреб и продължава до към края на 1926 г. Това е орган, който носи отличителните черти на модернистичните списания, започнали да никнат в Европа след Първата световна война. Литературният материал — стихове и разкази — са в експресионистично-футуристичен стил и се печатат на различни езици, според националната принадлежност на авторите: сърбохърватски, френски, немски, руски. Илюстрациите са изцяло модернистични — с линии и квадрати, с разрушаване и деформиране на човешките и други образи. Любомир Мицич помества наред с модернистичните си стихове извънредно много статии. Сътрудници на списанието са още Иван Гол, Бранко Ве Полански, Стефан Живонович и др. Това са все „новатори“ и „революционери“, които не признават дотоговашното изкуство и литература. Списанието отстоява принципите на „зенитизма“ — и общо в идеологията, и по-специално в областта на изкуството и литературата. А зенитизмът с главен идеолог и създател Л. Мицич (1890 г.) е една общо взето своеобразна, модернистично-еклектична бъркаица, в която има нещо и от футуризма и експресионизма, и от кубизма и символизма, от варваризма и пр. „изми“. Почти всяка книжка е поръсена щедро с такива призиви: „Долу Европа!“, „Да живеят варварите!“, „Да живее. . . барбаногенията!“ Сам Л. Мицич живее със самочувствието, че е революционер-новатор, който се бори против културата на официална Европа, който издига „варваризма“ и „балканизма“, т.е. по-голямата изостаналост в живота и изкуството срещу цивилизована буржоазна Европа, а чистотата и първичността в морала на варварите противопоставя на загниването и фалша на цивилизованите. . . Едва ли е необходимо с късна дата да се опровергават тези лъженоваторства и илюзии, това извънисторическо и извънсоциално противопоставяне Изтока на Запада. Днес в югославската критика и литературна история за „Зенит“ и за зенитизма се споменява само за да се отбележи вдигнатия за съвсем кратко и съвсем безплоден шум (въпреки упорството на Мицич), не оставил никаква трайна следа в литературния живот. Марко Ристич например свежда зенитиските теории на Мицич до една нула (Marko Ristič, Kniževna politika, Beograd, 1952 стр. 294).

Все пак справедливостта задължава да се признае, че въпреки безспорния модернистично-лъженоваторски облик на „Зенит“ и в списанието, и в цялата дейност на Мицич като литературен организатор преди всичко има редица интересни страни и положителни моменти. На първо място неприемането и дори ненавистта към официалната югославска литература и борбата срещу нея. Разбира се, тази борба не става от напълно изяснени и научно правилни позиции, но все пак съществува, — и срещу поддържаните от буржоазните издания („Политика“ и др.), и срещу културната политика на Министерството на просветата и т. н. За статията на Мицич „Хвала ти

Србијо лепа“, бр. 36 на „Зенит“ е конфискуван. Изобщо „Зенит“ се бори противтогавашните душители на свободата, против насилието, за демокрация и против фашизма в България и изобщо в Европа, против колониалната политика в Мароко. . . С апломб, който не отговаря може би на действителните заслуги на списанието, в борбата му срещу югославската буржоазия, един от сътрудниците д-р Н. Расинов в статията „Зенитизмът през призмата на марксизма“ пише, че омразата срещу буржоазните интелектуални слуги е била „лавров венец на зенитизма“. Но борбата тук срещу официална Югославия и Европа се схваща и води по особен начин. Това е преди всичко борба между Изтока и Запада, между варварите и буржоазна „цивилизована“ Европа. А „варварите“ — това е световният пролетариат, който имал сила на вулканична лава. . .

Освен това „Зенит“ отстоява една безспорно хуманистична и антивоенна позиция. Уводната статия например още на бр. 1 (1921) „Човекът и изкуството“, започва така: „Човекът — това е нашата първа дума, а след това има такива призиви: „Н и к о г а вече война, никога, никога! . . . В името на човека — не убивай!“ Може да се предполага, че когато и Гео Милев издига призива „Човекът преди всичко“ във сп. „Везни“ (1922) ще да е бил запознат със статията в „Зенит“.

На второ място „Зенит“ и Мицич излизат в защита на Октомврйската революция на Съветския съюз, на съветската култура. Така още в бр. 1 „Зенит“ помества „Пролеткулт“ от Луначарски, след това стихове от Маяковски („Мистерия Буф“), Блок („Дванадесетте“) и съобщение за смъртта му, творби на Есенин, Еренбург и др. Между сътрудниците на списанието са поставени Горки, а след това Барбюс, Бехер, Пикасо, но и. . . Маринети. Борбата между Изтока и Запада означава борба между Москва и Париж. . . В поменатата статия „Зенитизмът през призмата на марксизма“ се казва, че „Зенит“ винаги защищавал Октомврийската революция, изтъквал значението на Ленин (по случай неговата смърт). Дори като се отправя обвинение към марксистите, че не се интересували от „Зенит“ и не искали да разберат зенитизма, се твърди, че зенитизмът е „син на марксизма“, че в жилите му течала „марксическа кръв“ . . . Разбира се, по това „родословие“ може сериозно да се поспори и съвсем очевидно е, че „роднинските“ връзки са много далечни, а и съмнително е дали зенитизмът е „законен“ син на марксизма. . . Важното е, че макар да не разбира или превратно да тълкува марксическата идеология „Зенит“ не е против пролетарската литература и марксическата публицистика. Дори приема за сътрудници пролетарски автори — писатели и публицисти от цял Европа.

Всичко това без съмнение не е чуждо на целия патос на обществената и литературна дейност на Гео Милев. Наистина той преодоля много от своите модернистични и индивидуалистично-бунтарски настроения (разбира се, дори и във „Везни“ той не стига до крайностите на „Зенит“), прегърна революционните идеи на работническата класа и изгоря в огъня на борбата. Все пак и във „Везни“ и в „Пламък“ Гео Милев не е далеч от опозиционното отношение на „Зенит“ към официалната литература, от положителното му отношение към съветската литература, от някои литературно-естетически стремежи или експерименти на зенитистите. Сигурно и при външното оформяне на отделните броеве на „Пламък“ Гео Милев ще да е имал предвид и „Зенит“, както, разбира се, и „Aktion“ и други европейски списания, които и Гео Милев и Л. Мицич редовно са следели. „Пламък“ пропагандира, така да се каже, „Зенит“, като известява на читателите си за неговото излизане, превежда и публикува статията на Л. Мицич „Луначарски и пролеткулта“ (в същата книжка, в която излиза и „Септември“), споменава „Паника под слънцето“ на Бранко Ве Полански, сам Гео Милев превежда „Процесията“ от Иван Гол. . .

И обратно — което за нас е много важно — „Зенит“ също така информира читателите си за „Пламък“. Още в брой 25 от февруари 1924 г. намираме съобщение за появяването на „Пламък“ под редакцията на Гео Милев, за преведената от нашия

поет и отпечатана като издание на „Пламък“ поема на Верхарн „Ковач“. А в бр. 35 от декември 1924 г. под рубриката „Макроскоп“ и подзаглавие „В България“ „Зенит“ излиза със следната редакционна бележка-статия: „Последният брой на борческото списание „Пламък“ помества поемата на Гео Милев за трагичната съдба на потушената българска революция през септември миналата година. Освен това поместена е и статията „Луначарски и пролеткултa“, преведена от книгата „Пролеткулт“, която това лято бе издадена на сръбски език. В същия брой на „Пламък“ по повод конфискуването на списанието от полицията на Цанков, се пише следното: „Забранено е да се говори, да се мисли, да се чете, а най-жалкото — и да се живее. И хладнокръвно се посяга върху човешкия живот. Нямат право да живеят онния, които говорят не това, което говори например г. генерал Русев; или онния, които мислят не така, както мисли например г. министър-председателят, или онния, които пишат не така, както пише напр. г. професор Н. Милев и т. н. . .“ Мицич прави за първи път достояние на читателите извън България и забележителния протест на Гео Милев от статията „Полицейска критика“. Тук е и първото известие за поемата „Септември“. Изобщо може би първото признание на смелия поет и гражданин извън пределите на България, дръзнал да направи потушената революция обект на поетическото си вдъхновение и обявил се също така смело срещу фашисткото безправие, намираме в „Зенит“.

В следващия брой 35 на „Зенит“ от декември 1925 г. Л. Мицич излиза с едно забележително протестно и дълбоко прочувствено съобщение за смъртта на Гео Милев: „Българският поет Гео Милев, нашият приятел и другар е мъртъв. На 11 юни 1925 г. неговият труп, касапски нарязан на парчета, е намерен в една гора близо до София. По време на народните погроми той бе арестуван на няколко пъти, а след известния атентат в черквата „Св. Неделя“ бе осъден от военния съд на една година строг тъмничен затвор и 20000 лева глоба за това, че е „величаел революцията“ — в една поема! За да бъде свирепостта още по-очевидна, в невинната поема „Септември“, за която Милев даде младия си живот, никъде не се споменава думата революция! „Септември“ е само тъжен спомен на поета за големите страдания на българския народ. Поемата „Септември“ е горчив протест на поета срещу тъжната българска и човешка касапница — кобургска България — която пъшка под ярема на професор Цанков, наследник на Великия инквизитор. Людоедът Цанков безнаказано изтезава българския народ вече трета година, като поглъща страстно отчаяните писъци на своите жертви. Наред с десетките хиляди знайни и незнайни и поетът Гео Милев стана жертва на Цанков, богът на всички европейски кръволоци. Списание „Зенит“ и всички поети зенитисти се присъединяват към скръбта и болката на неговите приятели и другари, доколкото още има живи от тях. Нашата мъка е неизразима и няма да хабим излишни думи. Болката, която предизвика сълзи в нашите очи, не може да се изкаже. Сълзите не могат да се изпишат с думи. Но затова в името на мъртвия другар и поет Гео Милев ние протестираме пред мрачното лице на нашия континент и пред усмихнатото лице на гримирана Европа, която равнодушно гледа това изби-ване на хората. Защо, Европа, не спасиш авторитета на твоето християнство, на твоя хуманизъм, там, където е най-необходимо? Какви са тези твои сметки и твои интереси, ако продължава всичко това? В името на новите Балкани ние протестираме против твоето протеже, Моллоха и кръволока Цанков, преди още да успее да унищожи всички български поети и преди още да успее да унищожи целия български народ. . .

Септември, 1925 г. Любомир Мицич“

Едва ли са необходими коментарии на протеста на Л. Мицич. Ще се задоволим да отбележим само, че това безспорно е документ, от който се вижда и гражданското мъжество на автора — непримиримост към фашизма и презрение към „цивилизованите“ варвари и същевременно дълбока любов към „другаря-приятел“. И всичко това

изразено прочувствено и силно. Колкото се отнася до съобщението за намерения труп на поета, Мицич е предал един от многото разпространявани слухове в София за трагичния край на Гео Милев. Протестът е публикуван на една страница от „Зенит“, разделена на две — в едната половина е напечатан на сърбохърватски, а на другата на френски език. А следващата страница е също така изцяло посветена на Гео Милев — с портрет в средата и с откъси от поемата: пета, седма и осма песни, разбира се. . . на български език. Известно е колко своеобразен е стилът на Гео Милев и колко трудно се превежда неговата рядко оригинална поема. Рисуваният портрет — по всичко изглежда е известният портрет на Гео Милев от Макс Мецгер, вероятно е взет от сп. „Акцион“. А може би е изпратен от България на Мицич? По такъв начин не само читателите в Югославия (повечето са разбирали и българския текст на поемата), но и в другите страни, където „Зенит“ се е получавало, са научили за трагичната смърт на българския поет-революционер, станал жертва на един кървав режим. В бр. 39 на „Зенит“ се съобщава, че белгийското списание „Antologie“ и в. „La vollonie“ са препечатали на френски език от „Зенит“ извадки от „протеста на Мицич по повод убийството на българския поет Гео Милев“. И това е немалка заслуга на Мицич. В срещата си на Белградската гара с Анри Барбюс той разговаря с видния френски общественик и писател за България и за Гео Милев: „Аз обинявам Европа — е казал Мицич — за всички злини, които стават на Балканите, където се колят като агнета. Вие знаете за случая с Гео Милев в България. Балканите са най-тъжната и най-нещастната част от така наречения Европейски континент. За тази съдба е виновна само Европа“ („Зенит“, бр. 41, 1926 г.).

Вижда се как чрез „Зенит“ и Л. Мицич трагичната и героична участ на безсмъртния певец на Септември става известна на все по-широки кръгове в Европа и безсъмнено е развълнувала съвестта на много честни хора. По такъв начин септемврийската антифашистка литература в България получава своеобразен пътен лист за извън пределите на страната. „Зенит“ твърде много държи на своето отношение към Гео Милев: на пропагандата на „Пламък“ и на литературното дело на поета. на протеста против неговата смърт. Затова, като се изреждат заслугите на списанието — положително отношение към Руската революция, достойна оценка на делото на Ленин и т. н., като доказателство за близостта на списанието към марксизма се прибавя и един такъв аргумент: протестът и викът от голямата болка на поета Мицич по повод убийството на Гео Милев от кървавите ръце на българската буржоазия, развълнували Европа. . . („Зенит“, бр. 43).

Освен чрез сп. „Зенит“ прогресивният югославски читател е могъл да се запознае с известна, макар и твърде незначителна част от литературното дело на Гео Милев, и то вече в превод. Така например в поменатия орган на Независимата работническа партия в. „Борба“. бр. 16 (30. IV. 1925 г.) се помества началото от първата част на статията-импресия на Гео Милев „Май“, поместена за първи път в „Майски лист“ на „Пламък“, 1924 г., а след това и в списанието „Aktion“. Не е известно откъде е препечатана и изобщо как е попаднала тази статия на Гео Милев в партийния орган. За отбелязване е и този факт, че „Борба“ отпечатва „Май“, преди да има известие за арестуването и смъртта на поета. Не е известен и преводачът, скрил се зад инициала V. След няколко години същият откъс от „Май“ — пак в превод — е поместен в сп. „Книжовник“ (кн. II, 1929 г.). Отбелязан е също с инициали преводачът — M. S., макар да няма някаква разлика в преводите.

По-късно, през 30-те години, в два случая се заговорва отново за Гео Милев, като сега се пише по-подробно и върху неговото творчество и се използуват някои негови статии. Списанието „Народна отбрана“ (бр. 20 от 1932 г.) излиза със статията „Българската литература — кратка история на българската поезия“ (по Гео Милев) от В. В. Това наистина е едва ли не буквален превод на предговора към „Антология на българската поезия“ от Гео Милев. А „Hrvatska revija“, бр. 5, 1937 г. печата под-

АКАДЕМИЯ НА НА

робна положителна рецензия за „Възспоменателен сборник“, 1936 г., посветен на Гео Милев. В нея се прави характеристика на неговото литературно дело и се определя мястото на поета в развитието на българската прогресивна литература. Авторът на статията — Йосип Табак, е добре запознат с българската литература.

Антон Страшимиров. Преди да е станал септемврийски писател, Антон Страшимиров е добре известен за сръбския и хърватския читател. Така още в 1895 г., когато писателят у нас е отпечатал само няколко разкази в различните списания и още не е издал отделна книга, в един преглед на сръбското сп. „Дело“ Свет. Ст. Симич го сравнява със сръбския писател Янко Веселинович, като високо цени разказа му „Неделчо“, а твърде критически се отнася към „Анатема“. След това намираме положителен отзив за „Смях и сълзи“ в хърватското сп. „Живот“ (кн. II, св. II, 1900 г.), в „Nada“, излизащо в Сараево (1900—1901 г.) за „Смутно време“, „Сред мрака“, „Вампир“ и т. н. Макар в повечето статии за българската литература в сръбския печат, включително и за Страшимиров (автор е Виекослав С. Албертинович) да са взети направо буквални оценки и на д-р Кръстев, и на Георг Адам (на немски език), както още на времето съобщава Петко Тодоров в своята дисертация (Съчинения, т. III, 1956, стр. 351), все пак с тях се осведомяват читателите за текущата наша литература. През 1911 г. от Страшимиров бива преведена комедията „Свекърва“. Srgjan Tucič — преводачът, излиза с обширна положителна рецензия за комедията в сп. „Narodne novine“, год. XXVII, 1911 г., бр. 215. А на 21. IX. 1911 г. „Свекърва“ е поставен на сцената на Загребския национален театър с участието на най-видните тогавашни артисти.

И след войната словенското сп. „Slovenski narod“, бр. 97 от 27. VI. 1924 г. излиза с една твърде съдържателна и показваща вярно особеностите на Страшимировото дотогавашно литературно дело рецензия. Загребското сп. „Orkan“, г. I, бр. I, 1924, в прегледа си на българската литература след войната много сполучливо характеризира драмите на Страшимиров. Така че смелата позиция на Страшимиров по време на въстанието и след неговото потушаване ще да се е посрещала добре, особено сред литературните среди като позиция на един отдавнашен познайник. Липсват сведения, от които да се вижда как е била отразена или как е било съобщено за известната и смела борба на Страшимиров против терора в страната. Няколко месеца обаче след отпечатването на романа „Хоро“ (София, 1926 г.) — едно от най-ярките изобличителни произведения в нашата литература — в загребския вестник „Novosti“ се появява първият му превод под заглавие „Обезумели“. Двата превода на руски език в Съветския съюз и преводачът в Чехословакия са от малко по-късно време. В няколко броя — 54-57 преди започване публикуването на романа, „Novosti“ повтаря следното съобщение:

„ОБЕЗУМЕЛИ“

един конфискуван роман в България

В неделя в „Novosti“ ще започне да излиза под горното заглавие сензационния роман на един от най-добрите и най-известни български писатели г-н Антон Страшимиров. Романът е отпечатан преди няколко месеца в София като издание на библиотека „Зарници“. Той предизвиква огромна сензация заради своето единствено по рода си съдържание. Това е най-новият вид на реалистично-натуралистичен роман, написан въз основа на добре известните на всички нас събития в България. Естествено книгата е била веднага конфискувана, а Страшимиров арестуван. Държан е бил до неотдавна в затвора и едва след протестите, отправени до българското правителство от целия свят, Страшимиров е бил окончателно пуснат на свобода. Страшимиров е опозиционер на днешния режим и привърженик на нещастната Земеделска партия. Той минава не само като един от най-добрите български поети, но и като най-добър просветен деец. Братът на Страшимиров по време на Стамболийски е бил народен пред-

ставител. След девет юнския преврат е бил убит, както и хиляди други преди него. И преди това Страшимиров е бил арестуван затова, защото неговият мозък не е могъл да мисли също като онези, които са узурпирали властта и които свирепо са убили неговия брат. И там, в кървавия страшен и жалък период в историята на българския народ от 9 юни 1923 г. насам той намира реален мотив за своя роман, който нарича „Хоро“ („Коло“). Кърваво хоро, което е залюляло съдбата и живота на нещастния български народ. Страшно хоро, което поставя пред трагични решения тридесет, триста, три хиляди, целия български народ, който се е противопоставил на насилническата кръвожадна власт — или да остане в България и да загине под кървавия нож или за да спаси голия си живот — да избяга в Сърбия — както казва Страшимиров.

И понеже целият български народ не е могъл да избяга в Сърбия, Марица тече окървавена от кръвта на българските селяни.

В своя роман Страшимиров описва ужасите на терора, който днес господствува в България. Мотивите са по-страшни и от най-страшните мотиви на руската революция. По-страшни са затова, защото ни са по-близки. Описва трагедията на хубавата девойка Мече Карабельова, която е обезчестена от кривогледия околийски началник Иванов и е принудена да се омъжи за него. Кумът на тази грешна, насилствена сватба, полковник Гнойнишки, получава процент от зестрата на Мичето. А тъкмо те двамата — Иванов и Гнойнишки са убили, заклали единствения брат на Мичето и опозиционер Сашко Карабельов. Пред очите на читателя се редят ужасни и потресаващи сцени на избивания и кланета, масови разстрели на опозиционери. А на другата страна — всичко е потънало в конспирация, заговори.

Бабата на Мичето умира в сватбената нощ и всички напускат сватбената трапеза да я оплакват. Полицейският пристав Мидилев открадва от под възглавницата на умиращата скъпоценностите ѝ. Но в момента, когато ги заравя в овощната градина пиян, сполетява го наказанието на отмъщението. Евреинът Иско с една чета отнема и отвежда своята годеница Мичето — далеч в балканските планини, в Сърбия. . . в Америка. . ..

Следват страхотни сцени на отмъщение на кривогледия младоженец и на кръвожадния полковник. Полицаите тичат из града, минава войска, тракат картечници, из улиците се стреля. Пред читателя изникват най-страшни картини от Средновековието. Кървавите сцени на реакция и терор, изпълнени с ужас и смърт, следват една след друга. Пияните кръволоци произнасят смъртно наказание на осъдените. Отмъщават за отнемането на булката и заклания полицейски пристав. В романа се обяснява как е могло да бъде така, че седемнадесет да са осъдени, а осемнадесет да са разстреляни. А Мичето и Иско — тях отвява нещастната съдба както българския народ.

В България този роман е конфискуван. Всеки човек не може да не се просълзи, когато чете този роман. По своето съдържание той е близък на всички ония, за нас добре известни, ужасни кървави събития от съвременната българска история — от Славовица, през черквата „Св. Неделя“ до днешните дни, когато нови групи емигранти се прехвърлят в Сърбия, за да запазят голия си живот и да не окървавят Марица. . . “

Както се вижда, в това редакционно съобщение, всъщност цяла статия, е направено твърде много както за осведомяване на читателите със съдържанието на романа, така и изобщо за изтъкване антифашисткия му изобличителен патос, а дори за някои интересни страни от писателския облик на Страшимиров. Трябва да се има предвид обаче, че в. „Новости“ е официален югославски орган. В него няма нито своеобразното бунтарство на „Зенит“, нито идейната марксическа последователност на „Борба“. Дори редакцията сякаш се бори да нарече Сашко Карабельов и другите комунисти, а си служи с общата и съвсем неточна дума опозиционери. А безспорно положителният прием на Страшимировия роман и подчертаване на изобличителната

му сила трябва да се свърже и с невинаги добрите, а понякога и неприязнени отношения на редица обществени слоеве в Хърватско към правителствата на Цанков и Ляпчев. Известни са симпатиите на следвоенните югославски правителства към Земеделския съюз у нас. Затова кралското правителство посреща твърде добре например емигрираните земеделски министри. А и Страшимиров, неизвестно по какви данни, е причислен към Земеделския съюз. В случая политическите съображения съвпадат с отношението на широките народни маси, обявили се така смело и решително срещу фашистко-терористическата власт и изразили по такъв начин съчувствието си към падналите борци.

Изобщо вестникът върши много полезно дело. С превеждането и отпечатването на Страшимировия роман в един всекидневник се дава широка гласност на страшните погроми и зверства на фашистките банди в България. Четейки кървавото „Хоро", за най-широките слоеве на югославската общественост става ясно какво представляват хората-зверове във фашистка България. Затова и редакцията поставя много изразителното, сполучливо и силно заглавие „Обезумели". Въпреки усилията не можа да бъде открит преводачът и авторът на редакционната статия. Най-беглото сравнение показва, че преводът е точен, верен, сполучлив. Освен това личи, че преводачът е добре запознат с творчеството и гражданското поведение на Страшимиров. Бележките пък на някои по-особени думи или изрази и изобщо обясненията, които се дават, показват, че той не по-лошо познава също така и нашия селски бит, и изобщо българската действителност.

По-късно, през 30-те години, за Страшимиров излизат няколко статии в югославските вестници и списания: „Петнадесет дана" (год. II, бр. 1, 1932 г.) — по случай 60-годишнината там е отпечатана статия, от която личи добро вникване в многообразното и твърде голямо и по обем творчество на писателя; „Slovenec" (год. LXV, бр. 168, 1937 г.) — статия за Страшимиров от T. P. (Tone Potovač); „Novosti" (бр. 343) — статия по случай смъртта на писателя от M. C. (Vinko Mondevič); „Летопис Матице српске"; „Двадесети век" и др. Поместват се също и някои разкази или откъси от повести на Страшимиров („На нивата". „Ашик" и др.) в сръбски превод.

Накрая, като по-особен момент от литературен отглас все около Септемврийското въстание може да се спомене и за пребиваването, работата, а до известна степен и творческите интереси на Николай Хрелков като политически емигрант в Югославия. Изцяло живеещ със спомените и впечатленията от Септември и в окръжението от емигранти-септемврийци, както свидетелстват в спомените си редица политемигранти, той (в лагера Нови сад) написва известното си стихотворение „Кукай, кукай кукувице", посветено на геройски загиналия септемврийски ръководител в Берковица Замфир Попов. Стихотворението е станало така популярно, че се е пеело като народна песен. И в сборника „25-годишнината на Септемврийското въстание", 1958 г. е напечатано като народна песен. По спомените на други емигранти в Югославия е бил издаван на български език в. „Дума на емигрантите", от който са излезли един, два или повече броя на нередовен или редовен печат (според различията в спомените). Там е било напечатано стихотворението, както и статията на Николай Хрелков „Горе главите, политемигранти". Според някои емигранти „Горе главите" не е статия, а стихотворение (Иван Крекманов, Записки на политемигранта, 1962 г, стр. 112). По негово време той е бил нещо като официален представител на българската политическа емиграция в Югославия. Досега обаче не е открит нито един брой от този вестник.

„РЛФ". БОРЕЦ ЗА ПАРТИЙНА ЛИТЕРАТУРА"

Брой 153 на „РЛФ" се открива с карикатура от Александър Жендов „Пътя на надкласовото изкуство". Карикатурата представлява кресло, на което е седнал Ал. Цанков с кървава брадва в отпуснатата си ръка. Край него е приклекнал художник, който лиже обувките на кръволока с върха на езика си. Това е цялото съдържание на карикатурата. Не зная защо, но на мене ми се струва тази карикатура много характерна за „РЛФ" — и с определеното си отношение към буржоазните писачи, и с ненавистта и сарказма си спрямо онези, които зад шумната и пищна абстрактно-благородна фразеология прикриват страхливото си дезертьорство. Тази карикатура също така говори за едно художествено съзнание, което отсъжда изобразения факт като нещо чуждо, от другия, „отвъдния" свят, гордо е със своята оценка, със способността си да отрече угодничеството, жалкия конформизъм, службогонството на буржоазните жреци на изкуството.

В своята книга „РЛФ" В. Колевски набляга особено тъкмо на тази класова принадлежност на вестника, на това негово борческо начало, което като млад корен се провира между земните пластове, разбутва ги, освежава ги. То ражда забележителна енергия, която превърна вестника в трибуна на революционната мисъл, на пролетарското класово осъзнато действие. В много труден и сложен исторически период „РЛФ" отстояваше партийната правда, воюваше за чистота на идейните позиции, за повече доблест, активност, себеотрицание в жестоката класова битка. В. Колевски в книгата си показва литературни процеси от онова време, логиката и диалектиката на развитието на вестника с научна последователност и воюваща воля на публицист. Оценките на автора са ясни и категорични, колебанията при среща с противоречивите явления са по-малко, целенасочеността — повече. Езикът на В. Колевски е ясен, стегнат, точен, той не обича украшенията, везбарството. Всичко това още веднъж ни подсказва от какво е изграден в основата си авторовият стил — това е убедеността, борбената убеденост, която е готова да защитава с всички сили истината, до която се е добрала.

Основните раздели в книгата на В. Колевски са следните: „Литературен фронт на работническата класа", „Литературата — част от общопролетарското дело", „Творци и пропагандисти на новото изкуство", „Съветската литературе и „РЛФ" и накрая са поместени документи за инкриминиране на „РЛФ", запазени в Централния партиен архив.

В първата част на книгата си В. Колевски пише за организацията на вестника, за неговото основно предназначение, за редакторския му колектив, състоящ се от Т. Павлов, Хр. Радевски, Н. Ланков, П. Буюклиев, А. Тодоров, Л. Огнянов-Ризор и за кратко време Г. Бакалов. По-късно, отбелязва В. Колевски, в „разширената редакция" влизат Г. Караславов, Ив. Руж, Б. Милев и завърналите се от СССР С. Гановски и Ал. Жендов. Авторът правилно изтъква, че още с първия си брой през декември 1929 г., вестникът застава на ясни класови позиции, на страната на работническата класа и нейната партия. Не случайно още в този първи брой се появява статията „На ясна класова позиция", в която се изтъква ролята на пролетариата и неговото изкуство у нас в противовес на буржоазното изкуство. Задачата, която се поставя още в тази първа статия на вестника — да се „създаде едно оръжие по-вече в общата борба, като се почне (тя никога не е преставала) безпощадна борба против буржоазната култура и изкуство" — се осъществява в периода на излизането на вестника до неговото закриване от буржоазната цензура през 1934 г. Това, че у нас след Септемврийското въстание, само четири години след събитията от 1925 г., се появи отново вестник с такова революционно съдържание, с такава широка програма за борба про-

тив духовното влияние на буржоазията върху нашата интелигенция, говори за настроението всред народните маси в България, за грамадното влияние на партията всред тях. Излизането на „РЛФ“ — пише В. Колевски — „е резултат по-скоро на настъплението на революционните сили, отколкото за някакво „смекчаване“ на самата буржоазно-фашистка диктатура.“ Освен това през този период започва известната световна икономическа криза, която още повече разклаща позициите на капитала. В такъв момент, когато имаме, от една страна, нарастване на революционната мощ в страната, а от друга — все по-силна става опасността от фашизма и милитаризма, се появява „РЛФ“, който заедно с останалия партиен печат воюва за интересите на нашето работничество. Безспорно „РЛФ“ през време на своето съществуване не можеше да избегне грешките на левосектантството, тъй като самото партийно ръководство бе завладяно от силите на левосектантите. Ние знаем на колко опасности изложи, какви щети нанесе левосектантският курс на революционното движение в България. Това в същата степен се отнася и за литературата и изкуството. И ако днес отново се върнем към „РЛФ“, ние ще останем в недоумение от ограниченото разбиране на лозунга „класа — против класа“, от безподобната бъркаица при оценяване на литературното ни наследство, от изобилието на етикетите „реакционен“, „фашистки“ писател. Всичко това безспорно е съдействувало за известно изолиране на пролетарските писатели. В такъв смисъл имат основание част от острите критики по отношение на „РЛФ“ в нашата съвременна литературна мисъл.

Но заедно със сектантството в „РЛФ“ се налага и една друга тенденция — която е основната, най-важната и която всъщност определя приноса на „РЛФ“ за нашето литературно развитие. А това е, че „РЛФ“ защищаваше страстно и вдъхновено принципа на партийността в изкуството, отстояваше в условията на реакционните режими идеята за литература, изцяло отдадена на делото на работническата класа. Релефовци поставиха пред трудовата ни интелигенция големите въпроси на общественото развитие, разкриваха вдъхновяващия комунистически идеал. И ако нашата интелигенция се отвърна решително от фашизма, въпреки демагогските призиви на „родолюбци“ като фашиста Бадев, една от причините е и тази, че „РЛФ“, заедно с останалия партиен печат направиха всичко възможно, за да станат крайно непопулярни теориите на фашистката идеология. Класовата защита на хуманистичните принципи в „РЛФ“, зоркия му поглед, усещането му за чистоплътност възпитаваха в българската интелигенция съзнание за логиката на обществените борби, за техния смисъл и съдържание. Разбира се, тук трябва да се има предвид още, че „РЛФ“ не бива да се разглежда като застинало цяло. И то по две причини. Първо — самите сътрудници и редактори на вестника са застъпвали по редица въпроси различни мнения, и второ — в своето развитие „РЛФ“ еволира към освобождаване от грешките на сектантството, към по-ленинско разбиране въпросите на изкуството.

В раздела „Литературата — част от общопролетарското дело“, В. Колевски разглежда идейно-теоретическите принципи на вестника, свързани с проблемите за партийността и ленинизацията на културния фронт у нас. Във връзка с първия проблем — за партийността, авторът цитира статия на „РЛФ„ и заявява, че „вестникът пръв в нашата литературна история последователно и упорито защитаваше партийността, т. е. социалистическия реализъм“. Според В. Колевски до тогава повече или по-малко въпросите на партийността и партийното ръководство са били поставяни епизодично. За доказателство той привежда и цитат от Г. Бакалов през 1932 г.: „Едва със започването на „РЛФ“ си проби път, наложи се като господствуваща линия идеята за партийността в изкуството, която само в плаха и неразвита форма се е срещала в някои от по-раншните писания.“ В дадения случай преценката на В. Колевски е категорична и тя сочи голямата роля на „РЛФ“ при утвърждаване на партийните принципи в нашата литература. И наистина значението на „РЛФ“ в изграждането на творци като Г. Караславов, Хр. Радевски, Кр. Велков, Ал. Жендов и др. е несъмнено. „РЛФ“ наистина в редица статии поставя въпроса за партийността и то вече с явния стремеж да застане на ленински позиции по тези въпроси. Същевременно обаче, струва ми се, че теоретическият принос на Дядо Благоев и Г. Кирков, блестящо защитен с поезията на Смирненски, трябва да бъде изтъкван още по-ясно, в която насока полага усилия и самият В. Колевски.

Тези първи колоси на пролетарската художествена мисъл у нас достатъчно мотивирано защитиха партийността в изкуството, въпреки отделни свои грешки при оценката на литературното ни наследство. Затова, че литературата е част от общопролетарското дело, че изкуството трябва да служи с всички свои сили на пролетариата, че партията има

право и е длъжна да направлява литературния живот, Д. Благоев, за чест на родното комунистическо движение, имаше установено мнение. В свои статии и бележки Д. Благоев последователно защитаваше партийния принцип в аспект, който го доближаваше твърде близко до позицията на Ленин. И не е ли това причината, за да застане и „РЛФ“ още със самото си появяване на определени класови позиции? Вярно е, че Плеханов влияеше върху литературните възгледи на първоучителите на комунизма в България, но същевременно тези първоучители успяват в много отношения да преодолеят Плеханов и това е тяхна несъмнена заслуга. Възпитаната от Благоев пролетарска интелигенция у нас стоеше на твърди партийни позиции и това й даде възможност, въпреки тежките удари през 1923 и 1925 г., бързо да изправи глава, за да стане отново движещ фактор в духовния живот на страната. В такъв смисъл приносът на „РЛФ“ се заключава главно в това, че пръв след 1923 и 1925 г. издигна отново високо партийното знаме на Дим. Благоев, знамето на класовата непримиримост и твърдост, че въпреки терора, преследванията, той възропта срещу унинието, безволието, срещу отстъплението, резигнацията и заяви ясно и открито, че борбата продължава — великата класова борба на нашата работническа класа. В един такъв исторически момент да събереш активното бойно ядро на пролетарската интелигенция в едно, да го подготвиш за бой, да го направиш ударна настъпателна сила — съвсем не е малко. Но може би най-големият принос на „РЛФ“ беше в другото (така е поне в областта на теоретичната мисъл) — че той проведе, поточно на неговите страници се поведе борбата за ленинизиране. С други думи, — „РЛФ“, който в устата на някои едва ли не е синоним на догматизъм и сектантство, създаде период в литературното ни развитие именно чрез отричане на догматизма и сектантството, тъкмо чрез освобождаването си от тях. В. Колевски посочва редица материали на Ризор, Вл. Топенчаров и други, както и някои статии на Н. Ланков, които са пример за неразбиране на марксистко-ленинската политика в областта на литературата през този период. Тогава не се разбира, че „в общия поход срещу реакцията пролетариатът трябва да умее да сплотява и използува силите на всички демократични и прогресивни елементи и от тая гледна точка да оценява и техните действия, теории, творчество и т. н.“ Например Ризор в своя статия пише: „В социалната борба ние признаваме изкуството за нещо, но преди всичко като партийци. И всеки, който не е с нас, е против нас“. Както се вижда и от този цитат, основната слабост в случая е неразбирането на въпроса за съюзниците или за така наречените спътници.

В същото време обаче във вестника намират място и други мнения, които се основават на едно по-съвременно ленинско разбиране на тази проблематика. Така например Т. Павлов, който още преди излизането на „РЛФ“ започва борбата за ленинизирането на културния ни фронт, в брой 22 на вестника пише статия за значението на отделната творческа личност. В тази статия той подчертава, че „както пролетарската култура в никой случай не означава пълно, безусловно, всецяло отричане на буржоазната такава (сам Ленин осмя престараните се „пролеткултовци“ в СССР), така и пролетарското изкуство, в частност, не означава пълно, безогледно отричане на всичко в досегашното изкуство.“ Така постепенно се подготвя почвата и за онези статии на Хр. Радевски и А. Тодоров, където по-определено ще се защитава мисълта за диференцирано отношение към художниците, които още не са приели напълно идеите на партията, но творят изкуство, бликащо от борбите на народа, от неговите стремежи.

Тук ми се струва, че В. Колевски е имал възможност не само да постави, но и да разработи по-подробно и един друг въпрос — за реализма, за неговото разбиране от сътрудниците на „РЛФ“. По въпроса, че изкуството трябва да служи на пролетариата, че то трябва да бъде негов щит, те до един са били съгласни. И в името на този боеви характер на изкуството те отдават всички свои сили и талант. По другия въпрос обаче, — за реализма, за неговия характер и съдържание, мненията в „РЛФ“ съвсем не са единни. Вярно е, че и В. Колевски споменава, макар и твърде мимоходом за това, когато пише за неумението на релефовци да съединят диалектически партийността и теорията на отражението. Някои сътрудници, като Ризор и Б. Милев отстояват такова разбиране за съвременното изкуство, в което главното е рушенето на старите форми и идеята за едва ли не непосредствена връзка на формите със съвременния индустриален пейзаж. Като подценяват психологията в съвременния творчески процес, те наблягат на политическия, едва ли не пряко агитационен момент. Тук е необходимо да се отбележи и контактът, който се осъществява от вестника с немските пролетарски писатели, със спартакистите. Не е случаен фактът, че още със самото излизане на вестника Ризор например защитава принципите на кон-

структивизма в архитектурата, защото този конструктивизъм търсел истински съвременни архитектурни решения, а в театъра като положително явление сочи тъкмо агитпроптрупите, ТРАМ. Освен това е съвсем явно преклонението му пред пролетарския съветски „футурист" В. Маяковски. Б. Милев пише информация за Майерхолд, написана с очевидна симпатия към неговите режисьорски експерименти; подобни са и информациите за колектива на сините блузи, който излиза с такива основни задачи: 1. Конкретизация на темите. 2. Организирано използуване на резултатите от работата. 3. Активизиране на публиката. 4. Устройване на представления от агитпроптрупата и в селата. Вярно е, че тези принципи се отнасят за партийна агитпроптрупа. Но освен това те са своеобразен синтез на театрална програма с непосредствени агитационни, политически цели, която оставя психологическия рисунък в подчинено положение. Тук не е трудно да се направят алюзии и с опитите на пролетарския театър на Пискатор, с първите агитпиеси на Бертолт Брехт. Струва ми, че и дейността на Ал. Жендов от този период има твърде много общи черти със схващанията на тези редактори на вестника. Илюстрациите, карикатурите, фотомонтажите, които намират място в „РЛФ", говорят за определено предпочитание към гротеска, към заостряната начупена форма, към онзи маниер, който се мъчи с един щрих, с един замах да схване главното, съществуването в явлението. Тук аз виждам приближаване до стила, до динамичния, едър, обобщаващ почерк на един Маяковски например. Тази линия, която намира творческо въплъщение не само в работите на карикатуристите, но и в постиженията на някои наши пролетарски очеркисти, е свързана твърде тясно с живота на пролетарския град, с неговия индустриален вид, както и с влиянието на европейската революционна графика и живопис от това време. Тук зад силуетите на фабриките, зад символа на жизненото явление често се губи психологическата подробност, битовият акцент. Групата от „РЛФ", за която става дума, е някак си по-откъсната от цялостното развитие на българската култура, при нея моментът на взрива, на прекъсването, на отрицанието е по-силен и категоричен. Разбира се, и това явление не бива да се разглежда като единно, и тук са много противоречията, и тук постепенно се изживяват редица творчески недоразумения.

По-мощната група във вестника е тази, която макар и трудно, но по-определено осъзнава необходимостта от ново отношение към литературното наследство, от по-органично следване на националната традиция, от по-голямо разширяване фронта на прогресивните художници. Без да се затварят в малкия кръг на своя авангардизъм, те постепенно разширяват терена, преодоляват съпротивата. Те разбират, че за пролетарското изкуство е нужна по-широка база, че за да въздействува наистина на народа, прогресивното изкуство трябва да черпи по-мощно храна от традициите, да обедини повече художници, които да създават близки до народа, „по-качествени" художествени произведения. Не е случайно, че още в бр. 24 Хр. Радевски отговаря остро на статията на Ризор, като намира конструктивизма — „модна думичка" и подчертава, че „борческият пролетариат не руши безогледно", че борбата, която се води, не е просто борба за форми, а преди всичко за съдържание, за ново съдържание. Хр. Радевски е принуден да брани и Смирненски от обвиненията, които се отправят срещу него, като заявява, че Смирненски е истински пролетарски поет.

В. Колевски подробно проследява етапите на борбата за ленинизиране на литературния фронт у нас на страниците на „РЛФ". Той изтъква големите заслуги в тази насока на неговите редактори и сътрудници като Г. Бакалов, Т. Павлов, С. Гановски, Хр. Радевеки, А. Тодоров, Г. Караславов, Ал. Жендов и др. Тук особено помагат превежданите статии на Ленин и Луначарски по въпросите на изкуството, както и други статии от съветски художествени теоретици. Авторът на книгата отделя специално място на отношението на редакцията на „РЛФ" към фигурите на Дим. Благоев и Хр. Смирненски. Това отношение е пробния камък както за наличието на догматизъм, така и за успешните опити да се преодолее този догматизъм. За разлика от левосектантското партийно ръководство, което подценява особено ролята на Дим. Благоев, „РЛФ" според Колевски заема по-правилно становище при оценката на Благоев. Колевски дава подробен материал за позицията на „РЛФ" по този въпрос, като подчертава, че въпреки критиките отстрани, „РЛФ" е защитавал истината за Благоев. И едва през 1933 г., под натиска на левосектантското ръководство вече „се чувствува пренебрежително левосектантско отношение" към Д. Благоев.

Подробно се спира авторът и върху оценката, която се дава в „РЛФ" на Хр. Смирненски. И това е съвсем справедливо. Ако разлистим пожълтелите броеве на „РЛФ" ние ще открием, че редица от неговите номера са посветени на Смирненски. Смирненски се чествува със статии, с възпоминания, с писма на

читатели, печатат се неговите стихотворения, хумористични и сатирични творби, белетристиката му, портретът му като вдъхновяващо знаме се вее от „РЛФ“. В Колевски с пълно основание разкрива еволюцията, която претърпява становището на релефовци към Смирненски. Постепенно на творчеството на Смирненски се отдава все по-голямо значение, все повече се преодолява ограниченото мнение за буржоазни елементи в поезията на големия пролетарски поет. Тук според мене трябва да се изтъкне още по-определено ролята на В. Ведов (Хр. Радевски) за разбиване на неправилните схващания относно Смирненски. „При това положение — пише В. Колевски, — излизането на посочените и други положителни материали в „РЛФ“ за Благоев, Кирков, Смирненски и Димитров не може да се прецени иначе, освен като съпротива срещу левосектантството, като стремеж за отстояване на правилните партийни позиции по отношение на революционното минало в работническото движение и литературата. И тази съпротива, както се изтъкна, е резултат на здравите благоевско-димитровски традиции, съществуващи в партията, в това число и на литературния фронт.“

В. Колевски засяга и отношенията на релефовци към Гео Милев, Христо Ясенов и С. Румянцев, където се поставя отново въпроса за съюзниците, ахилесовата пета на „РЛФ“. Когато обаче пише за рубриката „Отвъд“ на вестника, за правилните и неправилните му рецензии за автори от „другия фронт“, В. Колевски според мене твърде малко се занимава с позицията, която „РЛФ“ заема към останалата литературна преса от този период, за контакта му с „Новис“ например, за полемиката му с вестника на Митов и т. н. Струва ми се, че по-подробното навлизане в тази проблематика би осветлило още повече дейността на „РЛФ“ и мястото, което той е заемал в литературните борби.

Във връзка с левосектантските грешки на „РЛФ“ В. Колевски поставя един интересен въпрос, на който той сам дава отговор. Затова ще си позволя да цитирам изцяло този пасаж: „Може би някои ще вземат повод от тия грешки и ще кажат: Видите ли, ако „РЛФ“ и писателите въобще бяха по-далеч от партията, от нейния централен комитет, те едва ли биха допуснали подобни грешки, не биха платили така скъпо за тях! Но едва ли може да има по-нелепо твърдение от това. Въпреки всички огорчения и поражения от погрешните възгледи, на които са били проводници, въпреки наказанията за оказаната съпротива на тия възгледи, въпреки творческите неуспехи, плод на тия възгледи, всеки релефовец би посрещнал такава мисъл с недоумение. Защото тяхната заветна мечта е да служат чрез литературата на делото на партията. Ако има грешки, ако има слабости те ще се изправят не вън, а вътре в партията. Трудна, много трудна е борбата за комунизъм, но всяко отклонение от пътя, който сочат неговите идеали, и по който води единствено партията на комунистите, е пагубна. И още — кой ще определи безпогрешно идеално правата линия за постигане на великата цел? Нали тя се открива чрез борбата в самия живот. И този живот показа, че партията намери сили да разкрие, разкритикува и преодолее грешките на левосектантството и с това да разчисти и пътя на нашата пролетарска, социалистическа литература — надежна основа на съвременното ни социалистическо-реалистическо изкуство“.

Смятам, че това мнение на автора е много важно при оформяне на нашата основна оценка за „РЛФ“. С основание В. Колевски изтъква ентусиазма, волята, предаността на релефовци към партийното дело и същевременно усилията им да преодолеят ограниченото разбиране на въпроса за съюзниците, „спътниците“ — един проблем, който днес, при други обстоятелства, на друга плоскост се развива погрешно и пораженски например от китайските сектанти и догматици. Релефовци в последна сметка, въпреки известни заблуждения, които остават у тях даже и до края на издаването на вестника (особено в лицето на отделни редактори) все по-ясно разбират значението на съюзниците, на необходимостта от създаването на единен, прогресивен литературен фронт, от изграждането на литература, която да бъде революционна и същевременно да е с „по-високо качество“, за да стигне до читателя и му въздейства с ония художествени възможности, които са привилегия тъкмо на изкуството.

В. Колевски отделя доста страници и на другите два раздела от книгата си. Той проследява печатаните творби във вестника, като подчертава, че главната им отличителна черта е „единството на естетическия идеал в тях“. Авторът е наясно и с трудностите, които се стояли пред релефовци: обстоятелството, че създават ново изкуство, с нови герои, с по-нова проблематика е затруднявало значително авторите. Колевски изтъква постиженията на писатели като Крум Велков, Хр. Радевсвки, Г. Караславов, Мл. Исаев, Н. Ланков, Кр. Белев, Кр. Пенев, А. Тодоров, Т. Генов и др. В „РЛФ“ се появяват и първите произведения на А. Гуляшки, П. Вежинов, Челкаш и т. н. Според мене В. Колевски убедително защитава тезата, че „РЛФ“ не

е бил само пропагандатор на новото изкуство, но че тук са се раждали и образци на това изкуство с несъмнени художествени качества. В „РЛФ“ се повежда постепенно все по-гояма борба за творческо многообразие в пролетарската литература, за по-висока художественост, за разкъсване на тесните ограничения, за откриване на действени способи за проникване в епохата, в духовния свят на съвременника. В това отношение смятам за свой дълг да цитирам два пасажа от статии на Хр. Радевски: „Все поради това сектантство в тематиката в нашата художествена продукция са съвсем слабо застъпени извънпартийните работнически и дребнобуржоазни слоеве, както и отвъдният лагер в тяхната интимна страна, в тяхната психика и бит“. А ето и другият цитат: „Партийността на пролетарската белетристика се състои не в това да даваш готови, стереотипни образи на непоколебими борци. . ., а да разкриеш пружините, които карат хората да действуват така или иначе, да дадеш тези хора като живи организми с техните положителни и отрицателни качества, с техните психологически колебания под влияние на външните фактори. . .“ В тази сложна и трудна борба на „РЛФ“ се възпитава нашата интелигенция, калява се нейната непреклонност да се бори срещу реакцията и фашизма в името на социалистическите идеали. Тук авторът изтъква и значението на „РЛФ“ за оформяне на големия ни национален поет Н. Вапцаров.

Струва ми се, че в този раздел В. Колевски е допуснал една несправедливост към литературната критика на „РЛФ“, а оттам и към съвременната ни литературна критика. Смятам, че мнението, според което критиката е най-слабото звено в „РЛФ“, и то „значително по-слаб сектор“, не може да бъде защитено лесно. Фактът, че в „РЛФ“ сътрудничат Г. Бакалов, Т. Павлов, Ризор, А. Тодоров, Вл. Топенчаров, Ив. Руж, П. Зарев, Б. Милев и др. говори за активност на критиката. Второ, фактът, че редица от писателите-редактори излизат със статии във вестника не бива са се смята за ненормален. Напротив, в редица от европейските страни писателите участвуват дейно и като критици, те излизат много често в печата със статии, есета, рецензии, бележки и т. н. Неправилна е тъкмо „националната ни традиция“ писателите съвсем рядко, епизодично да участвуват в литературния ни живот и като критици. Освен това В. Колевски прави такъв извод за критиката: „Липсата на организирано и сплотено ядро от талантливи критици, които да минат през горнилото на трудоборческия печат — не е ли това една от съществените причини за сериозните грешки и лутания, допуснати от литературната ни критика след 9 септември 1944 г.!“ Според мене, въпреки някои основания на автора, не може да се говори така едностранчиво за недостатъците на нашата литературна критика. Първо, защото тази критика и преди 9 септември прояви значителна дейност в лицето на свои представители като Г. Бакалов, Т. Павлов и редица други автори, които сътрудничеха в прогресивните литературни вестници и списания. Дори мисля, че не са много страните, които могат да се похвалят с такава прогресивна насоченост в критиката си през този исторически период. Колкото за времето след 9 септември, тук причините са много по-комплицирани, задачите, които стоят пред критиката ни са твърде своеобразни, за да съдим толкова рязко за състоянието на съвременната литературна критика. Този въпрос според мене е по-сложен и той трябва да бъде анализиран много по-подробно и всестранно.

В. Колевски отделя много внимание на „РЛФ“ и като пропагандатор на съветската литература и култура у нас. Това фактически е било една от основните политически цели, които е преследвал „РЛФ“ — да запознава нашия народ, нашата трудова интелигенция с успехите на съветското изкуство и култура, с постиженията на СССР във всички области. И наистина няма в този исторически период друг печатан орган у нас, който толкова пълно, така възторжено да пише за развитието на съветската литература и изкуство. Тази дейност на вестника се засилва особено във втората половина на неговото издаване. Колевски сочи за пример два броя от вестника — 145 и 173 — които се посвещават на съветската книга.

В „РЛФ“ се печатат обширни статии за съветските писатели. Така например във вестника широко се обсъжда литературният принос на М. Горки в изграждането на съвременното съветско изкуство. И това е толкова по-важно, като се има предвид колко всестранна е литературно-организационната и творческа дейност на основоположника на изкуството на социалистическия реализъм в СССР. Името и делото на Горки се използуват в борбата за ленинизиране на литературния ни фронт. В. Колевски се спира доста подробно на оценката на релефовци за Вл. Маяковски. Тук авторът посочва редица от слабостите на редакцията в това отношение, като влиянието на РАПП при определяне позицията на „РЛФ“ към големия съветски поет. В. Колевски изтъква също така, че към Маяковски често се подхожда със същата мярка, с

каквато се подхожда към така наречените спътници. Заедно с това В. Колевски подчертава, че истинското отношение към Маяковски е било положително. „И така— пише В. Колевски — дилемата „за“ или „против“ Маяковски, намерила отражение и в „РЛФ“, се решава в полза на поета. Неговата поезия е в унисон с политическите и естетическите възгледи на писателите от „РЛФ“, подкрепя активно тяхната борба, подпомага техните творчески търсения.“

В „РЛФ“ се печатат редовно произведенията на съветски поети и белетристи. Със стихотворения или статии за тях, както изтъква авторът на книгата, в „РЛФ“ са представени Д. Бедни, М. Светлов, Е. Багрицки, А. Жаров, Н. Асеев, П. Уткин, В. Инбер и др. Белетристиката и драмата се застъпват с имената на Гладков, Фадеев, Серафимович, Афиногенов и др.

Трябва да изтъкна, че в този раздел Колевски е извършил много за допълняне картината за влиянието на съветската литература у нас през 30-те години. Във връзка с основната си тема, авторът на книгата проследява и развитието на преките контакти и културните връзки между български пролетарски писатели и СССР.

В своята книга „РЛФ“ В. Колевски е работил сериозно, задълбочено върху един период от нашата литература, оценките за който често пъти са твърде противоречиви. В. Колевски подробно и аргументирано излага своята гледна точка, в която дейността на „РЛФ“ с основание се разглежда като положителна, въпреки редица слабости, допускани във вестника. Авторът излага систематично фактите и чрез тях върви към обобщенията и теоретичните си изводи. Този подход понякога не помага достатъчно за работата на аналитично-теоретичната мисъл, но той предпазва във всеки случай от абстрактно разглеждане на явленията. Приносът на В. Колевски в изследването на „РЛФ“ е несъмнен, не само защото книгата му е първият по-крупен труд у нас по този въпрос. С констатациите си за дейността на „РЛФ“, за мястото, което е заемал в културния ни живот, за ролята му за ленинизиране на литературния фронт и т. н., „РЛФ“ на Колевски надхвърля рамките на обикновеното изследване. Тази книга е една позиция относно пътя на пролетарската литература, относно нейната класова същност, относно ролята ѝ в развитието на революционния процес в България.

Чавдар Добрев

СЪВЕТСКО ИЗСЛЕДВАНЕ ЗА ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ

Напоследък съветската славистична наука проявява доста голям интерес към историята на нашата литература. И веднага трябва да се каже, че от нейния поглед все още отбягват проблемите на старата българска и възрожденска литература. А в тази насока има какво да се издирва, засягащо историята на руската и българската литература. Хубава илюстрация на тази мисъл е обстойният и ценен труд на А. Н. Робинсон „Историография славянского возраждения и Паисий Хилендарски“ (Москва, 1963, 139 с.), написан във връзка с Петия славистичен конгрес, който се състоя в София през месец септември 1963 г.

Личността и делото на Паисий Хилендарски отдавна будят интерес у руските слависти, проявяващ се предимно в археографска насока (В. И. Григорович, Ю. Ив. Венелин, О. Бодянски, Вл. Ламански, П. А. Лавров и др.). Нещо повече дори — в научната литература Паисий е въведен от руския учен В. И. Григорович през 1852 г. След това интересът към Паисий постепенно нараства. Сега нов и особено важен момент е въвеждането на Паисий в историята на общославянските литератури, което за пръв път се появява в прочутата „История славянских литератур“ на Пипин и Спасович (1879 г.). Видният славист П. А. Лавров направи задълбочен историко-литературен анализ на „Одна из переделок „Истории славяноболгарской“ иеромонаха Паисия. . .“ (1895 г.). След дълго прекъсване на подобни научни публикации през 1941 г. се появи обширното проучване „Паисий Хилендарский и его „История славяноболгарская“ 1762 г.“ от акад. Н. С. Державин, поместено в неговия извесетн „Сборник статей и исследований в области славянской филологии“ (стр. 63—124). И пак ново прекъсване, нарушено през 1963 г. с появата на горепосочения труд на А. Н. Робинсон.

При разглеждане на този труд веднага трябва да се каже, че той коренно се различава от всички изследвания (руски

и неруски) върху Паисий, излезли досега. Като отдава заслуга на своите предходници, като използува трезво техни трудове, А. Н. Робинсон внася нещо съвсем ново при третиране на сложния проблем за „История славяноболгарская". Той поставя на висок пиедестал делото на Паисий — въз основа на широка научна аргументация го въвежда в общия поток на славянската историография на XVIII в., която играела важна роля в обществено-политическия живот на славянските народи[1]. Оказва се, че Паисий не само е запознат с историографски съчинения на своето време; той доловил и отразил някои от общите теоретически постановки на тази историография, става изразител на нейните принципи. В такъв смисъл звучи заключителната оценка на автора: „Виден представител на това течение, един от последните по време, но крупни по значение, бил Паисий Хилендарски — основател на идеите на българското Възраждане. В „История славяноболгарская" на Паисий с неповторима оригиналност се съчетали традициите на общите историографски представи с публицистическия патос на съвременния български живот" (стр. 139).

Тази висока оценка на автора е залегнала в целия му труд за Паисий, написан с любов към неговото дело и с голямо познаване на научната литература не само частно за Паисий, но изобщо на богатата литература за преломния XVIII в. На широк исторически план е дадена съпоставка между Паисий и историографите на века, като често се прехожда към този род съчинения и от XVII в. Авторът използува не само печатани исторически трудове, но също и ръкописни, каквито има особено много в руската литература. Обилното привеждане на материали от тези съчинения е факт също така силно налагащ се при четене на изследването на Робинсон. Този материал винаги се дава в съпоставка със съответна или подобна мисъл у Паисий. Така именно се илюстрира близостта на Паисий към останалите историографи. Извънредно важен е изводът на Робинсон за общи идеи и методи в тогавашната славянска историография (стр. 11).

За общия теоретичен план на изследването на А. Н. Робинсон, за неговата проблемност добре говорят и отделните наслови: „Историограф и общество" (стр. 19—36), „Историограф и читател" (стр. 37—52), „Историограф и историография" (стр. 53—83), „Историограф и история" (стр. 84—132). Това са проблемите, които „са били предмет на основните размисли и грижи на самите историографи" (стр. 18). Във въведението (стр. 3—18) са поставени най-общите въпроси, свързани с делото на Паисий, направен е преглед на заниманията върху него, поставени са проблемите, които очакват разрешение, формулирана е задачата на изследователя, която той иска да разреши: „Обаче защо „Историята" на Паисий все още изглежда така изолирана? Какво представляват от себе си общият тип и конкретната структура на това произведение? Откъде и как е могло да се появи именно такова историческо съчинение в българската литература през средата на XVIII в.? Какво място заема то в историята на славянските литератури"? (стр. 5). Робинсон дава отговор на тези въпроси: „Изучаването на идеологическите и литературните проблеми в творчеството на Паисий във връзка с цялата тази историография, която може да бъде наречена историография на славянското Възраждане, би трябвало, според нашето мнение, да образува *третото направление* на посветените нему изследвания" (стр. 6). Като находчиво диференцира досегашните две основни направления на научните публикации за Паисий (археографско и общоидеологическо), заслуга на автора е въвеждането на трето направление в тези проучвания, основаващо се върху широки типологически съпоставки на произведения от епохата.

От уводните мисли на А. Н. Робинсон специално заслужава да се изтъкне още една, понеже тя пряко докосва Паисиевата „История славяноболгарская". Върху авторството на предисловието към историята е писано доста (отдава се на самия Цезар Бароний, на Петър Скарга — полски преводач на съчиненията му, или пък — на руския преводач). Сега А. Н. Робинсон излиза с друго мнение — той установява, че „в действителност предисловието принадлежи не на един автор, а на двама автори: първата му част, съдържаща разсъждения за полза от историческите занимания (л. 1—4) била написана от Скарга и малко преработена при нейния превод от руския редактор (. . .), а втората част на предисловието (л. 4—6 об) била написана от руския редактор и съдържала рязка критика на издаваното съчинение на Бароний — Скарга" (стр. 14). Автор и редактор на цялото предисловие бил Гавриил Бужински.

Книгата на Робинсон съвсем естествено се явява след многобройните научни издирвания върху „История славяноболг-

---

[1] Робинсон отбелязва, че по това време „историографията се стремяла да стане някакси наука на науките и трябвало да заеме посредствуващо положение между официалната религиозна докрина и гражданския живот" (стр. 32)

гарская“, засягащи археографски въпроси, извори на историята, вложени идеи в нея, роля в живота на българския народ и пр. Преди извършването на тази подготвителна научна дейност нейното появяване бе невъзможно. Сам авторът отчита приноса на своите предходници. Към тях той винаги показва внимателно, критично отношение, не приема безрезервно техни установки, дори когато те са и от по-ново време (вж. напр. стр. 5, 14, 93 и др.). Той не споделя схващането на някои български учени, според които „Паисий излиза в качеството на идеолог на някаква класа (селячество или буржоазия), осъзнала своите интереси (в различие от интересите на друга класа) и че той съчинил своята „История“, подпомагаща борбата за тези интереси“ (стр. 93).

Според него „историографските и народни предания за славното минало на България станали за Паисий изходен пункт на неговите мечти за нейното бъдеще, а българският народ (в смисъл общонационален) бил единствен адресат на неговите страстни призиви и на неговия историко-публицистичен труд“ (стр. 96). Това разбиране е правилно — Паисий принадлежи на целия български народ, за него той упорито се труди, него иска да пробуди и тласне по пътя на по-активен културен и обществен живот.

Прочитането труда на Робинсон още веднъж из основи разколебава установеното отдавна мнение за ненаучността на „История славяноболгарская“. Такова схващане авторът окачествява като „антиисторическо“. Конкретният анализ на „История славяноболгарская“ и на много други съвременни исторически съчинения красноречиво показва високата на Паисиевите знания по история, предимно българската и славянските, илюстрира схващания и методи, които споделят и други историографи на века. Робинсон последователно, въпрос по въпрос, посочва такова сходство или единство. Такива са напр. въпросите: полза от четенето на историята, патриотически подбуди за написване на истории, провиденциални разбирания за историята, взаимоотношение между историограф и читател, отношение на историографа към историческите извори, обществено-политическа насоченост на съчинението, литературни прийоми, теория за произход на славяните и др.

Както вече казах, авторът обилно привежда материал из много печатани и ръкописни историографски съчинения, появили се през XVII—XVIII в. Най-много са те из руската литература, после из полската и украинската литература. Както сам отбелязва авторът, по-слабо е застъпена чехословашката историография (стр. 102). Особено важни са за нас мислите, отнасящи се за южнославянската историография (стр. 119—132). Казаното тук за южнославянските исторически съчинения е твърде кратко, очерково, а би следвало да бъде по-разгънато. Защото от съответните страници (пък и изобщо от цялото проучване) не може да се добие ясна представа за този род книжовни занимания, особено що се отнася до сръбската и хърватската литература. Прекрасна е мисълта на А. Н. Робинсон: „Възраждането на литературите на южните славяни през XVIII в. се проявява преди всичко в развитие на историографията. От всички жанрове славянската историография се оказва най-необходимият жанр в периода на пробуждането и формирането на националното самосъзнание на поробените южнославянски народи“ (стр. 119). Но това явление не е конкретизирано, не са показани историческите съчинения, които именно са подпомогнали пробуждането и изграждането на народностно съзнание у южните славяни.

Авторът по-подробно се спира само върху историческите занимания на Йоан Раич, но това не е достатъчно. От друга страна, тук основателно до известна степен може да възникне въпрос доколко методологически е правилно включването на Раич, като се има предвид, че неговата история се явява в самия край на XVIII в. Но това не е най-важно. По-важно е, че има пропуски спрямо други историографски съчинения, макар не и от мащаба на Раичовата „История разных славенских народов...“ Тук, разбира се, би следвало да се вземат под внимание както печатни, така и ръкописни съчинения от този род. Защо е било нужно напр. само да спомене за съществуването на „Краткое введение в историю происхождения славено-сербскаго народа, бывших в оном владетелев, царев. . . изяснено Павлом Юлинцем“? Неин анализ е толкова по-наложителен, като се вземе под внимание, че тя излиза само три години — през 1765 г. — след написването на Паисиевата история. (Екземпляр от това рядко издание се намира и в България — в Пловдивската народна библиотека, № 397).

Правилно и целесъобразно е Паисий да бъде съпоставян с историографията на другите народи, за да се види общото и различието между него и тия творби. Но още по-правилно е тази съпоставка да се дава преди всичко с оглед на останалите балкански народи — гърци, сърби, румъни; историографската практика и традиция на тези народи не е на последно място в творческия път на Паисий. Осо-

бено важна роля тук ще са имали сръбските и гръцките исторически съчинения, за които нашият историограф неедноократно споменава. Това е извънредно важна и съвсем неразработвана проблема. Нейното разработване без всяко съмнение ще разкрие нови черти от образа на Паисий, ще попълни представата ни за него като грижовен историк, искащ да бъде на висотата на историческата наука от своето време. Съпоставката може да покаже не само заимствуване, но и различия на Паисий спрямо негови предходници. А това е още по-интересно и важно.

Несъмнено това е трудна задача за изпълнение от едно лице, необходимо е добро познаване на няколко литератури. А задачата се затруднява още повече от факта, че славянската историография изобщо не е разработвана, на нея малко внимание е обръщано досега в славистичната наука, макар тя да представлява „обширно и идейно значително историко-публицистическо и литературно течение“ (стр. 7). Ясно е следователно, че пред нашата наука стои голяма и важна задача за изследване — проблемата за Паисий и изобщо за българската литература през XVIII в. да се разработва в тясна съпоставка със съвременната литература на балканските народи (сърби, гърци, румъни), без, разбира се, ни за момент да се забравя силната и благотворна струя на руската литература. Впрочем такава постановка е дадена вече в работата на проф. С. А. Никитин, Паисий Хилендарский и современная ему южнославянская историография. (Известия на Института за история, кн . XIII, София 1963, стр. 23—31).

Що се отнася до отношението между „История славяноболгарская“ и руската историография, може да се счита, че тази задача е вече успешно разрешена чрез труда на А. Н. Робинсон. Би трябвало да се пожелае на автора или на друг учен да продължи подхванатата изследователска работа и по отношение на останалите балкански литератури, които не са намерили подобаващо място в разглеждания труд. Така би станала попълна картината на славянската историография, която несъмнено е била във връзка с историографията на балканските народи. Като мощна православна държава през XVIII в. Русия е имала необичайно силно въздействие върху културата на тези народи. То безспорно се е отразило и в историографията.

Едно бъдещо изследване върху тази историография не би пропуснало факти като следните, например: сред сръбския народ през XVIII в. разраства интересът към историческите съчинения. По традиция и тогава продължава преписването на стари летописи и родослови, полагат се грижи по опазване на стари летописни екземпляри, печатат се сръбски истории, търсят се руски историографски съчинения, превеждат се чужди исторически трудове. Важен е фактът, че през 1734 г. се появява сръбски превод на историята на Цезар Бароний направо от полски език (вж. Л. Стоянович, Каталог рукописа и старих штампаних книга. Београд 1901 , стр. 107). В Сърбия рано проникват екземпляри от руското издание на Цезар Бароний (вж. Л. Стоянович, Стари српски записи и натписи, кн. II, Београд 1903, стр. 156, 195). Сръбският епископ Висарион Павлович през 1739 г., в писмо до руския Свети синод, между другите книги иска „Книгу Пуфендорфия историческую . . . и аще кия еще суть историческия книги в ново на славенскиязык преведени“ (вж. Ст. М. Димитриевич, Грађа за српску историју . . . Споменик, LIII, 1922, стр. 63). Подчертаният израз подсеща, че другите, излезли дотогава руски печатни исторически съчинения, вече се намират в Сърбия. Въпросната книга на Пуфендорф носи наслов „Введение в гисторию европейскую чрез Самуила Пуфендорфия на немецком языце сложенное. . .“ (СПБ 1718 г.). През XVIII в. бил направен препис от Летописа на Димитър Ростовски (вж. Sava Chilandarec, Rukopisy a starotisky Chilandarské, стр. 79). Хилендарци притежавали също „История дому господина поручика волинскаго“, също от XVIII в. (там, стр. 80). Твърде интересно е да се съпостави с „История славяноболгарская“ един сръбски летопис от 1758 г., носещ наслов: „Хронология или летопис сербских царей в кратце исписана из древния рукописния книги сербския, обретаемия в Лавре Сербской в Хилендаре 1758 года“ (вж. I. Vašica — I. Vajs, Soupis staroslovanskych rukopisů Narodniho musea v Praze. Praha 1957, стр. 151). Още по-интересна е появата през 1762 г. на „Родословие славеносербское“, преписано от Спиридон Хоповски (пос. съч., стр. 294).

През XVIII в. извънредно богата е с исторически съчинения (главно ръкописни) и румънската литература. Там се появяват не само летописи, третиращи произхода на румънския народ, но твърде много са и летописните съчинения, които предават историята на славянските народи. Също така често явление там е превеждането на руски историографии, съчинения за Петър Велики и пр. Немалък е броят на летописите, писани по времето на Паисий, около средата на века. Обилни

вести за това може да се намерят в ценния труд на румънския учен G. Ştrempel, Copişti de manuscrise romineşti pină la 1800 (Bucureşti 1959, стр. 139, 141, 150, 160, 166, 167, 168, 172, 180, 187, 189, 195, 197, 203, 215, 220, 266 и др.).

Показателни са напр. мислите на румънския историограф Самуил Микю-Клайн (1745—1806), макар да са казани доста след появата на „История славяноболгарская". В едно свое съчинение той пише в Паисиевски дух: „Виждаме, че всички народи са писали за своите прадеди. На всеки разумен човек е нужно да знае историята, понеже тя ни учи на всичко: и църковни и политически дела; тя не само с думи (разкази), но и с примери потвърждава това, на което ни учи. О, ти, който говориш румънски, приеми тази, макар неголяма, но съставена с голямо усърдие и внимание история на твоя народ. И ти на свой ред се старай, а ако не можеш, то вразуми други, които могат, и помогни им да напишат по-пространно за събития из живота на румъните. . . Тези хора били мъжествени и доблестни и над всички народи някога господствували" (вж. Передовые румынские мыслители XVIII—XIX вв. Москва 1961, стр. 89, 93 и др.).

Представа за гръцката историография през XVIII в. — представители и съчинения — може да се добие от ценната книга на Сатас „Новогръцка филология" (Атина, 1868, стр. 434, 470, 541, 563, 579 и др.).

Към хубавия труд на А. Н. Робинсон бих желал да направя още няколко по-малки бележки. В българската историческа наука по-рано се утвърждаваше мисълта, че през XVIII в. българският народ бил пред прага на изчезването, но благодарение пламенния патриотичен зов на Паисий той оцелял. Остатък от тази невярна мисъл има и у Робинсон (стр. 13). Пропускането на прилагателното „православный" в предговора към Историята, зает от съответния предговор на руското издание на Бароний, Паисий едва ли го е направил по някакви идейни съображения за борба срещу католицизма или срещу гърцизма (стр. 16—17). За него българският народ изобщо е православен, поради което намира за неуместно в обращението да употреби този епитет. Не е правилно да се смята, че по времето на Паисий заслуги за опазване духовните ценности на българския народ и на неговия език имали главно селячеството и монашеството (стр. 90—91). Сам Паисий споменава и други обществени прослойки, които имат някаква заслуга за това — занаятчии, търговци, интелектуални дейци. Той дори съжалява, че измежду българите все още има малко търговци. А тази мисъл подсеща за дълбоко Паисиево наблюдение и за богато обществено съдържание. В живота на българския народ XVIII в. е много раздвижена епоха не само обществено-политически, но и културно. Има известна неточност в мисълта, че Паисий е „един от последните по време" представители на славянската историография през XVIII в. (стр. 139). Той живее и работи през средата на века, а след него има още доста подобни деятели, измежду които за южните славяни поне особено изпъква Йоан Раич. Библиографските бележки на автора за сръбската историография през XVIII в. би следвало да се допълнят с последните проучвания на проф. Никола Радойчич.

Приятни асоциации се пораждат у читателя-българин, когато на известни места в изследването срещне мисли, които той знае от своята родна литература. Напр. на стр. 46 е цитирана мисъл на Екатерина II: „Сей труд весьма несовершен, но каков есть, много подаст сведений, доныне малому числу людей известных, — дополнить же и исправить легче, нежели собрать из несколько десятков книг". Черноризец Храбър също пише: „По-лесно е едно нещо после да се поправи, отколкото за пръв път да се създаде". Или пък думите на Гавриил Бужински (преводач на Цезар Бароний), казани за Александър Македонски: „И когда опочивал по трудах воинских, в дражайшем киоте. . . под главою своею книги Омирови полагал и сохранял" (с. 75). Тези думи веднага напомнят за стиховете на Вазов, казани за цар Симеон:

И кога нямаше кого да надвива,
той пишеше книги, за да си почива.

Излизайки от богат фактически материал, който в повечето случаи сам издирва, А. Н. Робинсон винаги поставя по-големи проблемни задачи, към чието разрешение пристъпва. Такъв е неговият творчески натюрел. Такъв се показва той не само в този труд, но и в други свои проучвания. Изследването на А. Н. Робинсон „Историография славянского возраждения и Паисий Хилендарский" е ценен научен принос не само с това, че поставя и разрешава някои проблеми, свързани с делото на нашия пръв историограф, но още и затова, че то поражда и поставя на дневен ред нови въпроси, към чието разрешение трябва да се насочи славистичната наука.

И накрай едно пожелание — в Съветския съюз да се появи издание на Паисиевата „История славяноболгарская", която досега там не е издавана. В това

отношение неговият верен последовател Софроний Врачански е по-добре представен на руската културна общественост, макар и с едно много старо и вече незадоволяващо издание на неговото „Житие и страдания грешнаго Софрония“, печатано през 1877 г. в „Славянский сборник“ (том II, дял IV стр. 1—26).

Боню Ст. Ангелов

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ЕДИН СЪВЕТСКИ ИЗСЛЕДОВАТЕЛ

В оживените дискусии за мирогледа и творчеството на Каравелов през последните години се намеси и съветският философ Лев Валентинович Воробьов. В български научни издания, списания и вестници се появиха негови статии, които подсказваха за находчива и оригинална мисъл, за непредубедено отношение към фактите, спорните концепции и техните автори. През 1962 г. излезе книгата му „Философские и социологические воззрения Любена Каравелова“. На следващата година се появи и монографията „Любен Каравелов. Мировоззрение и творчество“. Двете изследвания, с известни композиционни промени, представляват докторската десертация на Л. В. Воробьов, която той защити през месец юни 1962 г. в Киев. Докато в първата книга изследователят се интересува изключително от идеологията на българския революционер, второто проучване дава цялостна представа за Каравелов — общественика, писателя, енциклопедиста. Без да омаловажаваме стойността на „Философские и социологические воззрения Любена Каравелова“ ще изкажем мнението си за втората книга на съветския учен. В нея авторът излага обстойно всички свои наблюдения и изводи, които са предмет и на първото му изследване.[1]

Когато през 1953 г. беше отпечатана книгата на Л. В. Воробьов за Христо Ботев[2], оценките за редактора на „Знаме“ като революционер, поет и публицист се приеха безрезервно, защото бяха резултат на точното познаване и проникновеното тълкуване на фактите. Можеше да се възрази само на либерално просветителската характеристика, с която се представяше Каравелов. Явно беше както впоследствие се „изповяда“ и авторът, че той е взел на „доверие“ теории, които след това сам отхвърли и разкритикува. И сякаш, за да се „реабилитира“ за неволно допусната грешка, Л. В. Воробьов проучи разностранната дейност на Каравелов.

На анализа на класовата структура на Възраждането, на обществения му и икономически живот са посветени доста страници в монографията на съветския изследовател. Той проследява замяната на феодалните производствени отношения с капиталистически, промените, които ги съпътствуват в областта на икономиката и идеологията. Спира се на формирането на новия мироглед, на преодоляването на четническата тактика и зараждането и укрепването на национално-освободителната борба. Интересува се и проследява всеки факт, свързан пряко или косвено с идеологията и дейността на Каравелов.

Л. В. Воробьов познава в най-големи подробности литературата за българското национално Възраждане. Той постоянно се позовава на различни източници, като в известни случаи в стремежа си да бъде изчерпателен, посочва статии, които нямат особена научна стойност. И тук, както и в първата си книга, Л. В. Воробьов акцентува върху идеологията на Каравелов. Този негов подход е определил и композицията на книгата. Той изследва мирогледа и цялата дейност на Каравелов паралелно, като се старае да обясни закономерностите в неговото художествено творчество и публицистика с особеностите и промените на идеологията му. В такъв смисъл справедлива е критиката му към акад. Михаил Димитров, който при проучването на Каравеловата идеология пренебрегва изцяло литературната дейност на писателя.

В своето изследване Л. В. Воробьов се движи не от изводите към фактите, а от фактите към изводите. Този подход му дава възможност да анализира в общи линии обективно идейния път на Каравелов, да обясни противоречията в неговите социално-политически позиции, да се „доближи“ към действителния образ на деятеля на културата и общественика с

---

[1] За „Философские и социологические воззрения Любена Каравелова“ вж. по-подробно Д. Леков, „Ново изследване за Любен Каравелов“ — „Литературен фронт“, г. XIX, бр. 6, 1963.

[2] Л. Воробьев, Христо Ботев. Жизнь и творчество, Москва, 1953.

присъщите му търсения и заблуждения, с неподкупния му патриотизъм и свободолюбие. За разлика от някои изследователи той не се бои от фактите, които могат да се окажат в противоречие с някоя негова концепция — защото се интересува не от външната видимост на явлението, а от неговата същност, от логическата му последователност.

Л. В. Воробьов проследява философските и обществени възгледи на Каравелов, като взема под внимание оня комплекс от условия — класови, обществени, икономически и културни — при които е поставен да живее българският възрожденец в България, Русия, Сърбия и Румъния. Той следи непосредствено първите стъпки на Каравелов в руското революционно движение, контакта му с прогресивните дейци на Русия, без да „скрива" връзките му с някои славянофили, известни негови идеологически колебания и съмнения. Разбил шаблона и едностранчивостта, Л. В. Воробьов характеризира сполучливо, с известни изключения, революционно-демократичната същност на идеологията на Каравелов. Той се позовава на познати и непознати източници, оспорва едни становища и доказва и утвърждава други. Всеки факт се изследва критически. Особено ценни са наблюденията му върху конкретните връзки на Каравелов с руски, украински и сръбски обществени-ци. Те илюстрират формирането на революционно-материалистическия мироглед на редактора на „Свобода", ролята и смисъла на прогресивната руска мисъл в българското националноосвободително движение през Възраждането. Общоизвестен е например фактът за творческото сътрудничество между Каравелов и Прижов. Л. В. Воробьов обаче, използувайки досегашните проучвания и всички документи от архива на двамата фолклористи, показва в каква насока и степен се осъществява то. Някои примери може би ще се възприемат скептично от страна на известни изследователи. Те обаче насочват към съпоставки и предположения, които подкрепят твърденията на автора. Л. В. Воробьов, позовавайки се на З. Арборе-Рали например, говори за участието на Каравелов в кръжока на каракозовци, в състава на който са влизали А. Ермолов, Д. Юрасов, И. Худяков и други. Посочването на Худяков като член на споменатия кръжок навежда на догадката, че Каравелов е бил в близки връзки с негови участници. През 1873/1874 г. българският революционер превежда и издава научно-популярната серия „Разкази за старовременните хора". Независимо че в много свои литературно-критически статии и отзиви Каравелов иронизира онези преводачи, които не отбелязват името на превеждания автор, в случая и той постъпва като тях. На корицата на серията е посочено само, че книжките са преведени от руски. Разбира се, Каравелов не е можел да не знае, че петте исторически съчинения, излезли под заглавие „Разкази за старовременните хора", са написани от члена на кръжока на каракозовци И. Худяков, тъй като името на автора е отбелязано на корицата на руското издание. Знаейки за дейността на Худяков обаче, той намира за целесъобразно да не отбележи името му. Разбира се, от този факт не могат да се правят изводи за л и ч н и връзки на Каравелов с участника на каракозовския кръжок. Все пак налице е предпочитанието на българския преводач към съчиненията на автор, който той е познавал като общественик и учен ако не лично, то чрез други лица, поради което предпочита да премълчи и името му.

Изводите на Л. В. Воробьов за идеологията на Каравелов до така наречения „прелом" са логични и убедителни. Той не избягва, а се старае да обясни и въпроса за деистичната окраска на някои Каравелови изказвания, и влиянието, което изпитва от страна на просветителството. Разбира се, не винаги аргументирано и непосредствено, но в общи линии правилно. Защото начинът, по който Каравелов използува съчиненията на К. Фохт, Х. Бокл и Дж. Дрепер например, доказва в известна степен не само революционно-демократическата същност на неговата идеология, но и непоследователността в някои от принципите и постъпките му.[1]

Възражения обаче будят изводите на съветския изследовател за дейността на Каравелов от 1874/1875 г. до края на живота му. Според него българският общественик „потеряв веру в возможность победы революции, пе ешел на реформистские позиции" (стр. 5). През последните години „Каравелов видит задачу болгар в том, чтобы избежать дальнейшего расслоения и борьбы бедняков против богатеев-эксплоататоров, а следовательно, если продолжить его мысль, и социальной революции" (стр. 241—242). Отдръпването на редактора на „Свобода" от активна национално-революционна дейност е факт. Налице са също така и много негови изказвания, които преувеличават ролята на просветата и обра-

[1] Вж. по-подробно Д. Л е к о в, Любен Каравелов и западното просветителство — Известия на Института Ботев—Левски, кн. III, С., 1959.

зованието в общественото развитие. Като имаме предвид обаче подобни мисли на Каравелов и от по-ранни години, както и дейността му по време на „прелома“, едва ли бихме имали основание да го приковем към ложето на реформизма и да обявим, че той „был убежденным противником революционных методов борьбы и отошел от революционного движения“ (стр. 191), както се опитва да ни внуши Л. В. Воробьов и в книгата си „Философские и социологические воззрения Любена Каравелова“.

Колебанията в революционно-демократическата идеология на Каравелов са неоспорими и те трябва да се посочат и обяснят. На мнение сме обаче, че след като не се отминават и някои факти от живота, обществената и писателската дейност на българския възрожденец от периода на „прелома“, твърденията на Л. В. Воробьов за реформизма и за отрицателното отношение на Каравелов към революцията в нейните разновидности ще звучат повече като декларация, а не като доказателство. Съветският изследовател е запознат с архива на Каравелов. В него се намира ръкопис със заглавие „Мемоары“, за който не се споменава в книгата. Писан е по време на „прелома“. Независимо от това обаче явни са симпатиите на автора му към сръбския революционер-демократ Светозар Маркович, чувствува се неговото критично отношение към либерализма на сръбски обществени дейци. В архива на редактора на „Свобода“ се пазят и много незавършени белетристични произведения от този период. Противник на революцията не може да я проповядва като средство за промяна на съществуващия обществен ред, да се отнася саркастично към всеки, който е за побратимяването между поробители и поробени. Примерите не са единични и частични. Ще се позова само на един от тях. В недовършения разказ „Мученики“, действието на който се развива в навечерието на Априлското въстание, не друг, а свещеникът Стефан се обявява против овчедушието на някои свои сънародници твърде язвително и темпераментно. А чрез устата на неговия син Марин говори отново пламенният редактор на „Свобода“ и „Независимост“ против реформизма и безпринципността на някои български периодични издания:

„Наши цариградские газеты, как мне кажется, окончательно сходили с ума — сказал Марин и вынул из кармана „Источно време“, „Век“, „Напредок“ и „Зорницу“. Посмотрите какой целительный бальзам вносят они между своими полуубиенными братьями, которых решились поднять морально во что бы то ни стало! Боже мой, до чего мы дожили! „Источное время“ — эта квакерская добродетель, советует нас терпеть и надеться на бога; — „Век“ — этот пошлый резонер, проповедует какие-то ретроградные французские идеи, промешанные с текстами из корана. „Что чиновник хочет, то хочет султан, что султан желает, того желает бог, который передал падиши всю раю, от мала до велика, на вечное владение, как и прочих животных“, говорит езуитский вестник и сердится, что его критикуют. Что касается „Напредка“, то эта газета не заслуживает даже и укора, потому что животные не подлежат никакой критики. „Зорница“ — эта квакерская отрепка, идет еще дальше. Эта совсем чужая нашему народу газета, старается убить в нас и последную человеческую искру и сделать из нас какими-то добрыми квакерами, без чувств и жизни. Она решилась даже объявить во всеуслышание, что каждое чувство, которое противоречит общественную мнению, есть преступление. Хороши тирады! Я ненавижу и презираю каждую добродетель, которая заставляет человека быть послушное орудие и не стремиться вперед“.[1]

Л. В. Воробьов с основание критикува акад. Михаил Димитров, че при изследване на идеологията на Каравелов не взема под внимание неговото художествено творчество. В случая обаче, макар и неволно, той застава на същите позиции, които преди това отхвърля.

Каравелов не се вмества в рамките на реформизма и като публицист. Двете негови статии „Белград, 12 септември“ и „Букурещ, 8 октомври 1875“, публикувани в бр. 1 и 2 на в. „Балкан“ (24. IX. и 9. X. 1875 г.), също издават революционната непримиримост на техния автор.[2] Бихме могли да се позовем и на други аргументи, които са в противоречие с твърдението на Л. В. Воробьов за антиреволюционните настроения на Каравелов в периода на „прелома“. В случая обаче смятаме, че е необходимо да се ограничим само с посочените примери. Л. В. Воробьов достига до концепцията за реформизма на Каравелов, защото се старае да открие някаква механична зависимост между възгледите на редактора на „Свобода“ и настроенията на класата, чийто представител се явява. Като се обръща сериозно внима-

---

[1] Става въпрос не за отпечатаната през 1878 г. във в. „Свобода“ белетристична творба „Мъченик“, а за ново произведение на Каравелов.

[1] НБКМ — БИА, ф. 2, арх. ед. 14, л. 6—8.

[2] Вж. по-подробно Д. Л е к о в, Сътрудничеството на Любен Каравелов в българския периодичен печат до Освобождението — Изследвания и статии за Любен Каравелов, С., 1962.

ние на класовата принадлежност на писателя и на условията, които го формират като общественик и творец, необхдимо е да се имат предвид и някои психологически детайли в неговия характер. В такъв случай, като се вземат под внимание обществената, писателската и публицистичната дейност на Каравелов, отношенията, които се създават между него и някои от членовете на революционната организация, личният му темперамент и характер, „преломът“ би могъл да се обясни по-скоро като смяна на методите в борбата, отколкото като отказ от революционното движение.

Разностранните интереси на редактора на „Свобода“, огромното му творчество в областта на художествената литература, публицистиката, фолклористиката и в други клонове на научното знание поставят сериозни изпитания пред неговия изследовател. Той трябва да навлезе в енциклопедичния свят на автора, да го проучи с разбиране и усет, за да го възсъздаде правдиво и убедително. Л. В. Воробьов е успял в неголямата си по-обем книга да разгледа едни въпроси по-обстойно, други само да постави или да загатне. Той споменава за сътрудничеството на Каравелов в руския, сръбския и българския периодичен печат, разглежда, макар и твърде общо, фейлетоните „Знаеш ли, ти кои сме?“, спира се на литературно-критическите възгледи на българския възрожденец, на неговата белетристика, на връзките му с руската художествена мисъл и въздействието, което получава от нея.

Съветският изследовател проследява позициите на Каравелов като критик в непосредствена зависимост от неговите философски възгледи. Като има предвид не само публикуваните статии, отзиви и бележки, но и някои ръкописи от архива му, той обяснява и доказва критико-реалистичното му „верую“, ролята на Чернишевски, Прижов, Белински, Херцен в неговото израстване като крупен български критик, значението му в развитието на българската и сръбската литературна критика. Отделните съпоставки и наблюдения са верни, в известни случаи оригинални, и могат да подпомогнат всеки, който се занимава с литературното дело на Каравелов. Когато не се съобразява със спецификата на литературното ни развитие обаче, Л. В. Воробьов идва до изводи, които трябва да се оспорят. Не можем напълно да се съгласим със съветския изследовател например, че в литературно-критическите статии, написани в Русия, Каравелов гледа опростенчески на литературата, защото не говори за художествената ѝ специфика: „Л. Каравелов даже не ставил вопросов о природе художественного образа, о специфике содержания произведений искусства“ (стр. 74). В периода на формирането на новобългарската литература, когато на преден план стои въпросът за нейната тематика и идейно съдържание, когато между книжовниците се водят продължителни спорове за литературния ни език, напълно естествено е Каравелов да пише статии не за спецификата на художествения образ, а за наболелите проблеми на нашата култура. Затова и в статията си „Българска книжнина“ в бр. 3, 4, 5 и 6 — 1864 г. на в. „Българска пчела“, той прави не художествен, а идейно-тематичен преглед на българската литература, изказва се не по проблемите на естетиката, а по въпросите на българския език. Далеч сме от мисълта да придаваме на Каравеловите литературно-критически възгледи в Русия пълна завършеност. Не можем да пренебрегнем обаче конкретните условия, с които е трябвало да се съобразява Каравелов, и от факта, че не намира за необходимо все още да постави въпроса за художествената взискателност, да идваме до извода за неговото опростенческо отношение към художествената литература. В такъв смисъл недостатъчно аргументирано и неубедително е твърдението на Л. В. Воробьов, че и когато е в Сърбия „эстетические идеи руских критиков еще не были поняты и усвоены Л. Каравеловым во всей глубине; его представление о реализме, как о правдивом отражении народной жизни, довольно узко, не связано с пониманием специфике художественного творчества“ (стр. 139).

Когато се разглеждат литературно-критическите възгледи и художественото творчество на Каравелов „сами за себе си“, напълно естествено е изследователят да достигне и до неправдоподобни резултати. Само така бихме могли да си обясним и следната констатация на Л. В. Воробьов: „Неразработанность философских проблем теории познания, в особености соотношения общего и частного, сказалась и на решении проблемы типического. Каравелов не разграничивал и, по существу, отождествлял общее и индивидуальное в художественном призведении, а в художественной практике преувеличавал значение реальных прототипов“ (стр. 201). Началният етап от развитието на българската оригинална белетристика показва, че посоченото от Л. В. Воробьов е по-скоро не слабост на Каравелов-писателя, а особеност на литературния ни процес. В първите разкази и повести на българските писатели подчертаният стремеж към точното предаване на фактите и събитията е толкова силен, че той

оставя на заден план обобщението, художествената измислица. За да убедят читателя, че българската литература е чужда на духа и съдържанието на сензационните повести и романи, и да му внушат, че тя отразява неподправено нашата робска действителност, българските книжовници в по-малка или по-голяма степен са били принудени да преувеличават значението на реалните прототипове. Това се забелязва в първите творби на всички възрожденски белетристи. Никой днес обаче не говори, че слабостите и отживелиците в характерите на Дядо Либен и Хаджи Генчо са слабости на реалните протитипове, т. е. на дядото на Каравелов и на Хаджи Геро Мушек, а се изтъква обобщителният художествен смисъл и на отделните образи, и на повестта „Българи от старо време“ в цялост.

Каравелов цени завоеванията на художественото слово и на културата в миналото, търси приемственост между тях и новите творчески дръзновения на епохата. В архива му се пазят много негови бележки от старобългарски паметници, а издаденият през 1875 г. сборник „Сокол“ показва в по-завършена форма отношението му към литературата на Средновековието.[1] Затова твърде странно прозвучава мисълта на автора, че „Каравелов пренебрегал всей средневековой литературой, всеми хронографами и летописями“ (стр. 74).

Споменавайки за литературния живот в България през епохата на Възраждането, Л. В. Воробьов говори за сантиментализма като за обособено литературно направление в нашата литература, търси влиянието на класицизма върху Каравелов, загатва за смяна на литературни школи. Явно е, че в случая той се е позовал анонимно на някои български източници, в които тези въпроси са поставени, без да са доказани.

Л. В. Воробьов е обърнал внимание на художественото творчество на Каравелов. Трябва обаче предварително да изтъкнем, че анализът в повечето случаи се прави, за да се илюстрира определена концепция на изследователя за философските или политически възгледи на писателя. Затова интересни проблеми из областта на художествения свят на твореца, които конкретното произведение поставя, понякога остават в сянка. Не могат да се отрекат ценните наблюдения на Л. В. Воробьов върху някои белетристични и драматични творби на Каравелов, умението му в художествения анализ и обобщение. Той за първи път например разглежда най-ранното белетристично произведение на българския писател „Рассказ няни“, уточнява някои подробности около творческата му история. Наистина трудно бихме се съгласили с мисълта на изследователя, че поправките, които са направени след написването на творбата, са от такъв характер, че отстраняват противоречията в сюжета. Това обаче не намалява стойността на конкретните му наблюдения върху стила и художественото майсторство на автора. Л. В. Воробьов разглежда с умение повестта „Крива ли е съдбата?“, драмата „Хаджи Димитър Ясенов“ и други художествени произведения на Каравелов. Колко сполучливо свързва той писмото на Васил Левски от 10 май 1871 г. до Панайот Хитов със спора на героите от драмата — дядо Никола и Хаджи Димитър. Затова и твърдението му, че „устами дядо Николы говорит Каравелов, принципиально возражающий Левскому“ (стр. 184) е неоспоримо.

Проследявайки творческата еволюция на писателя, Л. В. Воробьов обръща внимание кога и как той започва да навлиза в психологическия свят на героите, как решава главната задача на своята съвременност — създаване образа на революционера, какви са предпоставките, които помагат на твореца да обогати реалистичния си метод и т. н. В някои произведения обаче той недооценява такива моменти, които са пряко свързани с идеологията на Каравелов. Анализирайки повестта „Богатият сиромах“ например, Л. В. Воробьов не изтъква един съществен идеен момент, който се отнася до цялостното творческо развитие на писателя — диференцирания му подход към турския народ. Докато в първите произведения на белетриста българският народ като цяло се противопоставя на турските завоеватели също като цяло, в по-късното си творчество Каравелов проявява класов подход не само към българите, но и към турците.

Във връзка с белетристиката на българския революционер в изследването на Л. В. Воробьов се поставят интересните въпроси за нейната публицистичност, фолклоризъм, „енциклопедичност“. Според изследователя Каравелов често не разграничава съдържанието на научните произведения от литературните, изпада в битовизъм. Той не се обявява против публицистичността в художественото творчество и даже полемизира с Боян Пенев, според който тя е недостатък на Каравеловата белетристика. В известни случаи обаче при анализа на конкретните произведения Л. В. Воро-

---

[1] По въпроса вж. по-подробно Б. Ст. Ангелов, Л. Каравелов и някои въпроси на старата българска литература — Статии и изследвания за Любен Каравелов. С., 1963.

бьов недооценява тази особеност на възрожденския белетрист и я възприема като слабост, която намалява реалистичната стойност на творбата. Особеностите на българската възрожденска белетристика трябва да се свържат със спецификата на нашето обществено и културно развитие, за да се разберат напълно. Само в такъв случай ще може да се обясни кога публицистичността и битовизмът например са неин идейно-художествен елемент, и кога нейна слабост.

Стихотворното творчество на Каравелов стои значително под нивото на неговата белетристика. Разбира се, то допълва и доизяснява творческата биография на своя автор, дава богати данни за историко-литературни наблюдения, говори за значението на фолклора и на руската революционно-демократическа поезия в развитието на идейно-образния свят, метриката, светоусещането на Каравелов. В такъв аспект разглежда стихотворенията на българския възрожденец Л. В. Воробьов. Той обръща внимание и на въздействието, което поетът получава от Шевченко, и на влиянието, което той от своя страна оказва на Ботев. Критикува механистичното деление на Каравеловите стихотворения „по основна тематика“, което се отнася в значителна степен и за белетристиката му. Анализира отделни стихотворения, които говорят за идейното развитие или резигнация на поета. С това не се изчерпват, разбира се, проблемите, които поставя стихотворното творчество на Каравелов. Проследяването на влиянието му може да не се ограничи само по отношение на Ботев, а да се насочи и към Славейков и други по-малко известни или неизвестни поети, които печатат по страниците на „Стара планина“ и „Ден“ например. За връзките му с фолклора можеше не само да се споменава мимоходом, а да се потърси онази органическа връзка, която сродява автора с колективното народно творчество и придава на някои негови стихотворения словесната и музикална специфика на народната песен.

Особена стойност в изследването на Л. В. Воробьов има въпросът за влиянието на руската художествена мисъл върху Каравелов. За разлика от някои изследователи той не стеснява обсега на това въздействие, не акцентува върху едни, за да пренебрегне други писатели и учени. Значението на „учителите“ е посочено обосновано и убедително. Критиката на емпиризма в проследяването на литературните и културни взаимоотношения и на някои негови поддържници като В. Велчев, Г. Константинов и други е справедлива. Творческите връзки на Каравелов с Прижов, Херцен, Чернишевски, Гогол, Марко Вовчок, Тарас Шевченко са проследени с оглед не само на това какво той възприема, но и как го възприема и какъв литературно-критически и художествен израз то получава. Разбира се, с някои мисли на автора не можем да се съгласим напълно, тъй като те са все още или недостатъчно доказани, или в известна степен абсолютизирани. Имаме предвид изводите му за противоречията на Каравелов и руските революционни демократи в областта на естетиката, начина, по който той в известни случаи търси литературното влияние на Прижов върху българския писател (стр. 74—76), твърдението, че редакторът на „Свобода“ пише непубликуваните си драматически опити под влияние на Шевченко. Недоказано е и мнението на Л. В. Воробьов, когато говори за фолклорните връзки между Каравелов и Прижов, че българският писател е придружавал украинския народовед в някои негови обиколки из страната. Не убеждава не само цитатът от „Записки о России“, но и ръкописът в цялост. В него са отбелязани само отделни несистематизирани впечатления, без да може да се разбере конкретният повод, по който са писани. Не е никакъв довод в случая и друг пасаж от архива, който Л. В. Воробьов иска да свърже с преките „пътни“ впечатления на Каравелов за руското духовенство — българският писател лично е отбелязал, че това не са негови наблюдения, а цитат от книгата на Майн Рид „Белият вожд“ в руски превод.[1]

Позовавайки се на автореферата на дисертацията на О. Г. Охрименко „Любен Каравелов и Т. Г. Шевченко“, Л. В. Воробьов иска да потвърди непосредственото литературно влияние на някои от творбите на украинския кобзар върху Каравеловия разказ „Мъченик“. В конкретния случай имаме обаче пряка зависимост между редактора на „Свобода“ и белетристичната творба на Д. Спека „Невольники“, от която българският автор заимствува не само заглавие, композиция, образи и част от сюжета, но и отделни реплики и пасажи.

След като проследява въздействието на руската литература, естетика и революционно-демократическа идеология върху Каравелов, съветският автор обръща внимание и на въпроса как българският критик и писател влияе не само в България, но и в Сърбия. Той очертава сръбския литературен живот през 60—70-те години, направлението и творческия ме-

---

[1] БАН, ф. 37 (ръкоп)си на Л. Каравелов) Рассказы (без пагинацияи.

тод на сръбската литература, значението на Каравелов в утвърждаването на реалистичния метод. Изводите за връзките на Каравелов с някои сръбски културни дейци обаче щяха да бъдат по-определени, ако авторът беше използувал ценните впечатления на писателя от ръкописа му „Мемоары".

Изследването на Л. В. Воробьов е интересно не само със своите философско-естетически и литературни резултати. В него се изнасят и разглеждат някои нови архивни данни, уточняват се известни биографични моменти. Въз основа на Каравелово писмо от 11 февруари 1867 г. до О. А. Хованski напримеp съветският учен доказва, че Каравелов напуща Русия не по-късно от първата половина на декември 1866 година.

В книгата са допуснати и някои неточности. Според Л. В. Воробьов например тематиката на ръкописа „Игнатьев" е от руската действителност. Разчитането на посочения материал опровергава тази мисъл — в него има отделни мисли на Каравелов за живота в България през 60—70-те години. Л. В. Воробьов приписва на Кръстьо Пишурка не само драмата „Изпаднал търговец", но и драматическото произведение „Изгубена Станка". Може би той има предвид драматизираната от Богдан Манчев повест на Илия Блъсков „Изгубена Станка". Частичните впечатления на Л. В. Воробьов за списание „Читалище" са го подвели да обяви това българско периодично издание за орган на защитниците на принципа „изкуство за самото изкуство". Ако е пресилено да търсим обособено индивидуалистично течение в българската литература и литературна критика през Възраждането, още по-необосновано е да се обяви „Читалище" за негово издание. Без да отричаме факта, че в списанието са отпечатани материали, несъобразени с характера и тенденциите на литературния ни живот, в него се появяват статии като „Що е роман" на П. Р. Славейков, в които се утвърждава реалистичният метод в литературата и изкуството. Може би, ако Л. В. Воробьов познаваше само статията на Т. Шишков „Наш прозаик", без да е необходимо да взема под внимание и ръководството му „Елементарна словесност в два курса", нямаше да отпрати автора в плен на самоцелното изкуство.

Твърде често, когато се рецензира научно изследване или художествена творба, рецензентът възприема достиженията като нещо неоспоримо, отбелязва ги, без да ги изрежда пункт по пункт и точка по-точка. Вниманието му се насочва към въпроси, които са или дискусионни, или по които не е напълно съгласен с автора. Затова понякога се получава и впечатление за недостатъчно пълна оценка на рецензираната книга. Не трябва да се забравя обаче, че стойността на даден труд се определя не само от безспорните му достойнства, но и от поставените, макар и ненапълно решени проблеми. Те често пъти подвеждат към полемика и оставят на по-заден план изтъкването на оригиналното. Ако и в случая е станало така, това само потвърждава мисълта за богатата проблематика в изследването на Л. В. Воробьов.

Дочо Леков

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел. 8-42-89
на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/115 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лева

Поръчка № 281 Формат 71/100/16 Дадена за печат на 9. IV. 1964 г.
Тираж 4 500 Печатни коли 10

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

SOMMAIRE

* * * — Année d'exigence idéologique et d'esprit de principe 3
Pantéléï Zarev — Nicolas Vaptzarov. Conception et poétique 8
Dimitar Avramov — L'individualisme dans l'art moderne 34
Ghéorghi Dimov — Dimitar Blagoëv. Militant contre l'esthétique et la critique idéaliste-formaliste 67
Stoïco Bojkov — Poète — militant pour le bonheur des hommes 80
Sonya Baëva — Certains moments de l'évolution des littératures yougoslaves et l'oeuvre de Petko R. Slavéïkov 88

A travers la vie littéraire à l'étranger

Nicolaï Dontchev — Situation de la critique 111

COMMUNICATIONS, DOCUMENTS ET MÉMOIRES

Stéfana Tarinska — L'oeuvre littéraire de Christo Botev établie et éditée 118
Géliou Avdjiev — Septembre 1923 dans la presse progressiste yougoslave 127

REVUE

Tchavdar Dobrev — „RLF" militant en faveur d'une littérature de parti 143
Boniou St. Anghélov — Une étude soviétique sur Païssi Hilendarski 149
Dotcho Lékov — Lioubène Karavélov vu par un critique soviétique 154

20607

Цена 0,50 лв.