# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ОСМА

6

• 1964

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

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

# ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1964

ГОДИНА ОСМА

## СЪДЪРЖАНИЕ

Искра Панова — Методи и проблеми 3
Желю Авджиев — Кирил Христов — певец на любовта и на природата 35
Валентин Ангелов — Изразяване-отразяване 60
Розалия Ликова — Константин Константинов 73
Илия Конев — Христо Ботев през революционната 1876 година 89

*Спомени*

Георги Жечев — Георги Шейтанов 101

*150 години от рождението на М. Ю. Лермонтов*

Христо Дудевски — Идейно-художественото формиране на Лермонтов 111
Милка Бочева — Лермонтов в преводите на Вазов 119

*Из литературния живот в чужбина*

Жак Битев — Поезията на Раул Гонзалес Туньон 127
Ладислав Мнячко — Отворено писмо до Ролф Хохут 132

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Васил Колевски — Рицар на революцията 137

ПРЕГЛЕД

Минко Николов — Един романист в движение 141
Иван Цветков — Еволюцията на критика 144
Лидия Велева — Книга за героизма в живота и в литературата 150
Лилия Кирова — С литературна вещина и . . . обстоятелственост 153
Съдържание на VIII-ма годишнина на сп. „Литературна мисъл“ 158

# СОДЕРЖАНИЕ


Искра Панова — Методы и проблемы 3
Желю Авджиев — Кирил Христов — певец любви и природы 35
Валентин Ангелов — Выражение-отражение 60
Розалия Ликова — Константин Константинов 73
Илия Конев — Христо Ботев в революционном 1876 году 89

*Воспоминания*

Георги Жечев — Георги Шейтанов 101

*150 лет со дня рождения М. Ю. Лермонтова*

Христо Дудевски — Идейно-художественное формирование М. Ю. Лермонтова 111
Милка Бочева — Лермонтов в переводах Ивана Вазова 119

*Литературная жизнь за рубежом*

Жак Битев — Поэзия Рауля Гонзалеса Туньон 127
Ладислав Мнячко — Открытое письмо Рольфу Хохуту 132

НАУЧНЫЕ СООБЩЕННИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Васил Колевски — Рыцарь революции 137

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Минко Николов — „Двое в новом городе“ Камена Калчева 141
Иван Цветков — Эволюция критика 144
Лидия Велева — Книга о героизме в жизни и в литературе 150
Лилия Кирова — С литературным уменьем и . . . обстоятельностью 153
Содержание VIII годовщины журнала „Литературная мысль“ 158



**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

# МЕТОДИ И ПРОБЛЕМИ

## (БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ДВА ДОКЛАДА)

*Искра Панова*

Изтече една година, откак приключи работата си Петият международен конгрес на славистите в София. Приносът на конгреса бе безспорен и плодотворният тласък, който той даде, отдавна е пренесен „по места“, в десетките центрове на съвременната славистика.

Един научен конгрес обаче представлява интерес не само с научните приноси сами по себе си. Не по-малък интерес представлява методологията на научното изследване, която той демонстрира. В гъмжилото от теми и проблеми на Петия конгрес на славистите се открояваха токуречи почти всички по-значителни методологически насоки, пречупваха се основните философски школи и оттам — основните класово-партийни позиции в науката днес. Едно изследване върху методологията на научното дирене, така, както бе представена тя на конгреса, би дало материал за твърде интересни изводи. Обсегът на настоящите бележки е, по понятни причини, много по-ограничен: те засягат само два доклада. Философско-методологическите позиции обаче, от които изхождат авторите им, са широко разпространени в западното литературознание. И това прави тези две студии типични и в известен смисъл представителни за състоянието и насоките на западната славистика днес.

*

Въпросът — к а к да се изследва литературното явление, застава, така да се каже, ребром и в двата доклада, тъй като е заложен в самата постановка на темата и проблема.

„Образи на поета и на поезията“ — така е озаглавил студията си Виктор Ерлих от Иейлския университет — САЩ. Предмет на изследването са двамата руски неоромантици (по терминологията на Ерлих) Брюсов и Блок и по-бегло, почти „служебно“ — полският романтик С. Красински; проблемът — отношението между личност и творчество, между поетова индивидуалност и поетово дело.

Написан с вещина и подчертана взискателност, би рекъл човек — с една търсена изисканост на слога (едва ли има втори конгресен материал с по-сложно отсенена, по-извивлива мисъл и с по-придирчив речник), докладът е един от най-наситените с проблеми и един от най-неприемливите по крайното им разрешение. Красноречиво е разкрито т. н. от автора „дионисиевско начало“ у Блок (оставяме настрана научната стойност на самия термин, взимаме го само като метафора), самозабвенното

блоковско „отдаване“, „самоизпепеляване“, духовния му максимализъм (посочен, както споменава и Ерлих, още преди 40 години от В. Жирмунски), дълбоката му трагичност и онзи удивителен вътрешен слух, който му е позволявал да чува неща, за които и до днес са неизлечимо глухи мнозина, включително и негови изследвачи. Ярка и изразителна, макар явно пресилена е контрастната съпоставка Блок-Брюсов, като две полярно-противоположни психически организации („дионисиевска“ и „парнасовска“), две коренно различни творчески природи. Цялата студия е гъсто наситена с факти, бележки, наблюдения, реминисценции, съпоставки, изводи, доводи — биографски, историко-литературни, логически, политически. . . В случая обаче нас ни интересува не сама по себе си гъстотата на научния „разтвор“, а — редът, принципът, по който той откристализира в определена литературно-естетическа концепция.

И така: по кой принцип се подреждат кристалите? Коя „цел като закон“ ръководи анализа и обобщаването на материала? Имаме предвид дела за Блок като най-характерен за изследователския метод на Ерлих.

Очевидно г л а в н и я т въпрос, който занимава (а може би и тревожи) Ерлих, е въпросът за развитието на Блок като поет, за етапите на неговия творчески път. Кои и какви са те? Конкретно, какво представляват циклите „Стихи о прекрасной даме“, „Снежная маска“, „Кармен“, „Родина“ и поемата „Двенадцать“ — тези според Ерлих „жалони по пътя на Блок към Голгота“?

А г л а в н а т а т е з а-отговор на този въпрос (и Ерлих настойчиво я прокарва през пъстро-трептящата мрежа на своите анализи и разсъждения) е: и Прекрасната дама, и Непознатата, и Кармен, и Родината, и Революцията са звена от е д н а поредица „лични идиосинкретични митове“, „метафизични същности“, идентични по природа, от един и същи извор изваикнали и на една и съща цел подчинени: това са все поетически и житейско-биографски метаморфози на коренната и всеобхватна блоковска „влюбеност“, все „еротични символи“, „женски протагонисти“ на една и съща лирическа драма, която Блок играел до смъртта си и в поезията, и в живота. Идва време — защото т а к а в а е Блоковата „психѐ“ — и поетът бива „пометен“ от вихрушката на ново влюбване, на ново изпепеляване, от поредното отдаване на стихията на онова тайнствено „id“ („то“), чийто глас Блок жадно слуша цял живот през музиката и шумовете на света (за разлика от Брюсов, който пък слушал само своето „ego“ и разумно и властно нему подчинявал поезията си). Така било в 1908 и 1914 г., когато се раждат „Снежната маска“ и „Кармен“, така било „всъщност“ и в 1918 г., когато се раждат „Дванадесетте“. Менят се само обектите на „влюбването“ — веднъж певицата Делмас, друг път — Октомврийската революция. . . Но остава непроменното — самозабвенната „влюбеност“, „отдаването на стихиите“, сиреч индивидуалната форма на реагиране и преживяване. А тя е според Ерлих и съкровеното, и определящото, тук е двигателят и същината както на личността, така и на поета Блок.

Ала в така конструираната психограма на онази грандиозна лирическа фуга, каквато представлява творчеството на Блок, има най-малко два слаби пункта.

Първият: з а щ о Блок минава от Кармен към Родината? И от Родината към Революцията? Защо тъкмо в т а з и последователност се сменят обектите на неговата „влюбеност“?

По този пункт красноречивият изследвач става неочаквано лаконичен: към 1910 г. Блок, неизвестно защо, започнал да се задушава в еротиката на циганските ресторанти — светът станал страшен и тесен за сърцето му — и тъй като м е ж д у в р е м е н н о историята вече хлопала на вратите на затворения в себе си индивидуалист, той потърсил изход „от лирическата изолация на нарцисизма в широките простори на голямата национална тема“. И толкоз. „Т а к а, продължава авторът, се ражда нов мит и заедно с него нов лирически цикъл. От 1908 г. нов женски символ започва да навестява Блоковата поезия, като ту измества, ту се редува с Кармен и Мария. Името му е Русия.“

Но позволете — с право ще запита читателят — как тъй т а к а да се ражда новият мит? Освен „така“ в науката има и „защо“. Ако на Блок му е станало душно в циганската еротика, з а щ о не се върне само с една стъпка назад, за да се проветри в серафичната прохлада на „Прекрасната дама“ например? Ако му е тясно в „страшния свят“, защо не потърси о т н о в о простора на религиозната и философска мистика: един поет цял живот може да се гмурка в нейните води, без да му стане нито тясно. нито душно — доказателства са толкова колеги и приятели на Блок от символисткия лагер. Но очевидно т а з и широта е вече тясна за Блок, т а з и дълбочина за него е вече плитчина. Той т ъ р с и друга, именно г р а ж д а н с к а т а широта и дълбочина, а не се хвърля като удавник на шията на историята, когато тя почука на вратите му. Тя чука на вратите и на Гипиус, и на Вячеслав Иванов. Но я ч у в а само Блок. Защо? Защото е с по-лабилна нервна система ли? — Трудно може да се приеме такова обяснение. Чува я, защото не отказва да я чуе. Защото я п р и з н а в а и р а з б и р а. По блоковски естествено, но именно —признава и разбира. А тъкмо това изследвачът не желае нито да признае, нито да разбере. Под нейните удари сам Блок мени отношението си към света, а това значи, че мени себе си: сам той, с н е г о в а т а неповторима човешка и художническа природа и психическа организация — с неговата „психѐ“, ако щете — почва да мисли граждански и исторически, макар да не се смята политик и да не е такъв (а това не е и нужно). Епохата, историята — о б е к т и в н и я т с в я т — действително влизат в поета и стават част от неговия личен и поетичен свят, елемент на лично и художествено светоусещане и оттам — на поезията му. И смисълът на тази толкова неприятна за някои стъпка от себе си към родината (както и на още по-неприятната стъпка през 1918 г. — към революцията) не е паническо бягство в историята, не е истерично хващане за сламката на гражданската тема, нито случайно съвпадане на лична с историческа криза, както излиза от анализите на Ерлих. Това си е дълбока т в о р ч е с к а еволюция, цялостна и органична, необходимо развитие на поета и гражданина. Това е о б е к т и в е н литературно-исторически процес (в смисъл — обективно определен), с ново съдържание, тема, смисъл, а не — поредно претворяване на веднъж завинаги дадената, неизменната, иманентната блоковска същина на същините — „влюбеността“. И ролята на историята не е нито да достави нов обект на тази влюбеност, нито да ѝ даде нов декор — веднъж средновековен замък, друг път „ночь, улица, фонарь, аптека“, трети — снежните вихрушки на революционния Петроград. А — да д в и ж и поезията на Блок. Да движи дори самата „влюбеност“ — ако я приемем за своеобразна характеристика на твореца и човека. Да изменя цялостно и дълбоко творчеството на Блок, да му дава ново съдържание, нов смисъл, ново звучене. Поезията му става граждан-

ска, без да престане да си бъде лична лирична драма, и то блоковска драма, с неговата красота, сила и трагизъм изживяна и претворена. Г р а ж д а н с к а драма, която се разиграва у п о е т а Б л о к.

Това важи както за „Родина“, така и за втория критичен пункт — „Дванадесетте“. На „Дванадесетте“ обаче Ерлих е отделил много повече страници: последният „жалон по пътя на Блок към Голгота“ е и най-бодливият.

Фактите не се отричат, не се премълчават — уви, Блок наистина є приел болшевишката революция! — солта е в тълкуването им. Блок не се ругае — изнасят се смекчаващи в и н а т а му обстоятелства.

И така, ако Ерлих разглежда „Родина“ като някакво неясно по мотиви бягство от душевната и духовна изолация, то „Дванадесетте“ пък е според него последното и фатално за Блок „отдаване на стихиите“, последно слушане на първичните ритми на надвисналата катастрофа, последно и смъртоносно за поета морално себезаличаване пред всемогъщото „То“, което в случая приема облика на Октомврийската ревоюция. . . Доказателство: структурата на поемата. Не гласът на Блок се чувал в нея (за разлика от другите му творби, тук авторът не заговарял от първо лице), а „прегракналите, нискочели гласове, острата, дисонантна музика на един разбунен град“. Поемата била всъщност „монтаж от войнишки песни, работнически частушки и революционни маршове“ (сиреч — все н е блоковски елементи), които се „взаимно преплитали, само за да се излеят във величавите акорди на смайващия финал“ — Христос, увенчан с бели рози, води дванадесетте (сиреч в единствения блоковски елемент), и в който гласът на поета „съзнателно е удавен в какофоничния рев на революционната улица“. Не че Блок бил неутрален спрямо Революцията (в 1963 г. това явно не може да се поддържа) — но той до такава степен се бил отдал на своята собствена дионисиевска природа, че стигнал по отношение на Революцията до последната степен „на морално себезаличаване“ до „отказ да съди стихиите със собствения си разум“. И те го „помитат“.

От така обрисуваната картина се правят два извода. Единият е морално-политически — отнася се до въпроса дали е „предателство“ (sic! — „betrayal“) написването на „Дванадесетте“ и изобщо поведението на Блок по онова време. . .

Разбира се, „достойно за оплакване“ е, разсъждава Ерлих, когато подобен отказ от себе си доведе до подобни последици и до лична „причастност“ в революционната какофония, както било при Блок; обаче „некрасиво и неточно“ било да се квалифицира „Дванадесетте“ и като предателство. Защото „там, където страстта помита контрола на разума, въпросът за интелектулната здравина на поведението става във висша степен иррелевентен“. . . Казано по-просто, Блок в „Дванадесетте“ не може да отговаря за себе си, тъй като разум, убеждение, мироглед тук са „ни при чем“. Не т е са го пратили в лагера на Революцията — завлякла го е там сляпата и непреодолима стихия на собствената му природа. . . И поради всичко това, „безусловното отдаване на Революцията“ в „Дванадесетте“ не е политически акт, а абсолютно интимно, стихийно и непреодолимо душевно движение, „напълно покриващо се с принципиално неполитическия вътрешен опит на Блок“.

И така Блок е виновен, но съдът на критика великодушно го оправдава, като взема предвид фаталната необузданост на характера му и неговото неполитическо мислене и поведение. . .

Другият извод е, така да се каже, идейно-естетически — по характера на творбата.

„Сюжетът на „Дванадесетте“, пише Ерлих, се премества по този начин от политическа на еротична плоскост“. „По този начин“ — сиреч пак по силата на дионисиевската стихия и в качеството на последно поред помитане от вихъра на страстта. „Била ли е следователно революцията друг любовен обект за Блок? — По същество да“ — пита се и си отговаря, без да мигне, Ерлих. Един вид — Мария, Русия или Революция все едно, щом е стихия. . . За тия „помитания“ от 1907 г., 1914 и 1918 г. сам Блок пише в дневника си — оттам ги цитира и Ерлих. Но за разлика от своя изследвач, Блок не прави от съпоставянето им нито политически, нито идейно-естетически изводи. Той пише: „През януари 1918 г. (написването на „Дванадесетте“) аз се отдадох за последен път на стихиите така пълно, както през януари 1907 г. и март 1914 г.“. Нищо повече. Съпоставяйки трите паметни за него и поезията му дати, Блок чисто и просто отбелязва аналогичните вътрешни състояния, по-точно аналогичната психологическа структура на своите състояния тогава — нажежена до бяло душевност, неудържим лирически вихър, пълно творческо самозабвение и оня върховен душевен подем, за който той може да напише „днес аз съм гений“, както е записал, привършвайки „Дванадесетте“. Състояния, напълно закономерни и абсолютно нужни — при неговата душевна конституция и творчески натюрел — за да се роди голяма поезия. Едничкият логичен извод, който може да се направи от тази съпоставка в дневника — и който се съдържа имплицитно в нея — е, че Блок, верен на себе си, е преживял Революцията със същата потресна сила и я е приел със същата абсолютна искреност, с която е преживявал най-съкровените си лични драми; че за него следователно гражданската тема е станала толкова органична, колкото и любовната; че извънличното — епохата, историята — толкова дълбоко навлизат в личността му, че стават нейна съдба.

За поет като Блок, за когото върховен закон е искреността, няма по-голямо доказателство, че той наистина прави гражданска поезия. За изследвач като Ерлих обаче то е доказателство за обратното: че гражданска поезия у Блок няма, има „всъщност“ само еротична поезия. . . От еднаквата интензивност и органичност на преживяването и претворяването на двете теми той прави фантастичния извод, че те са едно — че гражданското „всъщност“ е еротика. Логическият абсурд е очевиден. От количествената и абстрактно-психологическа страна на преживяването — от степента на неговата сила и искреност, т. е. от неговата абстрактно-човешка форма Ерлих прави извод за неговата качествена страна, за неговото конкретно мисловно и емоционално съдържание, за неговия обект и сюжет и още по-нататък, — за неговите извори и двигатели. Странно, но „слабият мислител Блок“, (както го нарича Ерлих), който умеел само пасивно „да слуша“ епохата, но не и да мисли върху нея, такива логически и научни грешки не допуска.

Така погледнати, откъм тяхната абстрактно-човешка и количествена страна, тези състояния имат пряко отношение единствено към психологията на творческия процес у Блок. И те са изключително ценни като характеристика на този процес. Връзката обаче между искреността и силата на преживяването и идейно-естетическата и дори морално-политическата природа на самата творба е косвена, сложно-опосредена, вторична, подчинена. За преки изводи тук място няма. Идейно-естетически

изводи с достатъчно основание могат да се правят от самите творби в тяхната цялост, в реалната им предметност, в конкретното им единство на форма и съдържание и, на второ място, от конкретното мисловно и емоционално съдържание на творческия процес, ако има данни и свидетелства за него (докато творбата свидетелствува сама за себе си). Дали е еротична или гражданска поема „Дванадесетте“, дали „Русия“ е женствен символ или си е Русия — народът, страната и съдбата им — решава не силата или характера на поетическото себеотдаване, а неговото идейно-емоционално съдържание и, съответно, съдържанието на поемите, техният сюжет и патос, идейно-емоционалното им битие. По този въпрос решаващата дума специфично принадлежи на съдържанието, — а то е по предимство обусловено социално-исторически. Ерлих обаче прави преки идейно-естетически, включително политически изводи въз основа на показатели, характеризиращи психологията на творческия процес откъм неговата изобщо-човешка, абстрактно-психологическа форма, която пък е по предимство обусловена наследствено-биологически. Грубо-недиференцирано, би рекъл човек насилнически (въпреки амбициозната сложност и гъвкавина на мисълта му) Ерлих налага примата на абстрактно-психологическия и биологически момент над социално-историческия и културно-естетическия, без да обръща внимание на културно-историческата, социално-естетическа същина и природа на изкуството. А това са две неделими — но все пак две страни на изкуството, свързани наистина неделимо — но с една изключително сложно-опосредена, вътрешно-диференцирана взаимовръзка. Както се вижда, грубият механицизъм в науката не е монопол на марксистите само. . .

Материал за естетически, морално-политически и пр. изводи дава при Блок и онази непрекъснато гражданска тревога, която го терзае цял живот, онова мъчително търсене на изход — едновременно за себе си и за Русия — постоянно засвидетелствувани и в поезията, и в дневниците, и в личните и обществени прояви на поета. Тази тревога е основен белег и основен фактор в духовния живот на Блок. Ерлих споменава за нея на няколко пъти, но мястото, което ѝ отрежда, е по същество между съпътствуващите, а не между решаващите фактори в творческия развой на Блок. И естествено, той не прави сериозни изводи от нея. Опре ли до изричните, „черно на бяло“ изяви на тази тревога било в документи, било в поезията на Блок, той прави волен скок от фактите и науката в царството на Дионисия, и там превръща съдържанието във форма, историята — в психология, а психологията — в нагон и стихия.

Защо? Коя е методологическата предпоставка, която му позволява подобни операции? *

Ключовият проблем тук е: кое движи поезията на Блок от етап на етап?

Ерлих прави всичко, за да елиминира единия възможен двигател: епохата, историята, света — обективно-обществения фактор. И то не като го зачертава изобщо, а само — като двигател на творческия

---

* Оставяме настрана въпроса за подбудите, макар че например политическите антипатии на изследвача да са съвършено ясни. Дали те са го довели до тази методология, или методологията го е довела до тях, в случая не е толкова важно. още повече, че на практика между двете възможни отправни точки има пълно покритие: политика и методология се взаимно подкрепят и в анализите, и в изводите на Ерлих.

развой, само като го умаловажава. За Ерлих епохата върви по свой път, поетът Блок — по свой. Това са две успоредни линии: между тях може да има синхронност, съвпадания по време, но не п р и ч и н н о засичане. Те могат да се пресичат по второстепенни неща — епохата може да даде повода, да заеме декора, да услужи със сюжет — фабула — мотив. Но да засече пътя на поета Блок така, че от това засичане да изхвръкне творческа искра, да бликне нова струя, да се отвори ново поетическо русло — тя не може. Епохата се движи някъде по периферията на неговото творчество: Ерлих не я допуска в „светая светих", дето според него се ражда поезията на Блок. Той я държи в притвора на храма, като оглашена. В храма царува друг — „психѐ"-то, непроменната Блокова същина, нетленното духовно зърно, от което единствено кълни поезия. . . Строго погледнато, за Ерлих едничко то има творческия п о ч и н у Блок. Само нему Ерлих оставя привилегията да променя, да дава животворен тласък, — да твори по предимство. И вече след и върху този първичен тласък ex psyche могат да се наслояват обществените, политически, културни, литературни, дори биографски фактори: по отношение на свръхсъкровената „психѐ" те са така или иначе все фактори външни, сиреч допълващи, вторични, спомагателни. „Психѐ" смила импулсите и образите, идещи от вън (от предреволюцията и революцията), като ги лишава от обективно-самостоятелно значение и ги превръща в поетически превъплъщения на своите исконни атрибути — влюбеността, стихийността, себеизгарянето. Всичко по-съществено в поезията на Блок, било то образ, етап или тенденция излиза в последна сметка тяхна последица, проява или метаморфоза. Така че за Ерлих, строго погледнато, поезията на Блок има творческо-генетична, причинна връзка единствено с неговата личност, и то разбрана асоциално, извънисторично и извънобществено, като някаква иманентна душевна и духовна даденост, предвечна и непроницаема, за която съдим само по нейните прояви. Тя се опира сама на себе си, сама за себе си достатъчна и сама на себе си даваща закони, надарена със сила да се движи и да движи, да изменя и да влияе — по същество единствено ж и в а т а в творческата лаборатория на Блок. Колкото и крайно да звучи, но така е: за Ерлих само „psyche" реално живее, само тя е истински действителната, защото само тя поражда и само тя се превъплъщава. В с р а в н е н и е с н е я всичко друго е пасивно или вторично. И за това напълно логично е, когато Ерлих само нея и нейните атрибути вижда отразени и метаморфозирани в поезията на Блок. . .

До такъв краен извод може да се стигне от също така крайни отправни позиции. Аргументите, че гражданският елемент или социално-историческите фактори се знаят, че са цитирани нееднократно, че за тях се държи сметка (каквито се даваха в разискванията) не могат измени самата негова концепция за развитието на Блок. Решава не знаенето и цитирането на обществено-историческите фактори, а ролята и мястото, които им се отреждат. Защото логиката задължава: само при концепция като Ерлиховата, само като се изгони епохата от сърцевината на поезията на Блок, може да се стигне до твърдението, че Русия и Революцията са женствени символи, или че революцията от „Дванадесетте" приличала на реалната революция от 1917 г. не повече, отколкото Русия от „Родина" приличала на царската империя. . . Само при такава концепция гражданската тревога на Блок може да се сведе, както прави Ерлих, до последица от неговата свръхчувствителност, от леката му душевна наранимост, а минаването му на страната на Октомври — до безумно увличане по революцион-

ния вихър. Един вид Блок видял в революцията на болшевиките проекция на собствената си дионисиевска стихия.

Интересно е да се запита, защо Блок не се е увлякъл например от стихията на черносотническите погроми? Ако е въпрос за развихряне на „нискочели“ страсти, тъкмо черната сотня дава най-голям простор за тях. Един Достоевски например в известен смисъл и в някои случаи така постъпва — обаче в хармония тъкмо с някои „нискочели“ страни на мирогледа си, — както, обратното, Блок така н е постъпва, в хармония тъкмо с някои твърде „високочели“, високохуманни и непоклатимопрогресивни страни на мирогледа си. Как тъй не се случи веднъж поне да го подхлъзне на антинародни и античовешки позиции това негово тъмно и неудържимо „id“, било в поезията, било в живота му! Оказва се, че „сляпата“ блоковска „психе“ и з б и р а, и то безпогрешно точно — поточно от мнозина окати, и то по п о л и т и ч е с к и признак, съобразявайки се тъкмо с обективни политически, социални, исторически факти и фактори. . .

Утвърждавайки исконната и непроницаема душевна същина на Блок за двигател на неговата поезия, Ерлих логично гони из нея факторите „отвън“. Историята трябва да се изведе вън от поезията му. Остане ли вътре в нея, тезата е загубена. Изчисти ли се тя от нея и особено от „Родината“ и „Дванадесетте“, няма принципиална пречка да се обединят Кармен и Революцията в лоното на Дионисия. Всичкото е там — да се изчистят епохата и политиката от казуса „Двенадцать-Блок“, първичният тласък да се премести от вън — вътре. Любопитно е, че в това гонене Ерлих не пренебрегва дори един логически tour de force, твърде банализиран вече от масова употреба на Запад и твърде примитивен за автор с неговата придирчивост: поемата „Дванадесетте“ не изразявала Революцията, защото не била „политически манифест“, както например „Скити“ — „една откровено идеологическа ода“. Т. е., поезията не е манифест, „Скити“ е манифест, ерго — не е поезия; и обратно: „Дванайсетте“ не е манифест, не изразява Революцията, ерго — те са поезия. Но нима поетическата творба трябва да бъде манифест, за да бъде политическа? И кой твърди, че епохата говори само с политически манифести? — Във всеки случай — не марксизмът, и във всички случаи — антимарксистите. Защото е по-лесно: опростиш ли тезата на противника си, превърнеш или я в чучело, можеш безпрепятствено да стреляш. . . но по чучелото, не по тезата. С манифести епохата говори в политиката; в поезията тя говори с поезия — и може би най-мощно и най-страшно тъкмо в лириката, където тя става лична съдба, личен възход или лична трагедия на поета.

(Интересно, от гледна точка на Ерлих, как бихме определили докъдe е „манифест“ и докъде — лирична драма например „До моето първо либе“? Или „Нощ“? Докъде е „идеологическа ода“ и докъде — изповед „Моята молитва“? Или „Борбата е безмилостно жестока“?)

А между другото епохата изобщо не може да говори другояче, освен опосредено, освен чрез хората и тяхното творчество, било то политика, икономика или поезия. За да проговори на ч о в е ш к и е з и к, тя трябва да се превърне в човешко преживяване, творба или поведение, в политически манифест или художествен образ, по т е х н и т е закони, н о — след като и защото в е ч е е участвувала определящо във формирането и на хората, и на делата им, подчинявайки ги на с в о и т е закони. . .

Тъкмо тази сложна диалектика Ерлих не признава. За него отношението е обратно и едностранно-опростено. Това, което прави той в анализите си, представлява — казано на наш език — типична абсолютизация, метафизично раздуване на единия полюс на художественото творчество — индивидуално-психологическия. Той къса — по съ щ е с т в е н и т е показатели — връзките и на художниковата психика, и на художествения образ със света, като оставя и з о л и р а н а т а двойка поет — поезия, личност — творчество, „образ на поета“ — „поетически образ“. И описва какво става в тази двойка, чиито решаващи съобщителни артерии със света са прерязани. А тъй като, при подобна изолация, поетическият образ може да бъде само проекция на образа на поета, а последният става и не може да не стане исконна душевна същина, „То“, „психе“ и пр., то — логически и на дело — поетическият образ се слива с образа на поета. Единият член на двойката поглъща другия, творчеството на поета се отъждествява с абстрактно и мистически изтълкуваната личност на поета. Личността поглъща творчеството.

В такива случаи обикновено се възразява (както и стана на конгреса), че тук задачата на изследвача не е да анализира всички връзки, в случая и историческите връзки в поезията на Блок, а само връзките с личността на поета, да я разгледа с а м о в т о з и а с п е к т, само на т о в а равнище; че изследвачът нито е толкова прост, та да не знае обществените фактори, нито толкова наивен — та да не ги посочи (особено днес, когато е изтекла толкова вода от 1918 г. насам. . .); но че той съзнателно съсредоточава вниманието си върху определена страна, за да може нея да осветли в пълнотата и спецификата ѝ.

Но подобни възражения са научна и логическа диверсия.

Не ще и дума, в науката е не само допустима — н а л о ж и т е л н а е една относителна изолация на предмета на изследването: във фокуса на обектива винаги се центрират едни връзки и зависимости за сметка на други, които необходимо отиват в сянка. Кои, колко, докъде — зависи от случая. Иначе анализът е невъзможен — всичко с всичко е свързано. Но за да остане научна, тази изолация трябва да бъде именно о т н о с и т е л н а. О т к ъ с н е ли се обектът от другите връзки, съотношенията се нарушават, картината се разкривява, проблемът получава невярно разрешение. Нито е възможно, нито е желателно всичко всякога да се казва, или да се ляга и да се става със социалната обусловеност и основния въпрос на философията. И в двата случая резултатът е еднакво плачевен: или унила фактология, или унила догматика. Но всякога и безусловно е необходимо едно: вярно да се п о с т а в и — да се „разположи“ — проблемът, вярно да се посочат основните му координати, па тогава да се работи. Изследваният аспект трябва да се очертае тъкмо чрез съотношението му с другите аспекти, частта да се проецира като с пунктир върху цялото. Тогава изолацията става относителна и фокусирането — колкото по-силно, толкова повече научно-плодотворно.

Много внимателно, през сложни заобиколни маневри, през ситната цедка на множество доводи и съображения подготвя Ерлих своето изолиране на отношението „поет-поезия“. През цялото време той борави с исторически и политически факти и фактори, но така, че в съзнанието на читателя остава — как бледнеят те в сравнение с психологическите. Докато нанесе масираният удар — своето тълкуване на „Родина“ и на „Дванадесетте“, за да покаже на читателя, че дори в тези творби влиянието на епохата не стига до сърцето на Блоковата поезия.

Това изолиране би останало далеч по-трудно различимо, да не бяха тъкмо изводите на Ерлих, така категорично формулирани от него и неговите съмишленици и може би учители, на които той многократно се позовава. Изводите го „издават“: те стрясват читателя и го карат отново и сам да се преориентирва във фактите, като отвори затворената двойка и върне нещата на местата им. Но от изводите си Ерлих не може да се откаже — в тях е неговата концепция за творческото развитие на Блок, заради която е написал студията си. В тях е отразено очевидно и неговото разбиране за същността на поетическото творчество и на изкуството изобщо, за методите на тяхното изследване. В тях се откроява с достатъчна яснота и логиката на неговото научно мислене.

Известно е това мислене — ще ни се да го наречем „мислене на затворените системи“, на несъобщаващите се помежду си „равнища“. Това е прословутото описване на явлението „като такова“ (за някои — на „даденото“), при което — ако се теглят всички консеквенции — или явлението трябва да се признае за causa sui; или то се разглежда свързано, но свързано с явления все от същия кръг „дадености“, все на същото „равнище“, като образува с тях пак една достатъчна сама за себе си, затворена система от връзки. По начало така постъпва и Ерлих, когато търси определящите връзки на Блоковата поезия в затворения кръг на психологичните явления и описва нейния развой на психологическо „равнище“. Какво има „под“ и „над“ това равнище и дали е то във връзка с разглежданото явление — не се търси. Ако се допусне (както е при Ерлих) — под натиска на фактите или по други съображения — че такива връзки има, те се разглеждат като вторични, незасягащи с ъ щ и н а т а на явлението и неразклащащи стабилността на „равнището“. Определящи връзки и зависимости от друг род биха се признали и разгледали, само ако явлението се разгледа на съответното д р у г о равнище, но тогава самото явление се обявява за друго, за н е същото. Такава метаморфоза например претърпява „Скити“ в тълкуването на Ерлих: „Скити“ престава да бъде поезия и се превръща в „манифест“, щом Ерлих реши, че поемата може да се разглежда на идеологическо или политическо (за него, както изглежда, тези понятия са равнозначни) равнище. . . Мост между идеология-политика и поезия за него няма: едната расте из „психѐ-то“, поточно — из тайнственото „То“, и се разглежда на психологическо равнище като психологическо явление; другата — из политическото убеждение, и се разглежда като идеология, на идеологическо равнище. За него това са явления, разни по същина и по равнище на възприемане.

Изобщо излизането извън явлението и извън съответното му равнище на изследване, търсенето на връзки и зависимости м е ж д у явленията и м е ж д у равнищата подобно мислене квалифицира като „ненаучно“ и „метафизика“, като субективистичен произвол от страна на изследвача, който си позволява да излиза извън опита, извън факта и даденото, за да внася в тях от себе си тия връзки и зависимости. Фактът, „даденото“ се издигат на пиедестал и пред него застава на стража предвзетият страх от „метафизиката“ — за да кокетират с него снобствуващите ревнители на обективността в науката. Картината на света безнадеждно се надробява — светът се превръща в механичен сбор от отделни явления и дадености, а изследването му — от „пластове“ и „равнища на интенционалност“, между които преход няма: преходът е заклеймен като научно браконерство. Безброй о т д е л н и целости — а голямото Цяло го няма...

Анализът, на който подлага Ерлих своя материал, явно носи следите на горната, широко разпространена на Запад, щампа на научно мислене. От един век насам и повече това мислене, в разните му варианти се носи, така да се каже, из въздуха. Днес той е почти навик и почти традиция, елемент на формирането на типа „учен“ на Запад. Преклонение пред „факта“ и презрение към „метафизиката“ и „идеологията“, затваряне в кръга на непосредно даденото и пропъждане на косвено даденото, сиреч на обществените и идейните фактори и обобщения под предлог, че те субективизират и вулгаризират изследването; оттук — абсолютизация например на индивидуално-психологическата страна, колчем става дума за творчески процес, защото тя е в него непосредно даденото; или абсолютизация на формата, колчем стане дума за художествено произведение, защото т я пък е в него непосредно даденото, единствено „осезаемото“ в опита на читателя; поради това и с оглед на това — механистично раздробяване на изследвания обект и самото изследване на затворени системи, отношения и равнища, между които връзка няма, а какво има — остава неизвестно: това са черти, характеризиращи в една или друга степен или вариант работата на голям брой, ако не на мнозинството учени на буржоазния Запад. Нещо повече, те се смятат за признаци на трезв научен подход и солидна университетска традиция, те влизат в еталона на научността, на добрия тон в науката. . . А възлизат, логически и исторически, към една най-обща, по същина позитивистко-феноменалистка схема на научно мислене, вливат се в широкото русло на общопозитивистката методология.

Оттук нататък, както е известно, гносеологически изходите са два: или агностицизъм, отказ от познаване същността на нещата и света като закономерно свързано цяло и от търсене мястото на отделните явления в него; или — съвременна „гностика“, разглеждане явленията като проява — еманация на мистична духовна прасъщина, надарена със силата да поражда и твори, да движи и да изменя.

Ерлих избира втория вариант. И тук е мястото да се спрем не вече върху логиката, по която е изградена неговата концепция за Блок, а върху самата концепция.

Малко е да се каже, че тя е фройдистки обагрена — тя си е фройдистка по основа, по съдържание. Главните понятия, с които борави Ерлих, характеризирайки вътрешния свят на Блок или Брюсов — psyche, id, ego — са опорните понятия, с които фройдизмът обозначава структурата на психичното: „ego“ („аз“) — разумната, рационалната и волева страна на душата, ясното съзнание; id, — нейната тъмна и сляпа, ирационална стихия, подсъзнателният ѝ, най-дълбок и най-мощен дял, свързан пряко с тялото и с инстинкта; и „душата“ — „психѐ“, класическо мистично понятие, което възлиза от Фройд, през мистичния идеализъм, към Плотин и гностиците. Гръбнакът на Ерлиховата студия — контрастният паралел между Блок и Брюсов — е изцяло построен върху съпоставката „Аз“ — „То“, съзнание и подсъзнание, разум и инстинкт, воля и стихия, Парнас и Дионисий. . . Оттук естествено следват и „женствените символи“, и „влюбеността“ като универсална хранителна почва на Блоковата поезия, и свеждането на всичко по-важно в нея, в най-дълбоката му същина, до еротика и до „id“.

Но затова вече се говори достатъчно, а и то е толкова очевидно, че не се нуждае от анализи и доказателства. По-трудно според нас и по-важно е да се види, коя научна логика е помогнала на „душата“ и нейното

„То“ да изтласкат епохата и историята вън от същината на Блоковата поезия, при това — обличайки тази подозрителна операция в одеждите на научна „законност“, на историцизъм и ерудиция. А тази роля — да даде зелена улица на мистиката — са изиграли навиците на позитивисткото мислене, позитивистката методология (в най-широкия, най-общ смисъл на думата) с нейната апология на факта и принципиално недоверие към обобщението, които позволяват отначало да се изолира, а после да се абсолютизира психичното; от друга страна — с нейния арсенал от дати, сноски, документи и цитати, от фактология и ерудираност, от които всеки умен литератор може да си изгради внушителна фасада на научност и обективност.

Бягство от „мистиката“ и „метафизиката“ — съсредоточаване върху психичния факт — абсолютизация на психичния факт — мистифицирането му — пак мистика и метафизика, но вече действителни, а не като потенциална опасност: това е порочният методологически кръг, върху който паразитира фройдизмът. Тук е и една от причините за толкова широкото му, успоредно с позитивизма, разпространение в буржоазната наука, където фройдизмът също така е станал почти традиция, почти предразсъдък, и ако не основа, то поне елемент или пикантна приправка към концепцията на грамаден брой учени.

Колкото до „фасадата“, нейното значение не бива да се пренебрегва. В началото тя може, особено за по-невнимателния читател, да засенчи фройдистката терминология с многобройните сноски и „безпристрастното“ боравене с обстоятелства, доскоро премълчавани или изопачавани, с яркостта на съпоставките и тънкостта на нюансировките — така че фройдитските формули да прозвучат току-речи условно, като образни, макар и неясни обозначения, като полунаучни-полупоетични метафори: Парнас, Дионисий, „Аз“, „То“, „стихия“ и пр. пр. Още повече, че например в паралела Брюсов-Блок те обозначават един действителен и красноречив контраст в творческата индивидуалност на двамата поети. Ерлих обаче ги употребява далеч не условно, а с всичката си сериозност, в духа и буквата на психоаналитизма. И тук той действува, така да се каже, с развързани ръце: теренът му е предварително разчистен от едновековните усилия на една философско-методологическа школа, която, затворила вратите за материалистическата диалектика, пуска през прозореца мистиката в нейните съвременни разновидности.

И една трета черта, вече не на метода и концепцията, а лично на изследвача: Ерлих не е само мистик-позитивист, той е войнствуващ мистик. Нито следа у него от програмното безстрастие на позитивизма. Симпатиите и антипатиите пронизват студията му от край до край, макар и в рамките на академичната сдържаност. По ирония на обстоятелствата, тъкмо Ерлих представи на конгреса комай най-пристрастния — най-партийния, бихме казали ние, най- „идеологичния“, би казал той — доклад: една наистина „откровено идеологична ода“, при това не в поезията, а в науката. . .

Между другото Ерлих цитира Ана Ахматова, очевидно смятайки я за свой съюзник в тълкуването на Блок: явно самозаблуждение. Ана Ахматова, която няма претенциите да прави наука, е несравнено по-близо до истината за Блок, когато го нарича „т р а г и ч е н т е н о р н а е п о х а т а“. Този великолепен по синтетизма си поетичен образ събира като в увеличително стъкло сложната научна истина за Блок. За Ана Ахматова поета Блок не е проява на своето „То“, а глас на своето време — о т т а м иде трагизмът му. Но, — пак може да се възрази — нима няма

право на съществуване едно изследване, което да се съсредоточи върху гласа на певеца като такъв, върху неговия тембър и изразителност, красота и искреност? Безспорно — има, стига да не претендира върху цялата истина за певеца. Такова изследване, ако е научно точно, ще се върти в сферата на „тенора“ с ясното съзнание, че не стига до „епохата“ и „трагизма“. Ана Ахматова е хванала живеца на проблема, защото е обединила двата му полюса, вярно поставяйки ударението върху определящия. Така се прави синтез — като единство с определено и вярно намерено ударение, а не като сбор от събираеми, безотносителни към цялото, което в такива случаи или се разпада на двете си недозалепени половини, или се свежда до едната от тях.

Целият път на Блок, от тревожната любов към жената до тревогата за Русия, е поразително последователен. Блок непрекъснато „излиза“ от себе си, за да търси своето време, да го чуе и да му се подчини — и времето непрекъснато „влиза“ в него, за да стане негово, негово видение и предчувствие, стремеж и мъка. Една бурна, нестихваща диалектика между индивидуално-наличното в момента и обективно-въздействуващото, което на свой ред става индивидуално, за да се подложи веднага на ново въздействие отвън. Тласъкът отвън бележи етапа, а всяка етапна творба изразява конкретното взаимоотношение на външното и вътрешното в момента, новото относително равновесие на обективния и субективния полюс, идейно-емоционалната структура на новото единство. Творческото развитие на Блок е едно от най-грандиозните свидетелства колко дълбоко, като двигател и като съдържание, навлиза епохата в твореца, помитайки програмните принципи, когато те ѝ противоречат. Литературната история познава не един парадокс от този род, когато дори заклети естети и индивидуалисти пишат социално заредени — и породени — творби (Уайлд и неговата „De profundis“ например, да не говорим за Бодлер). А Блок цял живот все това противоречие разрешава, все в тази борба гори. Той не „отразява“ скудоумно епохата си, той я живее (за Ерлих той живее поезията си). Той е един от гласовете, с които Епохата говори — легитимен неин глас, гласът на онази интелигенция, която има правото да се нарича такава, защото е частица от ума и сърцето на времето и оттам — на народа си. В това отношение Блок е от глава до пети руски поет, поет на великата литературна традиция, която от Пушкина до Маяковски твори, решавайки по разному едно и също безкрайно уравнение: Поет-Народ-Революция. Само руската литература, която е дала Толстой и Достоевски, можеше след тях да даде Блок. Всички те жадно слушат своята епоха — и яростно спорят с нея и със себе си. И този яростен спор им помага да разкрият трагичния релеф на нейните противоречия, а ослепени от прозренията си — да доловят далечен зрак от изхода, от бъдещето. Само тази литература можеше, след Блок, да даде Маяковски: новият етап и новото решение на проблема Поет-Народ-Революция.

Не, още по-сложен е Блок. Още по-сложен, отколкото го рисуват дори онези, които си изграждат тезите, залагайки на неговата сложност.

И много по-голям.

*

Вторият доклад е „Литература и литературна теория (поетически школи и литературни теории в началото на XX век у руси и поляци)“. Автор — Кристина Поморска, от Масачузетския технологически институт — САЩ.

Веднага трябва да кажем: тук не е царството на Дионисия. . . Няма „психѐ“, няма „То“. Друг материал и друга изходна позиция, друг изследователски окомер, друг език и дори интонация: говори се сдържано, по-лаконично, с много по-малко метафори и много повече точни понятия. Съществената разлика обаче е, че тук няма мистичен „трансцензус“ от неизразимото към неговия израз, от невидимата и неведома прасъщина на поета към нейната видима изява в поезията му — и обратно. Патосът е, така да се каже, рационалистичен. Поморска строго се държи в рамките на конкретното и фактически наличното, на словесно засвидетелстваното: тя съпоставя не непознаваемо с познаваемо — „id“ с текст — а текст с текст, теоретично „черно на бяло“ с поетическо „черно на бяло“. Задачата на Ерлих бе да докаже саморазкриването на ирационалното, самовъплъщаването му в образ. На Поморска — да установи и опише една налична, документирана връзка между два налични, документирани литературни факта. В този смисъл, по обект на изследване, по задача, по похвати, — тя е по-„чист“ тип на учен-позитивист, отколкото Ерлих, който взима само онези най-общи методологически предпоставки и похвати в позитивистки дух, които му позволяват да вкара ирационалното в своята психограма и същевременно да пристрои научна фасада към храма на прадушевното.

Ядка на доклада на Поморска представлява анализът, на който тя подхвърля редица откъси от поезията на руския символизъм и футуризъм (Блок, Брюсов, Балмонт, Гипиус и др. — Хлебников, Кручоних, Асеев, Маяковски), търсейки връзката между тях и литературните теории на символизма и главно на т. н. формална школа (ОПОЯЗ). Отношението между групировките „Скамандър“ и „Млада Полша“ и полските литературни теории (Ингарден, Кридл) е дадено по-бегло, фактически като фон, на който да изпъкне колкото се може по-убедително явно предпочитаният руски „казус“. Пак горният анализ си остава, обективно погледнато, и най-ценната част на доклада. Превъзходно овладян поетически материал с оглед на целта, гъвкава и точна мисъл, остро око, лингвистична култура, усет за форма и слово — безусловно необходим за литературоведа, макар и не така често срещан — характеризират наблюденията на Поморска. От принципиално значение — макар не и откритие — е съпоставката между футуризма в литературата и кубизма в живописта: показано е вътрешното сродство в художественото мислене на тези две школи, в отношението им към света и към словото, ритма, звука — баграта, линията, обема. Интересно е проследено растящото съсредоточаване върху звуково-ритмичната страна на словото, за сметка на смисловата страна у символисти и футуристи (за Поморска това са два етапа на един процес — но за него по-нататък). Най-после по начало е важно самото обръщане към проблемите на взаимовръзката между литература и литературна теория, изкуство и теория на изкуството.

В резултат, получила се е богата и интересна картина на неслучайни съответствия, които искат своето обяснение. Задачата — да се установят и опишат тези съответствия — може да се смята успешно решена в рамките на доклада.

Но освен работна задача, едно изследване има още и т е з а. А това значи обяснение и коментар, научна концепция и философско-методологическа постановка на въпроса. . . Тезата усложнява нещата, защото ги прави спорни.

В що е т е з а т а на Поморска? — В това, че за нея връзката между литература и литературна теория представлява влияние, и то о п р е д е л я щ о, на литературата върху литературната теория. Не естетическите или философски учения на дадена епоха, не нейните духовни търсения, не културните ѝ, политически или социално-класови потребности и тенденции, в едно или друго съчетание с литературата — а самата литература, самите литературни школи играят определящата роля за създаването на литературните теории. „Всяка литературна теория е обобщение на определено статукво в литературата“ — решително резюмира Поморска. Така класицизмът бил обобщение на „господствуващите по онова време драматургия и епопея“, тъй нареченият биографичен метод — на романтизма, „идейно-психологичния анализ“ (според терминологията на Поморска) на Розанов и Мережковски — на творчеството на Толстой, Достоевски, Гогол, а „социологичният метод“ (към който Поморска присъединява и „социологизиращите марксистки изследвания“) — на т. н. „позитивистична проза“.

Две важни забележки. Не става дума за връзката между литература и литературна теория изобщо. Тази връзка е безспорна, тя може да бъде по-явна и по-скрита, по-силна или по-слаба, но тя винаги съществува и нейното изучаване е повече от наложително.

Второ: не се спори и по това — дали действуват и други фактори, освен литературата при създаването на литературната теория. Може да се предположи — и Поморска го заяви при разискванията — че тя признава и познава ролята на социалните, историческите, философско-естетическите и др. фактори. Още по-малко може да се ограничава волята на изследвача — да си избере един определен аспект, в случая ролята на литературата, от сложния проблем за възникването на една литературна теория (както искаше да подхвърли Ерлих например). Такъв избор е напълно правомерен.

Не по това се спори. Но не и в това е тезата на Поморска.

Тезата е именно в и з к л ю ч и т е л н о с т т а, в която Поморска поставя отношението литература-литературна теория; в този специфичен и решаващ п л ю с, с който тя надарява литературата в сравнение с всички други фактори при формирането на литературната теория. За този „плюс“ е написан докладът, в него е неговият смисъл и патос, който уговорките и смекчаванията не могат да заличат.

За забелязване е, че самата Поморска почти не употребява думата „влияние“ — за нея въпросната връзка е нещо много по-н е п о с р е д н о: особеностите на литературната школа, обобщени и обосновани, се превръщат съответно в литературна теория и метод за литературно изследване. . . По този начин литературната теория се оказва фактически теоретична модификация на литературната практика, нейна друга форма на съществуване, нейно литературоведско alter ego.

Разбира се, тук даваме тезата в най-категоричните изявления на автора ѝ. В хода на изложението Поморска употребява и по-незадължаващи или по-нюансирани формулировки — види се, в зависимост от съпротивата на литературния материал, който не винаги влиза в схемата без инциденти. Така например, ако в доклада класицистичните теории се характеризират като о б о б щ е н и е на съвременната им литература, за Толстой и Достоевски се казва, че те били с ъ з д а л и о с н о в а, върху която да се изгради и т. н. „идейно-психологичен“ анализ, а за „социологичния“ метод—че бил о р г а н и ч е с к и свързан с „позитивистичната“

литература. Ако в резюмето литературната теория се определя като о б о б щ е н и е на литературата, в доклада може да се прочете, че отношението помежду им е „еднакво важно, ако не и по-важно“ от отношението между литературните и другите — философски, естетически — учения на времето. На места проличава вътрешна противоречивост на становищата. Би могло да се допусне, че едва ли самата авторка ги смята за непоколебими, особено в най-категоричните им формулировки. Ако щете, на подобни подозрения навежда дори прекалено целесъобразният избор на случая, с който трябва да се докаже тезата: Поморска избира близостта между символизъм-футуризъм и ОПОЯЗ — близост, стигаща до симбиоза между литературна практика и литературна теория, при която повечето теоретици са и писатели, а писателите теоретизират, членове са на едно и също, рядко дружно и хомогенно, макар малобройно и недълговечно литературно гнездо, а теорията, която те създават, е по-скоро поетика и платформа на тяхното творчество. С една дума — близост, толкова изключителна и толкова удобна за тезата, че почва да компрометира нейната общовалидност.

Но тезата си е теза. Щом е декларирана, тя властно иска да бъде и защитена.

Ала системата от доводи и факти, на които я опира Поморска, се оказва не твърде надеждна защита.

Още на конгреса нейната историко-философска и историко-литературна аргументация бе сериозно разклатена. Николай Георгиев от Софийския университет посочи, че Поморска погрешно извежда философското потекло на изкуствоведския формализъм, съответно на ОПОЯЗ от феноменологизма: първо, влиянието на последния е невъзможно хронологически, тъй като е влияние със задна дата — формализмът като действена школа вече слиза от сцената, когато излизат основните произведения на Хусерл, докато тези на Ингарден се създават още по-късно. Второ, то е невъзможно и по същество, тъй като основните постановки на изкуствоведския феноменологизъм и на формализма не се покриват. Трето — по аналогични причини не може да се търси връзка и между полския феноменологизъм и т. н. позитивистична полска проза.

Така че едно от основните положения на доклада — че ОПОЯЗ и полските литературни теории имат обща философска основа, а различни, сиреч това, което т е с а ф а к т и ч е с к и, ги прави тъкмо разликата в конкретните две литератури (руската и полската), чието обобщение са — това положение не се държи, разпада се.

Изтъкна се (съветската делегация) произволността и фактическата невярност на твърдението, че между 1900—1920 г. в Русия безразделно господствувала поезията.

И наистина за Поморска не съществуват нито Бунин, нито Куприн, нито младият Алексей Толстой (за Горки, ясно, и дума не може да става): от прозаиците на този период тя признава и споменава само Сологуб. Ако Поморска е имала предвид дори само художественото качество на прозата по онова време, и в същото време цитира единствено името на Сологуб като неин представител — произволът е очевиден. А тъкмо върху този произвол тя гради съответствието: господствуваща литература (символистка и футуристична поезия) — господствуваща теория (формална школа).

Най-после много сериозен удар бе нанесен (пак от Н. Георгиев) върху правомерността на самата теза за определящата роля на художе-

ствената практика спрямо художествената теория. Историята на естетическите концепции показва, изтъкна той, че тук о с н о в н о т о движение върви не от литературната школа, а от общофилософските възгледи на учения към литературно-естетическите му възгледи, и в обратна посока — не индуктивно, а дедуктивно, от логически по-високо към логически по-ниско познавателно равнище. Второ — литературната наука търпи силно влияние от съседните ѝ съвременни науки — психология, физиология, теория на информацията и семиотика (днес) и пр. Трето — теоретично мислене и творческа дейност са обратими процеси както у художника, така и в изкуството като цяло. Поморска е допуснала „недопустимо преувеличаване на ролята на литературната практика, стигащо едва ли не до абсолютизация".

Така че и тук не може да се говори за едностранно и еднопосочно обуславяне на литературната теория от литературата. Изобщо генезисът на една литературна теория е и друг по начало, и много по-сложен.

Работа на специалистите естетици и литературни историци е да разкрият конкретните размери на горните отклонения. В нашия случай по-интересна е самата теза, с ония често пъти далеч водещи тенденции, които тя обективно носи в себе си.

Студията си Поморска е построила дедуктивно (между другото, в разрез с онова, що препоръчва тезата ѝ): първо формулира определящата роля на литературната практика по отношение на литературната теория; после съпоставя поетическата, словесно-образна структура на символизма и футуризма с теоретичните положения на ОПОЯЗ. Втората част очевидно трябва да докаже първата.

Тя обаче доказва само онова, което може да докаже: че между структурата на символистката и особено на футуристката поезия и теориите на т. н. формална школа има много голямо сходство, често стигащо до пълно покритие, има следователно тясна връзка, взаимно влияние, понякога практическо взаимопреливане на теорията в практиката и обратно. Нищо обаче не доказва, че това влияние е определящо и че то се реализира от литературата към литературната теория. Това б и б и л о доказано, а к о Поморска бе проанализирала и другите възможни (и съществуващи) тези и фактори, и ги бе отхвърлила като несъстоятелни или като по-слаби в сравнение с фактора литература. Поморска обаче това не прави. Тя борави всъщност само с един аргумент — сходството между художествена практика и художествена теория — под две форми: веднъж като позоваване на класицизма, романтизма и пр. п р и м е р и; втори път — разгърнато, като анализ-описание на това сходство при символизма и футуризма. Но сходството още не е доказателство. За да стане то такова, трябва да се докаже неговият закономерен характер. А за това е необходимо — научното дирене да се изнесе извън „литературния ред", на широка историческа и теоретична арена, където си дават среща и премерват силите си научни, културни, социално-исторически фактори, — и тогава, на тоя фон и в тоя далеч по-сложен контекст, да се покаже и определи неговата закономерна значимост и относителното му тегло. Нито веднъж обаче Поморска не излиза вън от отношението „литература-литературна теория", за да го провери чрез други съпоставки. Забележката, че когато литературната теория бивала свързвана генетически с философските, естетически и пр. доктрини на времето, изпускало се отношениеот между обобщението (теорията) и онова, което се обобщава (литературата) — дори да се приеме за вярна — си остава забележка, посочване на недо-

статък, а не доказателство. Поморска нито обяснява з а щ о, по силата на какви фактори литературните теории са рожби на литературната практика, нито оборва със становището си други, предполагаемо по-слаби становища. Тя не доказва, — тя и л ю с т р и р а. По функция нейните анализи са примери-илюстрации на становището ѝ. А по същината си те имат характер на о п и с а н и е на сходството между литература и литературна теория, не на разкриване на причините му връзки. Тя рисува интересуващото я отношение по начало като р е з у л т а т — не като процес, в с т а т и к а т а му — а не в динамиката на елементите му. Тук, в това недиалектично поставяне и разглеждане на нещата лежи най-дълбокият методологически корен на неверните — според нас — изводи, до които тя стига. Защото специфичният белег на н а у ч н о т о изследване е тъкмо разкриването на генезиса, на причинната зависимост, на това — кое от кое и как се поражда, кое от кое и как се обуславя. Поморска разчита много повече на самоочевидността, отколкото на доказателството. Наистина една илюстрация може да бъде твърде интересна и убедителна сама по себе си, и тя е такава в случая и, още по-важно — плодотворна е в научно отношение. Тя буди мисли и дава материал за мислене. Тя е една сериозна заявка за научно търсене. Последното обаче т е п ъ р в а трябва да се разгърне, за да може примерът да стане доказателство.

Много показателно е, че Поморска нарисува една вярна и ярка картина на съответствия — и я оставя да пребивава в някакъв научен вакуум. Какво има извън и освен отношението литература-литературна теория, свързано ли е то и как с него, тя не се пита. В своето търсене — кое обуславя литературната теория, тя стига до литературната школа, съответно до нейната поетика, до типичната за нея структура на поетическия образ — и тук спира. Т у к е п р е д е л ъ т и, логично, тук е и отговорът: теорията е такава, защото такава е поезията. . . И вече в никаква степен и форма, нито с намек, нито в подтекст, не се дава да се разбере, че съществува въпросът: а защо „е такава“ тази поезия? Огде и защо иде тази поетическа структура? В каквато и форма да се постави този въпрос, фронтът на научното изследване изведнъж ще се разшири, на сцената може да излязат други фактори, с по-широк радиус на действие, които да стигат както до теорията, така и до литературата, и неизвестно — до коя от тях по-напред и по-пряко. Картината многократно ще се усложни. А Поморска очевидно я предпочита по-проста: два контрагента — един резултат.

Така се постулира (дори независимо от намеренията на автора, просто по логиката на нещата), че литературната теория няма отношение към въпроса — кое подхранва и обуславя поетическия образ, изобщо дадена поезия, нейното съдържание и форма, цялостната ѝ художествена структура. Родословието на литературната теория се довежда до поетическата школа, съответно до поетическия образ — и тук спира, а по родословието на поезията и образа авторката мълчи. Става така, че поетиката на дадена литературна школа играе в доклада ролята на предел за научното дирене: тя е стената, о която то се удря, за да спре. Това наистина прилича на прословутата „даденост“, която е т а к а в а, защото е. . . Поезията е последната, дадена в доклада — един вид причина сама на себе си. И по силата на това, че е „последна“, тя става „причина“ и на теорията.

Не твърдим, че точно така мисли или би се изразила авторката. Към това обаче води логиката на доклада ѝ — друга логика той няма. Може да се възрази: отде се заключава, че докладът не признава други причини?

— От това, че дори не намеква за такива, че концепцията му не оставя място за тях; а в науката гадаенето — какво о щ е може да си мисли един автор, различно по начало от онова, което е написал, е досъщ безпредметно. Но преди всичко — от постановката и вътрешната логика на самото изследване; от това, че тъкмо тази абсолютизация на литературната практика, това ограничаване на търсенето „до тук“ дава възможност да се изгради една теза, която без друго би се разпаднала, щом се допуснат и други фактори. Съзнателно или не, Поморска поставя стена пред въпроса за генезиса на единия от контрагентите си — литературата. И т о г а в а, веднъж изолирано отношението литература-литературна теория от други възможни връзки, дори естествено е да се допусне, че токът на въздействието тече от литературата — като по-живия и по-динамичния, по-непосредствено свързания с живота, по-ефективния в проявите и въздействията си елемент — към литературната теория. Литературата винаги императивно изисква своя коментар и обяснение, изисква да ѝ се създаде поетиката, да ѝ се обоснове естетическата платформа — и я получава: в литературната история като поетика и творческа програма на различните школи, а в доклада на Поморска — като „теория на литературата“ и „метод за литературно изследване“.

Читателят усеща вече нещо, познато още от доклада на Ерлих. И двамата изграждат тезите си върху едно изолирано отношение: Ерлих — върху двойката „творец-творба“, Поморска — върху двойката „творба-творческа теория“. И двамата анализират своя материал от гледище на несъобщаващите се помежду си равнища на изследване и стигат до аналогични резултати: при Ерлих творецът поглъща творбата, при Поморска — творбата поглъща теорията. И двамата изключват обществено-историческия фактор от своите решения, като създават научен вакуум около изследваната двойка: при Ерлих този вакуум е по същество, тъй като, външно, изследването е наситено с многобройни — и обезсилени — историко-литературни факти; при Поморска този вакуум е изричен и последователно осъществен, тя се държи строго в рамките на формалния паралел поезия-поетика. Това е по принцип същият начин на боравене с материала и същата логика на научно мислене, при която изследването се затваря в двойка съотносими, свързани само помежду си обекти, единият от които — по силата на затварянето — си асимилира без остатък другия. Тази е подмолната методологическа близост, която поставя студията на Поморска на една дъска с тази на Ерлих, въпреки цялата им и очебийна разлика.

Тази по начало обща отправна позиция дава възможност за два вида решения, и разликата между двамата автори е в изобора, който те правят. Ерлих използува възможността да направи скок в сферата на ирационалното; това му пък позволява да „отвори“ своята затворена двойка и да вкара отново.причинността в нея под мистифицирана, гностико-фройдистка форма, да даде мистично-идеалистическо съдържание и решение на поставения проблем. Поморска използува другата възможност — да остане там, където е: при текста, похвата, прийома. Субективно тя пази философския „неутралитет“, мирогледната неприкосновеност на своята двойка както от „ляво“, така и от „дясно“. Обективно тази ѝ типично позитивистка позиция е заредена със съвършено определени философско-гносеологически тенденции, едни потенциални, други реализирани в доклада, които водят по-сигурно на „дясно“, отколкото на „ляво“.

И наистина, както и да въртим тезата на Поморска, остава едно: че в с я к а литература си създава с в о я теория на литературата — за

да обясни с в о и т е особености, и с в о й метод на изследване — за да ги анализира („теория на литературата“ и „изследователски метод“ са термините, с които си служи самата Поморска). С други думи: познаването на дадена литература зависи от самата литература. Тя очертава кръга на познанието (какво може да се познае) в рамките на с в о и т е характеристики; пак тя дава и инструмента на познанието — изследователския метод. Тя е сама на себе си обяснение, закон, норма. Следователно дадена литература може да бъде позната и естетически оценена дотолкова и така, доколкото и както т я п о з в о л я в а това. Озоваваме се пред една своеобразна „принципиална координация“, с „централен член“ — литературата и „противочлен“ — литературната теория. . . Ала, както при всяка принципиална координация, равновесието е фиктивно: везните всъщност са си наклонени към „централния член“ — към субективния полюс, а той пък изтегля цялото решение на дясно, към релативизма, субективизма, агностицизма.

Какви са философско-методологическите последици от такава постановка?

Първо, тя не може да не релативизира по начало научното познание: колкото литератури, толкова истини за тях. . . За общовалидни литературни истини, още по-малко за онова, което се нарича научна закономерност, не може да се говори (както, показателно е, не говори и Поморска): всяка истина важи за своята литературна школа. Що се отнася до теорията на литературата в цялост, като научна дисциплина, тази постановка я превръща в съвкупност от конкретни литературни теории, съотнесени помежду си (и то незадължително) само хронологически — коя след коя възниква. Така литературната теория се свежда до инвентар-описание на известните в миналото и днес литературни доктрини, а нейното развитие — до временна последователност. Губи се свързаността, непрекъснатостта на научния п р о ц е с — изобщо процес няма, защото вместо развитие има сбор от доктрини, наредени една до друга, по един или друг принцип (по време, по прилика и пр.). А това значи, че се накърнява общовалидния, закономерния характер на литературоведското познание.

При това за Поморска литературно-изследователският метод може да бъде и е винаги само д а д е н к о н к р е т е н метод, пригоден за анализ на д а д е н а к о н к р е т н а литература, и годен да познае само онова, що се съдържа в нея. Поморска отрежда по начало подчинена, описателна — о б с л у ж в а щ а роля на метода. Той трябва да обслужи литературата с анализ, съобразен с нейните особености и задачи. А съвсем не — да я изучи в о б е к т и в н о - и с т о р и ч е с к и т е ѝ и з м е р е н и я, да ѝ види мястото, връзките, значението в историческия процес. За последното той трябва свободно да излиза извън литературния ред, за да оперира с всички фактори и данни на епохата и историята изобщо, да си прави обобщенията върху пълен обществено-исторически фон, — а Поморска го е обрекла по рождение да не прекрачва границите на съответната литературна школа. В нейните представи методът за литературно изследване носи определено утилитарен, прагматичен характер. Като инструмент за познание той е силно ограничен, а ролята му е принизена до ролята на шифър, с който се разчита поетиката на дадена школа.

А всичко това, така или иначе, бие все по един прицел: по познавателната стойност на литературното изследване, дискредитира литературознанието като наука. . .

Точността изисква да се отбележи, че в доклада на Поморска това става не само, така да се каже, стихийно, само по логиката на нещата. Не може да се отмине например явното съчувствие, с което Поморска, говорейки за философската основа на ОПОЯЗ, окачествява като „революция“ „новата класификация на хуманитарните науки“, дадена от неокантианците Рикерт и Винделбанд (отделянето на хуманитарните науки от природните въз основа на това, че бидейки „дисциплини от идиографичен характер“ те боравели с индивидуализирани явления, докато природните науки — с генерализирани). Тази „революция“ била извършила „прелом“ в литературната наука и разбила на пух и прах господствуващите до тогава в нея позитивистични (вероятно — материалистически, обществено-исторически) методи“, тъй като „скъсала с генетизма и причинността в литературата“ и „поставила задача да се изследва самата творба, взета агенетично и индивидуализирано.“ Към Рикерт и Винделбанд Поморска присъединява и Хусерл, бащата на феноменологизма, с неговите идеи за „независимото битие“ на нематериалните творби и с препоръките му да се изследва „същността на художествените (ейдетичните) творби“, която „се проявява във всяка от тях отделно, в чист вид, самобитно, независимо от всякаква причина“...

По-важно от съчувствието, с което Поморска излага теориите на неокантианците и феноменологизма обаче е сходството между тях и нейните собствени становища. Най-малкото, има съзвучие между „агенетизма“ и „независимото битие“ на изкуството и принципиалното затваряне на литературното изследване в рамките на съответната литературна школа, в кръга на нейните категории — както прави Поморска. За да твърди и прави това, Поморска трябва така или иначе да е приела философската достатъчност на литературната творба, нейното самостойно и самозадоволяващо се битие, което не се нуждае от друго обяснение, освен от онова, което то само̀ носи в себе си и за себе си. Това е логическата предпоставка, за да се издигне творбата като предел на литературното изследване, като негов пръв и последен определител — както прави Приморска. Не без отношение към „агенетизма“ е и пълното мълчание, което Поморска пази по въпроса — как и от що се обуславя самата литература. Може би отговорът би бил, че „специфично“, като изкуство, литературата следва да се разглежда именно агенетично, вътре в себе си, на своето си равнище, определена само от своите си вътрешни закони, което значи — взета като „чиста форма“? Че всичко друго, всичко „неспецифично“ (или самата литература, ако е взета „неспецифично“) следва да се разглежда на други равнища и от други науки — от психология, биология, социология, история, философия, политикономия? И тогава безсмислено и безпредметно — просто „вън от темата“ и вън от литературната наука — би се оказало всяко търсене на исторически, социални и пр. връзки и фактори, както и на съдържанието, доколкото съдържанието е свързано с действителност извън изкуството. Подобен отговор не е изключен — той е в логиката на доклада, още повече, че забележки в този дух неведнъж се правеха на конгреса. По соломоновски, този отговор разсича изследваното явление и дава „всекиму своето“: психологията взима психологическото съдържание на творбата и психологията на художественото творчество, социологията — социалното ѝ съдържание и обусловеност, историята — историческата ѝ обусловеност и съдържание, политиката. . ., биологията. . . и т. н. А литературната наука пък получава художествената структура, поетиката, формата, взети като „чиста форма“, откъснати от

социално-историческата им функция и обусловеност и изпразнени от съдържанието си. Кесаровото — кесарю, божието — богу: нали явленията имат много страни и за всяка страна си има наука? Е, както при Соломона, живото дете е разсечено, но да го оставим живо и цяло значи да се откажем да го изучаваме „научно“, защото за живото и цялото няма наука, а който с тях се занимава, той прави „метафизика“. . . Че освен определен брой страни, аспекти, качества и пр., явлението представлява от себе си качествено ц я л о, несводимо до съвкупността от страните му, че то си има своя същност — в сърцевината му лежи едно същностно отношение, лежи определена обективна закономерност, че и цялото, и същността са неделими от спецификата — това също е „метафизика“, стара, известна. . . Неизвестно е само какво става с целостта и адекватността на човешкото познание. Марксизмът го вижда ограничено исторически — и безгранично по възможности, единично — и общовалидно, откъслечно — и непреривно, приблизително — и адекватно, тъкмо по силата на непрекъснатото му движение към все по-точна и по-пълна картина на явлението и на света. Школите, към които клони Поморска, го предпочитат ограничено и фрагментарно, статично и описателно, т. е. — дълбоко дефектно като познание.

Разбира се, по вкусовете е прието да не се спори, включително и по мирогледно-философските. По научната ефикасност на теориите обаче може и трябва да се спори. Какво д а в а на науката една методология, какво м о ж е д а о б я с н и една теза — т о в а решава спора. Нали още в евангелието е казано: по ефикасността им ще ги познаете. . .

Да вземем първия и най-ефектен пример-доказателство на Поморска: двойката класицистична литература-класицистична теория на литературата. Наглед — пълно покритие. Но още в следния миг почват да никнат въпроси. И първият: как така класицистичната теория на литературата, примерно „Поетическото изкуство“ на Буало, да представлява обобщение на живата драматургическа практика примерно на Корней, Расин, Молиер, когато реално и тримата представляват непрекъснати отклонения и нарушения на нейните канони? И потъпкано единство на времето, и пробив на страстта, и ярки реалистични щрихи — всичко това не само го има в живата практика на френската драматургия от XVII век, но без него тя не би била това, което е, още по-малко — велика. Тя не изскача из общия облик, из духа и стила на класицистичното изкуство. Но тя изкача из схемата на класицистичната литературна теория. Обобщена пряко, без „посредници“ (както я иска Поморска), т а з и литература трудно може да даде т о з и литературен кодекс. За да бъде той това, което е, очевидно между литературата и нейното „обобщение“ е действувал някой трети в качеството на обобщаващ: той именно е дал критерия за отбора, оръдието на обобщението. А това са на първо място философско-естетическите възгледи на епохата, както и оня най-общ тип на картезианско мислене, което характеризира духовния живот на онова време. Сиреч — точно онова, което Поморска отрича или оставя на втори план като фактор при възникването на теорията. Така е дори при този сравнително най-прост и удобен за тезата на Поморска исторически пример — XVII век. Да не говорим за XVIII, още по-малко — за XIX или XX век, където да се сведе свръхсложното вълмо от фактори и взаимодействия от различно естество и сила до определена бройка еднолинейни отношения литература-литературна теория е, направо казано, опростителство. Особено трудно е да се „кодифицира“ теоретически реализмът на XIX век и обратното — да се „олитературят“ неговите теории. Обобщение на чие творчество представлява

например критиката на Белински — на Пушкин, на Лермонтов или на Гогол? Някой може да каже — и на тримата, в три последователни етапа, и особено — на Гогол. Но ето че, според Поморска, Гогол бил обобщен в литературния метод на Мережковски. Пак Мережковски бил обобщил Толстой. Но и Ленин е обобщавал Толстой, и Чернишевски, и Горки. . . Литературна практика — една, а обобщения — много, защото са много позициите, от които се обобщава. За съжаление отношенията са много по-сложни и реалната картина — много по-трудно поддаваща се на научно упорядъчаване. И обратното — за щастие — нито Толстоевият творчески метод е получил обобщението си у Мережковски, нито изследователският метод на Мережковски представлява теоретично alter ego на Толстоевия роман. Меко казано — покритие няма. . .

Що се отнася изобщо до връзката между литература и литературна теория, тя е, както изглежда, едновременно и много по-основна, и много по-косвена, отколкото едно пряко влияние помежду им. Литературите и литературните школи на дадено време са си по начало, генерално съзвучни. Но не защото литературата обуславя теорията, а по силата на определящия факт, че и двете са рожби на века си; че и двете израстват из неговата социално-историческа и класово-културна почва, извикани са на живот от неговите потребности и решават неговите задачи. Оттук нататък обаче всяка тръгва по своя път и със своите средства към своята сфера на действие. Литературата естетически усвоява действителността — литературната теория търси обективните закономерности на това усвояване. Но нито литературата, нито литературната теория не представляват пряко, емпирично и механично усвояване на своя обект (каквато тенденция прокарва Поморска) — и това е генерална, качествена отлика на всяко човешко усвояване-познание и усвояване-творчество. „Между“ художествената творба и нейния обект в действителността стоят мирогледно-естетическите позиции и личността на твореца, вече формирани от епохата, — и те са оръдието за усвояване, те дават формата и критерия на художественото обобщение. „Между“ теорията на литературата и нейния обект — самата литература, стоят естетико-философските, политически и пр. възгледи в течения на епохата, — и те дават критерия и оръдието за научно обобщаване, основата, на която да се изгради една литературно-изследователска методология и концепция.

Литературната теория не е обобщено к о п и е на литературата, сиреч — механичен „статистически“ отбор на най-често срещаните ѝ особености, тя не е някаква аморфна духовна материя, която чака литературата да отпечата своята структура върху ѝ, за да ѝ даде форма. Тя не е „безструктурна“, тя си е вече специфично формирана като научна методология и теория, поне в главното. Тя не пристъпва към литературата, за да се подложи на нейното моделиращо въздействие, а — въоръжена с определен инструмент за анализ и обобщение, с определени философско-естетически критерии. И вече втори въпрос е обратното влияние на обекта — на литературата — върху методологията и теорията. Защото в отношението литература-литературна теория литературата влиза преди всичко като о б е к т  н а  и з с л е д в а н е. Характерът и възможностите на нейното въздействие се определят от това ѝ положение на обект. Влияе и тя безспорно, но по начало така и дотолкова, както и доколкото всеки обект на изследване влияе върху съответната наука и методология, които го изследват. При това не бива да се забравя, че нейното влияние, като влияние на и з к у с т в о върху о б щ е с т в е н а наука, е много по-сложно

опосредено, вътрешно по-диференцирано, по-косвено, отколкото влиянието на един обект от сферата на природните науки върху съответната природо-научна теория или методология.*

Така че съзвучията между литература и литературна теория и обратно се наслояват „върху“ и „след“ основното съзвучие „по епоха“. Те са едно допълнително, вторично осъразмеряване между изследването и обекта на изследване, между теорията и практиката. И ако трябва да се изяснява произходът на онези верни като факт, точни и тънки като наблюдение сходства, които Поморска открива между практиката на символисти и футуристи и теориите на ОПОЯЗ (— и ако трябва да прибавим още една схема, опростителска като всяка схема, бихме казали ние) — то о т п р а в н а т а точка на всички изяснения трябва да бъде и с т о р и ч е с к и я т м о м е н т: определено състояние в края на XIX и началото на XX век на обществените отношения в Русия, определени потребности, насоки и търсения, в частност във философията, естетиката и изкуството. На тази о с н о в а вече може да се потърси връзката между философско-естетическите и литературните теории и тяхното влияние върху мирогледа и практиката на творците; и едва на трето място — обратното влияние на самата практика върху теорията, известно „п р и с п о с о б я в а н е“ на метода към самата литература. Задача, достатъчно сложна и с няколко неизвестни, която или трябва да се решава едновременно в няколко аспекта, на няколко взаимносвързани равнища — ако се решава цялостно; или — при едно предварително очертаване на горните взаимоотношения на фона на цялото и като се държи сметка за него — ако се решава на части.

А ето и втори въпрос: как да се изследват — па и как да се възприемат — л и т е р а т у р и т е н а м и н а л о т о, ако изхождаме от постановките на Поморска? По кой метод, от какви позиции, с какви критерии? На този въпрос докладът отговаря: по техните собствени. Друг отговор той не може да даде. Т. е. — Расин чрез Буало, Толстой — чрез Мережковски, футуристите — чрез ОПОЯЗ. . . Но д н е с, за н а с, съвременните читатели или изследвачи, — Буало, Мережковски или ОПОЯЗ са най-малкото н е д о с т а т ъ ч н и. Те не могат да ни осигурят дори пълноценен исторически контакт с миналото, камо ли — анализ и оценка. Изниква сериозна опасност от неразбиране, оттам — от подценяване изкуството на миналото или от превръщането му в музейна ценност, ценност н е з а н а с. То си остава там, за себе си и за ония, които са го вкусвали някога, затворено в черупката на своето време заедно със своя двойник — теорията. . .

Тогава? От съвременни позиции ли? Но от кои? Толстой — с критериите на антиромана, и Корней — от театъра на абсурда? Но контакт пак няма

---

* По силата на обстоятелството, че природонаучният закон трябва да отразява максимално точно с а м а т а природна закономерност и нищо повече, освен нея, природонаучната методология също трябва да бъде максимално „приспособена“ към своя обект. Връзката тук е много по-тясна и сравнително проста, сравнително еднозначна. Докато в случая с литературата и литературната теория имаме отношение между две надстроечни сфери, две форми на общественото съзнание, всяка по своему вече обусловена обществено-исторически и вече отразила дадено обществено-историческо статукво (а литературата, в плюс — и личността на художника) и следователно, активно заредена с определени тенденции. Поради това в рамките на общото отношение между изследване и обект на изследване тук се отваря много по широко поле за много по-разнообразни взаимодействия, за обратни влияния, преплитания и комбинации, отколкото при природните науки, — до там, че в даден конкретен случай и за определен момент превес може да вземе обектът — изкуството — над теорията. Ала, както винаги, изключенията само потвърждават правилото.

да се получи, а вместо научен анализ, ще има разпъване на старата литература върху прокрустовото ложе на новите изисквания. А може би има трета възможност — едновременно от гледище на миналата и сегашната литература и литературна теория? Но как да се съчетае минало със сегашно? З а щ о, н а к а к в а о с н о в а, по какъв п р и н ц и п? — Тезата на Поморска не може да подскаже отговор на тези въпроси, досадно „наивни“ като детските, но като тях незаобиколими. За нея дадена литература е или „тук“ или „там“, или „вчера“ или „днес“, — а заедно с нея, неотделима, и нейната сянка — теорията. Вчерашната литература върви с вчерашната теория, днешната литература — с днешната теория. „Днес“ не може нито да усети, нито да обясни „вчера“. Не се съобщават нито епохите, нито системите. Литературното време е раздробено на непроницаеми клетки и всяка от тях пази по една омърлушена двойка литературно-теоретични близнаци, обречена на принципиална автаркия. Развитие няма, защото няма връзка нито помежду им, нито между тях и света. А щом няма развитие, няма и „снемане“ на старото в новото, няма наследство, което да се преодолява и продължава, няма традиция — няма връзка. . . Както и да погледнем, от постановката на Поморска не може да се изкове инструмент за анализ на литературното минало. Тук тя е безпомощна.

И напразно авторката още в началото на доклада си се обявява срещу свързването на литературната теория с философско-естетическите доктрини на времето, тъй като то било превръщало нейното изучаване в „имманентен способ“: свързвайки я със самата литература, Поморска „имманентизира“ много по-сигурно изучаването на теорията.

По същите причини от тази постановка изпада — просто няма място за него — един трети въпрос: съществува ли литературна теория и изследователски метод изобщо, отделно от конкретно-историческите? С други думи — откристализира ли, след като мине през цедката на времето, по някое и друго рационално зърно (както от литературата, така и от литературната теория) и нанизва ли се то на една научна и логическа нишка, за да образува веригата на относително устойчивите критерии и ценности, с които науката да оперира като с един сравнително траен фонд? И който фонд, по силата на тази научна приемственост, на това отсяване и съхраняване (приемствеността на човешкото познание като следствие от неговата адекватност) да позволява обратната връзка от „днес“ към „вчера“, да служи за анализ и оценка на миналото. Има ли я реално литературната наука, развиваща се исторически и в хода на своето развитие стигаща до обобщения, валидни и за други епохи? По този пункт докладът пази пълно мълчание, както по въпроса за извънлитературната обусловеност на литературата—и вероятно по същите съображения: да не би да се направи „трансцензус“. . . А една научна методология би трябвало да бъде достатъчно гъвкава, за да включи корективите на конкретните литературни школи, и достатъчно обща, за да преодолее ограничеността им — миналото да коригира със съвременността и съвременността — с миналото. Тя би трябвало да бъде максимално пригодена да прониква в конкретната историческа специфика на своя обект, но достатъчно самостоятелна спрямо него, за да може да прави обобщенията си въз основа на всичко извън литературата, което има отношение към нея. Сиреч, да може закономерно — а не като браконер, вярна на себе си — а не като си изневерява, да върши тъкмо ония исторически и философски „трансцензуси“, които са плашилото за позитивистки формирания ум.

Методология — слугиня на литературата, и теория — нейно обобщено копие, това не могат извърши. Създадени, за да обслужат дадена литературна школа, те не могат да се вдигат над нея, за да огледат и съпоставят, да обобщят и да доловят процеса — таванът им е нисък, той предварително е фиксиран на равнището на школата. В страха си — да не нагазят в прословутата „метафизика“, изследователи като Поморска непрекъснато подрязват крилете на собственото си изследване. А зад подобна позиция стои — осъзнато или не — принципиалното съмнение в адекватността на научното познание, убеждението, че общовалидна научна истина едва ли има, едва ли има и историческо придвижване към нея: на тъмния екран на времето блещукат о т д е л н и светли точки, а помежду им — мрак и неизвестност.

Нека се вгледаме по-отблизу в анализа, на който Поморска подлага връзката между творческата практика на символизма и футуризма и теориите на формалната школа (ОПОЯЗ). Той е твърде характерен като приложение на собствената ѝ методология.

От пръв поглед се хвърля на очи една основна непоследователност: според тезата, литературната теория изниква като обобщение на литературната практика; сама Поморска обаче в своето изследване върви по обратния път — от теорията към практиката. Така е построила доклада си като цяло: първи общ дял — теориите на формализма, неокантианството, феноменологизма, ОПОЯЗ; втори конкретен дял — практиката на символисти и футуристи. Но така е построен по правило и вторият конкретен дял: първо се привежда едно общо положение, най-често от програмни изказвания или творчески манифести, после то се подкрепя със стихотворни примери. Сам по себе си обаче този строеж на анализа изтъква не силата на практиката по отношение на теорията, а силата на теорията по отношение на практиката. Сиреч — демонстрира точно обратната връзка на тази, която би трябвало да докаже. И то по най-естествения, най-непринуден начин — защото я носи в себе си.

Защо противоречи на собствената си теза Поморска? И тук е парадоксът: защото тезата я принуждава.

Любопитен е механизмът на този парадокс. Вярна на тезата си, Поморска не излиза от литературния ред, за да потърси извън него — в историята (казано най-общо) изворите и опората на литературната практика. Литературната практика става последната инстанция, логическият и гносеологически предел на изследването. „Зад“ нея няма н и щ о — нито в материалистически, нито в мистико-идеалистически смисъл (както е при Ерлих). Но, оставило литературата без логическа и историческа опор а в нещо друго, освен в себе си, изследването не може да тръгне о т нея — к ъ м теорията: то няма на какво да се опре, от какво да се „отласне“, нито има ориентир, който да следва, за да стигне до обобщението. В такива случаи опитват се да стигнат до него по механичен, опростено-статистически път: като се „преброят“ най-често срещаните признаци и въз основа на тяхната повтаряемост се направят някои изводи. Този път — чисто емпиричният — е едничкият логичен път за тезата на Поморска. Но (като оставим настрана принципиалните му недостатъци) той има това неудобство в частност тъкмо за Поморска, че при него изследването едва ли може да стигне скоро и пряко там, закъдето явно бърза авторката — до положенията на ОПОЯЗ: нали тя в е ч е е предпоставила, че те са рожба на самата литература и следователно до т я х трябва да се стигне. А емпирията, дори когато е статистическа, е муден пътник, който по начало,

по презумпция не знае къде отива: не са случайни изразите „сляп“ или „пълзящ“ емпиризъм.

При това положение Поморска е принудена негласно да предпочете по-краткия път — да стартира от общи положения. Общите положения не са без „опора“, зад тях така или иначе стоят естетически и философски концепции, чието родословие може да се проследи още по-назад.

Така от много вярност към тезата, трябва да ѝ се изневери — негласно да се заобиколи онова, което гласно се е декларирало.

Всъщност, тук има едно примиряване с по-малкото „зло“. Пред алтернативата — да се допусне историята (обществено-историческия фактор) до генезиса на литературата и литературната теория, предпочита се да се отвори вратичка за естетиката и философията: все пак тук „транцензусът“ е по-малък, литература — литературна теория — естетика — философия са все в разреда на надстроечните явления, на идеологията, докато историята носи със себе си и други фактори, идещи по-издълбоко — от други, по основни и най-основни равнища на общественото развитие. И не е нужно този компромис да бъде съзнателен, за да бъде реален: достатъчно е, че той обективно се съдържа в логическите лъкатушки на авторовата мисъл. А особено е нужен той, когато дълбоко някъде в разбиранията на автора живее — и влияе — възгледът за литературата като чиста, автономна форма — като езиково явление. Този възглед не е изрично деклариран в доклада. Ясно е само, че го има — по проявите на неговото влияние.

Така опираме до още един крайно характерен момент в анализа на Поморска.

Вече се спомена, че за Поморска символизъм и футуризъм представляват два етапа на едно развитие: „Футуризъмът с небивала до тогава сила руши остатъците от поетическа традиция, защищавани от акмеизма, и подема онова, което е било най-ново в символизма—поезията на разрушения, разместен образ и на чистия звук“ — пише Поморска. Така че футуристите продължили и завършили започнатия от символистите процес, който акмеизмът не могъл да преустанови.

Кое дава възможност на Поморска да представи така безконфликтно отношенията между символизъм и футуризъм? Тя например отминава мълком конфликта на младите футуристи със символизма: а дори зад „скандалите“ на юношата Маяковски и компания по символистките сборища, зад неговия шумен „епатаж“ едва ли стои само жажда за самоутвърждение, само младежко перчене. Твърде леко ликвидира Поморска и акмеизма. А неговият стремеж да върне поезията от символисткото „отвъд“ — на земята, като върне предметността на образа, има някаква връзка със стремежа на футуристите да върнат предметността на думата, като правят слова-вещи, „предмети“ от думи (не по същата ли логика Сезан е обичал предметния, обстоятелен рисувач Енгр?) Най-малкото — има съзвучие в еднаквото търсене на изход от символистката „невнятица“, в неприемането на символистката задоблачност. А това съзвучие не може да няма някакви обективни корени.

И така, кое дава възможност на Поморска да подмине различното к а ч е с т в о на двете поезии, да не види р а з л и ч н и т е акценти в това действително растящо съсредоточаване върху звуковата страна на думата? — Не това, което Поморска казва, колкото онова, което тя пропуска в анализа си.

Специалистите могат да се произнесат до колко е точен процесът, който тя рисува. Приемаме го така, както е даден: у символистите —

деконкретизация на образа, отразена и в употребата на граматичните категории („някой“, „нещо“, „там“, безлични конструкции, ограничаване на глаголите — до пълната „безглаголност“ на Балмонт), боравене с намеци, вместо с точни значения, музикална инструментация на стиха на всички равнища („фонематично, морфологично, синтетично“), максимална римна наситеност; у футуристите — самата дума откъм нейната физическа, звукова страна става „материал и тема на поезията“, гласните и съгласните се третират като носители на различни изразно-изобразителни елементи, думата се разлага, борави се с частта вместо с цялото, със свободни асоциации, с контури на значения вместо със значения, с необичайни по звучене провинциализми, с неологизми по чужда или родна фонология — едно растящо отдалечаване от означаващия елемент на думата до пълно скъсване с него.

Какво п р о п у с к а тук Поморска? Първо — тя почти не засяга ф у н к ц и я т а на горните явления вътре в стиха — мястото и ролята, значението и целта им. А разликите почват от тука.

Едно най-бегло обобщаване на наблюденията ѝ ще покаже, че символизмът деконкретизира и музикално инструментира стиха, но не за да скъса с образа, а за да освободи и засили неговото лирично вушение, та да буди чрез него други състояния у читателя, да го пренася в други сфери, да отваря дверите на другите, „лилавите“ светове — да бъде мост към отвъдното, което живее невидимо, но реално, редом с отсамното. А футуризмът деконкретизира, за да може, разхлабвайки или елиминирайки свързаната със значението образност, да се съсредоточи върху звуковата страна на думата и в нея да потърси своя образност, върху нейните изразни възможности да изгради своето въздействие, както кубизмът гради своето върху изразните възможности на живописния език — на линията, баграта, фактурата. Футуризмът по принцип, по програма и в подчертана полемика със символизма не излиза вън от думата, не води към други светове, не разкрива невидимите съответствия на видимото, а стои в онова, което е сетивно дадено в езика. Това не е вече количествена разлика, плавно преминаване от една в друга степен на внимание във формата. Това е принципиално различно отношение към словото, на което се поставят принципиално различни изисквания и задачи. Целта, задачата довеждат количествените промени до качествени различия.

(Тук не правим сравнение — кое от двете е философски „по-добро“, т. е. по-малко лошо: дали мистиката на символизма или своеобразно-позитивисткото, псевдо-реалистично закотвяне на футуризма в сетивната даденост на езика. Абстрахираме се и от реалното историческо и художествено значение на символистката и футуристката поезия. Не бива нито за миг да се забравя, че в случая става дума за програмни позиции на две школи — не за поетическо творчество и дори не за творци!).

А тези основни различия във функцията на думата вътре в стиха са неразривно свързани с основни и д е й н о - е с т е т и ч е с к и различия между двете школи като цяло, в единството им на формални и идейни търсения, на поетика и проблематика. Тъкмо този аспект — мирогледно съдържателният, както и въпросът — в името на какво идват тези школи — Поморска изцяло изпуска от своя анализ. Тя сравнява символистката и футуристка поезия по едната им, така да се каже, „половина“ — формално-езиковата. Другата „половина“ — идейно-естетическата, съдържателната — практически тя третира като несъществуваща. Изпада осмислянето — остава да се проследи само формално-техническата линия на развитие. И затова

разликите между двете школи избледняват, като се свеждат до два последователни етапа в отношението към езика на поезията.

Неотдавна излезе книгата на В. Б. Шкловски „Жили-были“: мъдра равносметка на един дълбок и сложен творчески живот. Виктор Шкловски, известно е, е един от стълбовете на ОПОЯЗ и сам „творец на проза от футуристки тип“ (Поморска), съвременник на Блок и на Маяковски, на Бели и на лефовци. Показанията на такъв свидетел по въпроса — що е символизъм и що е футуризъм в Русия, за какво са ратували опоязовци и за какво — теоретиците на символизма, и то дадени днес — тежат на везните с необикновена сила. Сама Поморска се позовава многократно — но на н я к о г а ш н и я Шкловски. Въпреки че и тя като него пише д н е с за някогашното.

Ето как говори Шкловски за символистите: „Ние противопоставяхме своето разбиране за с в е т а на теориите на Брюсов, Вячеслав Иванов, Андрей Бели. По техните теории значението на една литературна творба се състои в това, че тя превръща жизнения строй в рояк съответствия. Символистът искаше да рисува не натурата, а онова, което тя засланя от него. . . Роякът символи трябваше да разкрие скрития, трансцендентния, тайния мистически смисъл на живота. . . Символистите твърдяха, че съществува друг мир не като способ за познаване на този мир, а като някакво противомирие. Това се смяташе основен догмат“.

За разлика от Поморска, Шкловски слага ударението върху мирогледната, философско-естетическата основа на символизма. За да го характеризира, той не тръгва от отношението към поетическите средства, а от отношението към света. И, логично, на преден план излиза не приликата, а разликата между двете школи, полемиката и борбата помежду им.

От същия ъгъл на зрение Шкловски преценява и своите хора: „Ние искахме да съзрем новата същност на живота. . . Опоязовци не наричаха сами себе си формалисти. Но те не виждаха з а д о б р а з а — с ъ щ е с т в у в а щ о т о. Те не твърдяха, че съществуват „лилави светове“, но излизаше като да твърдят, че единствено съществува самото стихотворение“.

Трудно може да се даде по-лаконична и по-точна характеристика. За нас тя е интересна обаче откъм една страна — как Шкловски пристъпва към разглеждането на собствената си литературна школа и теория. Едва ли някой по-добре от него, бившия опоязовец, знае силата на формата, на езика, на поетиката, на това — как се „прави“ поезия. Известно е също така, че не той е литераторът, който си мени научните становища под натиска на извъннаучни фактори. Но когато стане дума за позиции в изкуството, за творческа платформа или теория и още повече — за принципни отношения между две школи — някогашният формалист излиза не от езика и не от поетиката им, а от тяхната мирогледна основа, от естетиката и философията им. Сиреч — пак от ония „доктрини“, които по начало Поморска иска да изключи от играта, поне като решаващи.

Работата е там, че д н е с Виктор Шкловски не е там, където е бил преди 40 години. Днес, — т. е. „. . . след Октомврийската революция, и след рухването на колониализма, и след космическите рейсове, и по време на разговорите за разоръжаване. . .“ — както пише той. А Поморска, колкото и да е странно, в своите научни позиции по начало стои там, където са били опоязовци преди 40 години. Без нещо много важно, обаче: без живия полъх на историята, който е карал дори опоязовци да търсят „новата същност на живота“ и „да казват не на миналото“, без могъщото

въздействие на „магнитното поле на Революцията“, което, както пише Шкловски, неволно е изменяло мислите на хората, дори когато те не са вписвали Революцията в програмата на своето действие, а гиганта сред тях — Маяковски — накара да каже: „Моя революция!“. А липсата на това нещо обяснява в последна сметка всички останали. . .

Шкловски казва: „Друго в р е м е — друг с м и с ъ л“. И не се бои да напише четири предговора към своя книга, излязла в 1922 г., и всеки път да ѝ даде по-дълбоко, по-пълно, по-трезво и по-вярно осмисляне. Поморска не вярва в това, че в р е м е т о движи и изменя смисъла на нещата. Тя не мръдва от миналото — такова, каквото е било не като художествен факт, а като разбиране, тълкуване, методология. Тя и днес прави анализи от типа на опоязовските, докато опоязовецът Шкловски, взел рационалното зърно от тях, е отишел далеч напред. Затова у него това зърно ж и в е е, развива се, дава нови плодове. А у нея старата методология си стои току-речи цялата — но не можеш да се отърсиш от впечатлението, че е цяла, защото е препарирана. Все същият умен опоязовец Шкловски подхвърля на едно място, че „има хора, които в бъдещето са донесли нашето (на ОПОЯЗ) минало“. За съжаление, в дадения случай това се отнася и до Поморска.

Влиянието на някогашния ОПОЯЗ върху Поморска се чувствува преди всичко в нейната принципиална ориентация към самостойния развой на формата. Усеща се то и в твърде колебливата граница между поетика и теория на литературата, в постоянната тенденция да се смесват двете понятия, като се подменя теорията с поетика. Това личи най-вече в конкретната част на студията, където общите положения, които Поморска илюстрира със стихов материал, са взети от програмни статии, манифести и изказвания на символисти и футуристи. По същество това са практически предписания и примери, творчески рецепти и препоръки — как да се прави поезия от определен тип. В тях „технологичният“ момент преобладава над собствено теоретичния, те са наблюдения и непосредни обобщения на стихотворния опит на поета, нерядко направени от самия него (Хлебников, Кручоних, Маяковски, Асеев), глави от писаната и неписана поетика на футуризма. За поетите и теоретиците на една школа, в чийто център стои формата и „правенѐто“, „поетическата работилница“, подобна дифузия между поетика и теория е естествена: тя им дава тъкмо онния критерии и норми, които те искат от нея. Но всъщност, естествена е тя и за Поморска, у която постановките на ОПОЯЗ се посрещат с основните положения на нейната собствена концепция, а смесването на поетика с теория и метод е предпоставено в самата ѝ теза: обобщението на литературната практика, така, както го разбира Поморска — пряко и по линия на формата — дава именно п о е т и к а т а на тази литературна практика, нищо повече. На свой ред поетиката има всички атрибути, желани и нежелани, на подобен род обобщения: тя е и непосредно излязла от практиката, и вързана за една конкретна школа, обслужваща само нея, и ограничена исторически само в нейните рамки и в рамките на формата ѝ, и описателна по същина — за разлика от теорията, която анализира и обобщава. А подмяната на теорията с поетика крие същите опасни тенденции, които са заложени и в тезата на Поморска: релативизъм и субективизъм, ограничено-емпирично виждане, описателност, обективистични оценки. Така че онова непрекъснато колебаене на стрелката между теория и поетика, което се наблюдава в студията на Поморска, не е нито случайно, нито отклоне-

ние за нея: то си е елемент на системата, характеристика на нейното емпирично виждане и формалистична насоченост.

А поетика и теория са взаимно свързани, но не и тъждествени. Поетиката представлява по-ниска степен на обобщение и е по-тясна по обсег — тя обобщава главно „правенето“ в изкуството. Бидейки по-непосредно свързана с литературната практика, тя сама е обект на изследване от теорията и в тоя смисъл стои по-близо до литературата, отколкото до теорията. Има почтена дистанция между нея и теорията. За тази дистанция изследвачът трябва да държи сметка. Поморска е безусловно права, когато казва, че всеки автор трябва да се изследва с оглед на ония категории, които му са присъщи, че не може у Решетников да се търсят звуковите повтори, които характеризират друг тип литература. Ала така, както Поморска разбира теорията — като полупоетика, няма твърди гаранции, че писатели от типа на Решетников ще намерят пълна и вярна оценка у нея. Липсва ѝ специфичният ключ за писатели като него, тъкмо защото — въпреки целият ѝ релативизъм и подчертаваната свобода от „догми“ — твърде специфичен е нейният подход към литературата, твърде свързан с категориите и ценностите, с поетиката на определена школа.

Но поетиката има своето огромно значение, и нейното изследване е насъщно нужно — стига да се пази „дистанцията“ между нея и теорията, стига изследвачът да притежава методология, която вярно да определи нейното място, роля, възможности. Тя не може да даде ц я л а т а истина за литературата, и дори не за дадена литература. Още по-малко — да я обясни. Но тя дава нещо, което никой друг не може да даде и без което литературите остават неми: поетическия „шифър“ на творбите и школите. „Разчитането“ на творбата е предварително условие за всяко по-нататъшно общуване с нея, било то из областта на възприемането или на изучаването ѝ. „Шифърът“ не е обяснение, и разчитането на една творба още не е нито възприемането, нито тълкуването и оценката ѝ. Но без него тя не може дори да се възприеме, камо ли да се обясни. Обяснение и оценка ще даде историята на литературата, оръдие и критерий за тях — теорията. И двете обаче трябва да знаят механизма на словесните изделия, които им предстои да разглобяват и сглобяват.

Още повече че и въпросният „шифър“ (който без кавички не може да се допуска в разговори за изкуство), т. е. изразните средства на една школа, първо — не представлява мъртав набор от условни знаци в услуга всекиму. Макар и косвено — чрез конкретната форма, която е ж и в а, защото е съдържателна — той е свързан със съдържанието и стила, със светоотношението и мирогледно-естетическите основи на школата, която си го е създала. А второ — изобщо като изразно средство, като художествен знак — потеклото му възлиза към най-първичните и дълбоки основи на изкуството като човешко творчество, като специфично опредметяване на човешки същности, на взаимоотношения между човека и света.

Затова той не само „дешифрира“ — той дава един много важен п о к а з а т е л и о р и е н т и р, както и съществен к о р е к т и в при възприемането и изучаването на литературата.

И тук е ползата от изследвания като студията на Поморска. Тук лежи и онова зърно, което ОПОЯЗ е оставил в литературната теория и методология. Времето — и науката — изхвърлят абсолютизациите, изправят изкълчените пропорции, поставят нещата на местата им и отупват праха на екзалтациите и преувеличенията: дъното на торбата може да се окаже

и празно, но по-често там все се оказва по нещо, което стопанинът да прибере, за да го използува, изчистено и преработено, когато му потрябва.

Колкото до тезата, тя за съжаление ще трябва да отиде при Ерлиховата. Още повече, че по силата на подмолната методологическа близост помежду им, двете изолирани двойки „поет — поезия“ и „поезия — поетическа теория“ могат безпрепятствено да се обединят в тройно единство, като се нанижат на една логическа ос: „поетическа теория — поезия — поет“. И наистина, щом поетическата теория се определя пряко от поезията, а поезията от поета, няма пречка за такова обединяване — не остава място за други фактори.

Може да се предположи, че самата авторка не би взела почина за такова обединение, нито би го пожелала — то противоречи на подчертано рационалистичния дух на студията ѝ. Но всяка методология си има логиката, която, веднъж приета, може да задействува и самостоятелно. Желае ли това Поморска или не, но щом нейната теза затваря вратите за обществено-историческия фактор — тя ги отваря за индивидуално-психологичния, щом се чуждее от диалектиката — открива пътя на механичните връзки, отдалечи ли се от материализма в естетиката — приближава се до идеализма и мистиката. И вече втори въпрос е кой, кога и как ще използува възможността, която му се предоставя, за да тегли една линия от Дионисия — до лефовци: щом „Двенадцать“ може да бъде женствен символ, защо да не бъде такъв и „Левый марш“?

Сартър, един от най-острите и проницателни умове на Запада, който сякаш държи ръката си върху неспокойния пулс на съвременната култура, на няколко пъти през последните години се връща, в различни вариации, върху една и съща мисъл: западната култура е загубила тайната на синтеза, пътя към цялото — тя не може да види връзките и мястото, да осмисли съвременното изкуство; да направи това днес е в състояние само марксизмът, само културата и изкуството на социалистическия свят; дори когато социалистическата наука вземе от Запад отделни методики или технически решения, тя ги вдига изведнъж на такава висота, че Западът пак се оказва изпреварен: защото „на изток“ те са намерили своя действително научен контекст — включили са се в мощния поток на марксистката методология . . .

И наистина, фактите показват, че западната литературна наука по правило може да дава превъзходни анализи, в които да съзре и частности, които може би ние подминаваме, да засегне и пластове, до които нашата сонда не е сколасала да стигне. Но — пак по правилно — тя търпи крах, когато рече да даде с и н т е з а — да ги обобши в теза, да ги вмести в обща концепция, да изкове от тях ръководен извод. Те си остават детайли в една картина, чиято цялост остава непостигната, тъй като липсва ключът към нея — разбирането на литературата като социално явление, като обективен обществено-исторически процес.

Новите големи обобщения на марксисткото литературознание ще се появяват може би тепърва. Но както онова, което е негово непоклатимо завоевание, така и това, което се прави днес, недвусмислено говорят, че в своето твърдо и донякъде парадоксално за него убеждение относно възможностите на марксизма и неговата култура, Сартър и този път има право.

# КИРИЛ ХРИСТОВ — ПЕВЕЦ НА ЛЮБОВТА И НА ПРИРОДАТА

*Желю Авджиев*

От годините, когато се появяват първите „песни“, „въздишки“ и „трепети“, които говорят за младежкото опиянение на двадесетгодишния поет (1894—97), до „последните пожари“ от творческия огън на неспокойната му лира (1944) изминават цели пет десетилетия. В този полувековен богат и сложен период от разитието на нашата литература Кирил Христов е твърде деен творец.

Започнал, по общото признание, като една от най-надеждните сили на младата поетична генерация от 90-те години той създава извънредно сочни, притежаващи несъмнена поетична мощ стихове, които го поставят на едно от първите места в нашата поезия. В литературните статии името му се среща след имената на Вазов, Пенчо Славейков, Яворов. . . Твърде скоро обаче Кирил Христов се отказва дръзко и предизвикателно от всякакви обществени идеали и пориви. Проявявайки пълна идейна нестабилност, той започва да се интересува като гражданин и поет преди всичко от личното си аз. И неговото творческо развитие става сложно и неравно, противоречиво и низходящо. Като лишава много рано по-голямата част от творческото си дело от по-дълбоко идейно-нравствено съдържание, от социален пълнеж, Кирил Христов се движи като поет от чудесните изблици на любовната страст и на преклонението пред българската природа, през необузданата стихия на еротизма и самовеличаенето до грубите шовинистични крясъци, до поетичния анахронизъм.

Невинаги достатъчно дълбок и нехаен дори към идейно-художествените проблеми, пъстър и неравен в общото оформяне на своите творби, поетът не се задържа на едно място. Това прави извънредно трудно проследяването на творческия му път. При всичките си заблуди и провали Кирил Христов си остава един от значителните представители на нашата поезия до войните, блестящ лирик — певец на младостта, любовта и природата, автор на съдържателни поеми и балади, безспорен майстор на стиха, допринесъл немалко за обогатяването на българския език.

## 1

Първите юношески стихове на Кирил Христов са създадени при сравнително благоприятна обстановка. Изгубил родителите си още по време на Освободителната руско-турска война — роден на 25 юни 1875 г. в Стара Загора — Кирил Христов живее при своите вуйчовци. Годините,

прекарани в различни градове, където един от вуйчовците му е офицер, обогатяват впечатленията му, а книгите в културното семейство, руското сп. „Нива“ и други засилват литературните интереси на бъдещия поет. Започва да пълни ученическите тетрадки със стихове. Като ученик в Търново и Русе се увлича в излизащата тогава социалистическа литература и заживява изобщо със социалистическите идеи, завладели всичко по-будно сред младежта. Станал, както сам по-късно признава, „ревностен последовател на учението, което иска да освободи човечеството от неправдите“. Вместо уроците, чете „червените брошурки“ и пише сатирични стихотворения, насочени срещу офицерството, за което вуйчото, разбира се, не му прощава.

Последните класове от учението в гимназията, прекарани в София при другия, завърнал се от Лайпциг и с подчертани литературни интереси вуйчо, окончателно определят пътя на бъдещия поет. Получил пълно разбиране и подкрепа, Кирил Христов жадно чете не само любимите руски поети — Пушкин и Лермонтов, Надсон и Плешчеев, но се запознава и със западноевропейската литература, по-специално с Байрон. Не остава чужд и на социализма. Както и почти цялото литературно поколение, направило първата си „прощъпулка“ в началото на 90-те години, и той плаща данък на младостта — увлича се в социалистическите идеи. Неговите литературни учители са също така нашите възрожденски и следосвобожденски писатели, руската и западноевропейската реалистична литература. А безправието и корупцията, бързото забогатяване и мизерията като главни белези на обществено-политическата атмосфера подхранват гражданския и критико-изобличителен патос на литературните творби.

Първите стихотворения на Кирил Христов се появяват през 1894—95 г. в социалистическото сп. „Дело“, редактирано от Вела Благоева: „Върти лопатите, върти“, „Н. Вълвъзову“, „До морския бряг“, „Епиграми“. В „Дело“ излизат и преводите на младия поет от Байрон („Манфред“) Лермонтов, Лонгфело. А малко по-напред, във в. „Работник“ и „Сиромашки защитник“ са отпечатани негови преводи на Надсон и Плешчеев. Още изборът на поетите, от които Кирил Христов превежда, показва, че, прегърнал най-прогресивните идеи на времето, той пристъпва към поезията от позициите на поет-гражданин, който поднася на младежта стиховете на нейните любимци Плешчеев и Надсон, който се прекланя пред гения на романтиците Байрон и Лермонтов и пред творческото дело на защитника на робите — Лонгфело. . .

Преди всичко обаче неговите собствени стихотворения са по същество творби на поет-гражданин, който съчувствува на нерадостната съдба на трудовите хора. Той се обръща към бедния лодкар

С таз лодка стара с две лопати
прехранваше се и баща ти —
и той кат теб беден беше,
и той лопатите въртеше.
И като умираше, той каза,
морето като ти показа:
върти лопатите, върти!

(„Върти лопатите, върти!“)

Бурите и вълните на морето младият поет свързва със собственото си сърце. Аналогията отива и по-нататък — до възмущението от неправдите в обществото. То, морето

... подрива ми сърцето
И прави ме от час на час
Проклятие да пращам към небето..,

(„До морския бряг“)

С тези и подобни на тях стихотворения, въпреки съвсем очевидните художествени недостатъци, Кирил Христов продължава традицията на нашата възрожденска и следосвобожденска поезия, с нейния обществен патос и гражданска отзивчивост. Полъхът на социалистическите идеи се чувствува по-малко в преките декларации, а повече в състраданието и протеста, в хуманните вълнения и пориви, в мечтите на поета-юноша, отправил очи към светлото бъдеще

О, нека не ни смущава злото,
И нек се не боим!
Да си дадем ръка ний и доброто
На бъдещия век да поздравим!

(„Не винаги в човешките деяния“)[1]

Тази обща социална насоченост на първите стихове на Кирил Христов срещаме и в някои от по-късните му работи, печатани в „Българска мисъл“, „Мисъл“ и други издания, като „Requiem“, „П. Р. Славейкову“, „Пред гроба на Алека Константинов“. Поетът е получавал и „поръчки“ за сътрудничеството си в социалистическия печат. Стихотворението „Далеко е народний съд“ („Към изедниците!“) например е написано по поканата и поръката на Георги Бакалов още през 1894 г., а е било поместено в „Червен народен календар“ 1899 г.[2] В него поетът се обръща с ядни думи към онези, които грабят всичко от този „дълготърпелив Народ“, за да го направят просяк. А в края показва силата, заканата и готовността за отмъщение на този мъченик

Но щом изтръгнете последний залък
Из разкървавените Му зъби —
ще чуйте вий и в тоз народец малък
на мзда велика страшните тръби!

Кратките мигове на идейни проблясъци или на стихийно чувство на възмущение и състрадание, които безспорно са изразени в тези стихове от началото на творческия път на поета, допринасят за повече или по-малко художествено силни и завършени моменти в тях. Срещат се обаче поетично недобре оформени стихове и явно несъвършенство в стила и езика. Заедно с бунтовността и оптимистичния полет тези първи работи на Кирил Христов не са чужди и на известна сантименталност и публицистичност, характерни за по-голямата част от нашата поезия, създадена под влияние на социалистическите идеи.

2

Много скоро обаче, носен от вълните на своята вихрена и неспокойна младост, поетът се отказва демонстративно от всякакви обществени идеали и пориви

Живот разумен, слава, идеали?
Таз стара песен днес ми се не пей:

---

[1] Стихотворението е отпечатано в първомайския брой на в. „Социалист“ от 1896 г.
[2] По непечатани спомени на Георги Бакалов.

Със нея — струва ми се днес — се хвали
Тоз само, кой не знае да живей.

(„Химн“)

Както при повечето от събратята му по перо, и неговите социалистически мечти си остават един „навей“, едно кратковременно увлечение на младостта. Какви жизнени и литературни фактори са способствували за това скъсване с всякакви обществени идеали? Макар и да не успява да завърши гимназия, чрез съдействието на вуйчо си Кирил Христов получава една от двете стипендии по мореплаване в Триест. Животът на юношата се обръща и променя коренно. Само за една година, когато следва висшата морска школа, той научава италиански език, и, откъснат от прогресивните младежки среди, той се гмурва във веселия моряшки живот на шумния пристанищен град. Чете и пише, живее и преживява много. Поради разклатеното си здраве се завръща в България и довършва учението си в гимназията, като продължава веселия и безгрижен живот. Не се отказва и от скитанията си: по няколко месеца е в Брюксел (като студент по право), в Лайпциг, Неапол. . . Учителствува (1899—1901) в Шумен, а след това се премества в София.

Отдал се още когато е в Триест на радостите и удоволствията, които животът и младостта му предлагат, Кирил Христов забравя мечтите за служба на обществото. Очевидно и самите социалистически идеи са били възприети и усвоени от юношата-поет повърхностно и незадълбочено. Личното аз със задоволяване желанията за наслади, излиза на първо място. Към тази житейска основа се прибавя и влиянието на италианската поезия. Не само на по-старите ѝ представители — Данте, Петрарка, Тасо и др., но главно на съвременните тогава италиански поети — Леопарди и Кардучи, Стекети и Д'Анунцио. Особено последният — с откритата еротика в своята поезия — влияе твърде силно на Кирил Христов. И у нашия поет еротиката побеждава обещствения идеализъм. „Остарелите скрижали“ на гражданския дълг се заменят с безумните наслади на любовта, с еротичните удоволствия на младостта. За това говорят стихотворенията главно в „Трепети“ (1897), „Вечерни сенки“ (1898) и отчасти в „На кръстопът“ (1901). Още от тези години у Кирил Христов се оформя една егоцентрична психика, една стигаща до най-крайни форми мнителност към другите, която го довежда до грубо и отблъскващо самохвалство и самоизтъкване.

Сякаш боейки се да не би да настъпи старостта, преди да се е наживял, поетът се втурва с всичката сила и дързост на младите си години към всичко, което му опива сърцето

Живот, вълнения искам аз, вълнения!
Летете буйни дни,
Летете кат на съне вий пред мене!
Лудейте младини!

(„Прости“)

Пиян е от младините си

И от девиза дръз що нося в мене:
Жени и вино! Вино и жени!

(„Химн“)

Този девиз, така открито и предизвикателно хвърлен, определя жизнената и естетическата позиция на лирика Кирил Христов за по-голямата част от произведенията му, той създава незавидната слава на любовната

лирика на поета. Неукротимата жажда за любов, вихрените, грубо еротични желания, вакхическите стремежи и изобщо крайният лично егоистичен облик на преживяванията чертаят границите на първата, а може да се каже и централна изява на любовното чувство в стиховете на Кирил Христов. Любовта е груба и първична сила, някакъв с нищо неудържим инстинкт. Затова и стремежът към любимото същество, към жената е в повечето случаи някаква разголена страст и еротика. И за всичко това поетът говори открито и смело, без никакъв свян и напук на традицията и на общоприетия морал. Например

Два дена веч — две годин аз линея,
Че тя не снема огнен взор от мен —
А смелост липсва ми... Ще полудея...
Ала на третий ден...
(„Черните очи“)

Или

Задявам я... А тя се само смее,
Върти се около мен, подскача, пее
И дума ми: „Потрай...
Кога си легне мама...
(„Пипина“)

Или

Уста в уста до кърви прилепени —
И цял живот така!
(„Клетва“)

и т. н.

Любовният инстинкт сякаш помрачава разсъдъка и обществено-етичното съзнание на поета. Той реди песен след песен, като някакви анакреонични химни на разпалената страст. Дори нравственото начало в любовта става богохулство. В тези песни, макар и изпети с един истински лиричен темперамент, на един дъх, без никакви задръжки и умувания, не достига нравственият и естетическият елемент. Те не са раздвижени и одухотворени от по-дълбоки преживявания и от по-съдържателен художнически замисъл. В тях липсват тъй характерните за любовното чувство мечти и надежди, тревоги и мъки, съмнения и вяра... Няма оная светлина, оная поезия и красота, която излъчва духовното начало в любовта. Преобладава разюзданата, неограничена от никакви морални спирачки чувственост, стигаща до най-обикновена физиологична жизнерадост. Поетът сякаш се носи по пяната на заобикалящия го живот, стреми се към онова, което само задоволява младежките страсти. Затова и чувствата не са дълбоки и трайни, а доста повърхностни, „скитнишки“. Емоционалността е бедна, защото липсва истинската лирика на сърцето.

Опиянен от своята личност, К. Христов стига до презрение на обществото, на народа. И макар поетовият индивидуализъм да не е философска концепция, а да изхожда от желанието за задоволяване на личните желания, предимно от любовен характер, все пак Кирил Христов се противопоставя на народа и изразява неуважение към него. Нарича го по най-груб начин „малодушно, робско племе“, „гнили мъртавци“ („Станси“) и др.

За да заличи всяка следа от идейност или социален намек, поетът така преработва по-раншните си стихотворения, така ги очиства от „неудобните“ граждански „трепети“, че в редица случаи ги разваля.

Срещу демонстративното му откъсване от обществото и ограничаването около егоистичните инстинкти и прищевки на страстта, се обявяват критиците-марксисти Димитър Благоев, Георги Бакалов, Димитър Димитров и др. Още при отпечатването на първата и особено на втората стихосбирка на Кирил Христов — за разилка от шумния възторг на

останалите повече или по-малко официални критици — те, без да оспорват жизнеността, енергичността и т. н. на тази поезия, не приемат и осъждат стремежа за откъсване личността от обществената действителност и отказването ѝ от всякакви задачи пред обществото, лишаването на любовната поезия от задължителните при всяка поезия етичност и поетична идея, естетичност и красота. Заслугата на марксическата критика е в това, че посочва социалните корени и определя мястото на тази еротична поезия във връзка развитието и укрепването на буржоазното общество у нас. Все пак, когато днес, приемайки общо взето вярно определения преди повече от шестдесет години социологичен еквивалент на Кирил Христо. вата грубо еротична поезия, ние сме длъжни да изтъкваме и други важни съображения, и други страни и особености на тази поезия, с оглед днешното ни отношение към литературното наследство.

Разпалената страст на жадния за наслади младеж наистина доминира в любовните стихове на Кирил Христов. Не всичко обаче е груба антиестетична еротика. В редица случаи това е по-смел и открит израз на силни любовни преживявания, на неудържима виталност, на стихиен стремеж за по-свободна изява на личността. И най-еротичните стихотворения се налагат с подчертаната си жизненост и конкретност. В тях не се чувствува творческата мъка, няма нищо „правено“, нищо „търсено“, а има „премного живот“, както се изразява д-р Кръстев — един младежки страстен порив, една кипяща и клокочеща младост, една неудържима жизнена енергия. Любовните чувства и по-скоро страсти се изливат напълно свободно, неспирани от умозрителност и интелектуализъм, от задържащата сила на традицията и условностите. . . Естествено при липсата на значително идейно-емоционално съдържание всички тези особености и качества не могат да придобият пълната си, истинската си стойност и значение. При все това не може да се отрече дръзкото противопоставяне на традицията, неудържимият копнеж по новото и неизвестното, свободното разкриване на сърцето, устремеността и движението, смелостта на поетичния изказ и завидната лекота в стиха. Нещо от тази жажда за живот, от този копнеж към свободата и неизвестното, от тази конкретност и искреност на поетичния израз, поставени обаче на дълбока нравствена основа, ще намерим по-късно у Багряна. И всичко това зашеметява, така да се каже, съвременниците, предизвиква възторзите на официалната и изобщо на немарксическата критика: А. Т. Балан, д-р К. Кръстев, Б. Ангелов, Ст. Минчев и др. А тези елементи на Кирил Христовата поезия правят впечатление и на съвременните читатели.

Освен това поетичната интерпретация на любовта у Кирил Христов е по-широка. Тя не се ограничава само до грубата еротика. Той е написал немалко стихотворения, посветени на чистите и искрени влечения на младежите с радостта и тъгата, с очакванията и съмненията, с романтичните мечти и надежди. Те трептят с най-нежните чувства и пориви на очакващия, тъгуващия или най-често страдащия по любимата младеж. Първата среща оставя светли и топли като милувка спомени и поражда страстни очаквания и надежди. В тези стихотворения намираме и онази задушевност и простота, която излъчват народните любовни песни. Влюбеният моли луната да не се вестява през нощта, защото сянката му ще го издаде, а зад трънената ограда го чака „драго либе Рада“

Месечинко виторожко злата
Тая нощ недей се ти вестява.
(„П е с е н“)

При спомените за любимата сърцето заплаква но сълзите са сладки, защото са пролени за минутите, прекарани с нея („Спомен“).

И общото поетично настроение, и замълчаната дълбока болка са предадени с изключителна задушевност и красота, с голяма поетична сила в тази чудна „Момина песен“

Не вземай цвете от моята пазва:
То чу как сърце ми ридай
Не вземай го, либе: то тъжно приказва —
То тайната òрисна знай.

Погледай го колко е нежно и мило —
И все пак то крее... Личи,
Че него не утрото е оросило,
А момини черни очи.

Лиризмът на поета стига до най-високите си върхове: със свежестта на настроението, с художественото единство на усещане, чувство и образ, с постоянното движение и жажда за промени и за живот, със стихотворната сръчност, нетърсената звучнос т и т. н. Подобни настроения има и в „Момини песни“ (I и II), „Романс“, („Скри се слънце зад горите тъмни“), „Елегия“ и т. н. Не всички са обаче на висотата на цитираната „Момина песен“. Срещат се наивна сантименталност и твърде познати образи, сравнения — шепотът на листата, песента на птиците, въздишки и пр. Общо всички тези стихотворения с чистотата на чувствата и бляновете обогатяват емоционално любовната лирика на Кирил Христов.

Доста често в грейналите от радост и любовна страст очи на лирическия герой, поета-любовник, се появяват и сълзи. В жизнерадостните и безгрижни песни се чуват и скръбни тонове. Утеха е страданието. . . Така Кирил Христов показва и трагичните изживявания в любовта, любовта-мъка. Тъгата и скептицизмът са от несподеленото щастие, от измяната, от пресищането. . . Наближаващата есен и цялата природа навява сладостна тъга в сърцето („Кога печална есен наближава“). А с нерадостното детство и изобщо личните нещастия се прави опит да се обясни трудният земен път и несполуките в любовта („Нощта ни бе заварила в гората“). . . Известни са елегиите на Кирил Христов, в някои от които достига до определа драматичност в преживяванията, до по-голяма психологическа и мисловна дълбочина, особено когато рисува образа на жената („Елегия“).

Отхвърленото чувство, измяната стават основа за сърдечни, стигащи до истинска болка лирически изповеди, до драматичност и напрежение. Дори лирическият герой, обикновено жизнерадостен и нехаен, преживява истинско отчаяние, защото надеждите да намери в любимата жена душа, остават миражи. Напуща я не за друго, а заради това, че не е отговорила на неговите духовни въжделения („Последно прости“). Отвращението понякога идва едва ли не от едно вътрешно недоволство от плътската любов, т. е. стига до някакъв проблясък за празнотата и нетрайността на тази любов. Но и тук задълбочаването не е докрай. Поетът е склонен и сега да търси вина в жената, да сипе обвинения върху нея („Жена, отровен е звънливият ти смях“). Освен това чувствата и спомените са затлачени с твърде несвойствени за поета разсъждения и реторика, с излишна фразеология, които лишават елегиите от поетична свежест. Ведрият стих става тъмен, неясен (петте „Елегии“, „Разочарование“ и др.).

Най-искрен и убедителен е поетът, когато заговори за преходността и нетрайността на любовните увлечения, за настроенията на „измъчен пътник“ и за онова вечно скитничество, за постоянните миражи и оазиси...; когато изразява известни нотки на неудовлетвореност, идващи може би от някакъв смътен и далечен стремеж към духовност, пътят на който обаче е спрян от стихията на еротичните желания; когато заговори за образа на скитника, който обаче не бяга от живота, а обича този живот, иска да вкуси всичко, което той му поднася. Всички тези стремежи и желания стоят като идейно-емоционален център на стихотворението „Скитник“ — една поетична възхвала на любовта и младостта, на неутолимата жажда за живот и за наслади

Потекоха като на съне дните,
Понесе се скиталец по светът,
Че млад бе той: морето и вълните
Не можеше да гледа от брегът

Замина той — и завсегда замина
По незнайни краища и земи
Но вред намери весела дружина,
Но вред намери вино и моми.

Като дивен сън отлита този живот, в който младежкият огън е неограничен, в който без почивка и с хедоническа всеотдайност се изживява всичко. . . Но идва старостта. Корабът на любовта и вечната младост лети към брега и оставя моряците-старци, където ги очаква смъртта. Клетва и съжаление обаче не се чува, защото морякът е живял, без дори да си почине. „Скитник“ е може би художествено най-сполучливият израз на поетичната природа на Кирил Христов, някакъв символ изобщо на неговия поетичен свят, на неговата неспокойна „скитнишка“ природа. Един синтетичен израз на най-характерните белези на любовната лирика на този своеобразен нашенски Анакреон. Близък по мотив до „Скитник“ е „морският“ сонет „Напред“, в който личи тази природа на поет а още в 1895 г. Душата му студенее при мисълта, че корабът може да спре на някой бряг

„Напред! Напред! Животът тук за мене
Би бил затвор! Широк е божий свят!
Бряг? — гроб е зинал то...“ — сърце ми стене.

Като прави в най-голяма степен любовта и младостта централен мотив в своята поезия, поетът внася нов, свой, Кирил Христовски елемент в поетичната разработка на този мотив в нашата литература. След поетичния опит и традицията, оставена от П. Р. Славейков, Ботев, Вазов и отчасти Пенчо Славейков в любовната поезия, стиховете на Кирил Христов прозвучават най-напред като едно смело противопоставяне на общественото осмисляне на интимните чувства или на единството на любовните мечти с гражданските задължения. Без да поставя нови естетическо-нравствени принципи, той нахлува с дързостта и стихията на еротичното, с буйния пристъп на младостта и страстта. И със свежестта на дръзката си устременост той внася по-голяма жизненост и темперамент в нашата любовна лирика. Макар общо в любовните му стихове да не достига духовното, нравствената дълбочина, в много случаи, благодарение на клокочещата сила на непосредствените преживявания, той е оставил лирически миниатюри с истински поетични очаровання, които поразяват с лекотата и изяществото на поетичния стил, с красотата и силата на сочния поривист език.

Крайно импулсивен и с неудържими пориви Кирил Христов прави логиката на чувствата в момента своя поетична логика. Той никога не се задържа продължително време на едно и също място, на една и съща тема. А постоянното устремяване към субективните желания, непрекъснатите изблици на енергия, неугасимото желание за нови преживявания и наслади придава една вътрешна динамичност на неговата поезия. „Темите ми идват направо от моя живот — изповядва Кирил Христов пред проф. Арнаудов. — Моите любовни увлечения, радостта от природата, гневът от една непочтена постъпка на някого спрямо мене, мъката, че работите в родната страна не вървят тъй разумно, както бих смятал, че е необходимо за един закъснял народ като нашия, очарования от смътните фигури на българското минало, възторг пред способността да се застане срещу смъртта, изненада от откриване на гнезда на доблест и на най-висши душевни качества у обикновения селянин-войник — това са стимулите, побужденията на моята работа. Израз: на младини — пълна непосредственост и първо лице, аз; сега — обикновено трето лице или пренасяне в далечни времена, скривани под историческия колорит интимното.“[1] Едва ли би могло да се желае по-пълен и точен отговор и за извора на теми и мотиви, и за тайната на жизнеността и искреността, и за най-характерните поетични похвати, и за по-дълбоките творчески вълнения в поезията на Кирил Христов, каквито намираме в това негово признание.

Не случайно след любовните увлечения той поставя възторга и радостта от природата като главен мотив в своята поезия. Природата наистина се явява едно от най-трайните му вдъхновения. Тя е свързана с основните настроения и чувства в лириката му, с нейната жизнерадостност и устремност, с желанието да се изживее всичко. Едни от описанията и картините са съзвучни, отговарят на виталистичния тон и оптимистично светоусещане на любовната лирика на поета. Други са облъхнати от меланхолия и тъга. В природата Кирил Христов търси, в съгласие със собствения си поетичен натюрел, главно мимолетното в нея, движението, непрекъснатата смяна на картини и образи. Изобщо, проникването в природата, сливането с нея и показването на нейната поетична хубост, всичко това Кирил Христов прави по своему. Природата се явява често, особено в по-късните му работи, извор на най-чиста патриотична любов.

Най-напред в поезията на Кирил Христов срещаме образа на морето — така съзвучно с първите поетични изблици на младия поет, така допадащо на неговия „моряшки“ и „скитнишки“ дух. Дори най-близката дума до поетовата душа е морето. И той успоредява морето с живота (преди всичко със собствения си живот), за да го представи като някакъв символ на неспокойствието и скитничеството, на свободата и неспирното движение. Желаният и мечтан „дивен сън“ на поета най-добре се осъществява при опиняващото, без никакви спирки движение на морето, при гръмката песен, която се слива с бушуващата морска стихия и с жизнерадостния химн на живота. Поетът рисува и по-обективни, без тясно свързване със собствените си пориви и мечти, картини от притихналото и бурното море. Това са главно неговите „морски сонети“ от първата му сбирка, отличаващи се с импресионистичната си лекота и естествено одухотво-

---

[1] М. Арнаудов, Първият голям етап, Сборник Кирил Христов, 1938, стр. VI.

ряване. Сонетната форма с „морските“ и други сонети на Кирил Христов, намира един от най-добрите си и ярки представители.

Макар и поетично неспокоен и не винаги художествено единен и цялостен, Кирил Христов проявява повече творческа съсредоточеност и вглъбяване в отношението си към природата. Той задълго задържа погледа си върху „царството на буките“, заслушва се в гърма на водопада, опиянява се от красотата на небесния лазур, тъжи с падащите пожълтели листа. . . С остро художническо око той вижда съвсем точно и вярно общите линии и очертания в природата. Улавя и най-малките ѝ детайли, мигове, движения, настроения. При най-малкия допир с природата поетическата палитра на Кирил Христов оставя очарователни, с точен рисунък и предметност описания и пейзажи. Извънредно дълбоко и незаличимо е впечатлението от тихата тъга и поетичната красота на есенния пейзаж в неслизащото преди няколко десетилетия от страниците на христоматиите стихотворение на 21-годишния поет „Есенен мотив“

Ясна звездна нощ прогони
Есенний намръщен ден
През оголените клони
Свети лунний лик студен.

А върбите се оглеждат
В посребрений ручей там.
И роптаят и навеждат
Голи вейчици от срам.

Капят листе над водата. —
Зима е посем сега . . .
И унася се душата
В тиха, сладостна тъга.

Известното определение, което още в 90-те години А. Т. Балан даде на Кирил Христов като „бисерен лирик“ най-добре приляга и може да се отнесе както към динамичните му любовни песни, така и към пейзажните му стихотворения от рода на „Есенен мотив“, „В зори“ и др. Художествените успехи на поета са най-безспорни и внушителни, когато не се води от предварителни размисли или опити изкуствено и пресилено да символизира и да свързва при всички случаи природата със собствената си стихия, а когато непосредствено и предметно разкрива, така да се каже, „всекидневното битие“ на природата или най-много стигне до нейното близко осезаемо одухотворяване. Когато „пее — по думите на Пенчо Славейков — не за това що мисли, а що чувствува и преживява“.

Кирил Христов умее и с точни щрихи да нарисува картината и с не по-малко точни изразителни думи да насити стиха със съответния емоционален тон, а след това и умело да осъществи одухотворяването на природните сили: „балканите раснат“ („Привечер“) ,„трепетликата плещи“ („Трясна гръм“), „морето се катери като живо“ („Борба“), „луната мечтае“ („Призори“) и т. н. Може би персонифицирането е помогнало в малките лирични късове болката да е предадена и внушена с голяма интимност и топлота. Премръзналият вихър поглежда жално в бедното семейство, заплаква и хуква през комина в къщата („Пакостен гост“); бурята печално скимти като „куче вярно пред залостени врати“ („Бурна вечер“); тополата слуша печално птичката-певец и тихичко я люлей („На връх тополата“). . . Убедително (макар и да напомня Вазов) поетът е съединил духовния си полет с ведрата природа, която пречиства душата му от злото и сякаш

го доближава до орлите („Рила“). Сърдечно и мило, с лек импресионистичен замах е разкрита съдбата на облачето, което тъгува за родните планини и „На бисер сълзи цяло се превръща“ („В пустиня“).

Специално трябва да се изтъкне майсторството на Кирил Христов като поет-пейзажист, особено когато в много малки лирични късове рисува картини, които са някакви поетични видения, носещи и блясъка на лазура, и чезнещата далечина, и тихото мечтателно настроение.

Мяркат се в утринна дрямка унесени
Сини далечни гори,
Ясни лазури върху им надвесени
Пурпурен блясък гори.

Чезнат в небето звездици изгубени,
Чезнат по шеметен път —
Сякаш прощават се погледи влюбени,
Сякаш сълзици горят.

(„В зори“)

Или настроението в „Късно лято“

Тъй тихо е! Сякаш не искат пред есен
Зефири лист с листа да сведат.
Самотно над своята бездна надвесен
Като че е спрял водопадът.

Поетът сякаш ни изправя пред картината на художник, успял да улови звездното небе и сънното море, есенния покой и горската тишина. . .

Своеобразна близост и родство (по „скитническия“ си дух) може да се открие между „морските сонети“ на поета и възторжените му и енергични химни на свободата и пролетта: „Хей, пролет иде“, „Хор“ и др.

Балкани, вдигайте се в небесата!
Обвивайте се в бури и мъгли!
Ний идем ви на гости със крилата
На вашите орли!

С право този крилат призив твърде много допадна на любителите и поклонниците на природата и бе възприет като марш на туристите — толкова енергия и порив, толкова младежки устрем и патриотичен възторг има в него.

Истинско поетично опиянение и своеобразен вик и поздрав към пролетта и волността има в стихотворението „Хей, пролет иде“

Хей, пролет иде! Дигат се мъглите,
Къде ги вихри влачат, дявол знай.
Дерат се ризите на планините —
Хей, пролет иде в наший роден край!

И накрая:

И плъпват харамии . . . А гората
Чернее още, ала кой ти хай!
Напред, предвестници на свободата —
Хей, пролет иде в наший роден край!

Тук също така представата е динамична и жива, поетичното внушение — силно.

В някои от пейзажните си стихотворения, чрез преклонението пред българската природа, Кирил Христов е дал израз и на любовта си към родината. Тук той следва Вазовата традиция. Упоен е от хубостта на

родните балкани. Готов е да се поклони пред всичко, което му напомня родната земя. Такива стихотворения обаче докъм 1903 г. са сравнително малко, тъй като поетът се чувствува обиден и огорчен от своите съвременници и затова патосът на негодуването от родината надделява. Не може да се примири и с това, че българинът не живее честито, защото. . . чужденците се разполагат в неговата родина („От връх тополата“).

Пейзажната лирика на Кирил Христов притежава извънредно голяма пластичност, реалистична точност и звънка музикалност. Наситена е със съответно поетично настроение. Пейзажът у него е, така да се каже, самата природа — толкова предметно е неговото изображение. Стихът не е толкова плавен и гладък, колкото корав и импулсивен, а речта — енергична и начупена. В предговора към „Избрани произведения“, 1903 г., Иван Вазов показва силата на Кирил Христов като поет, стигащ по отличното владеене на езика до истинска виртуозност.

Наред с любовните песни, пейзажната лирика е другият връх в творческото дело на поета, в който са показани най-добрите страни на неговия талант, на неговия поетичен образ.

4

Още в първите сбирки на Кирил Христов, заедно с опиянението от младостта се появяват и нотки на несъгласие и негодувание, на гняв и отрицание. Къде е изворът на недоволството и възмущението у поета? Той сам го посочва — „гняв от една непочтена постъпка на някого спрямо мене, мъката, че работите в родната страна не вървят тъй разумно, както съм смятал. . .“

На първо място негодуването наистина е поставено на твърде лична основа — израз пак главно на крайния субективизъм, на болното честолюбие и горделивост, на егоистичната суета и щеславие. И както е неспокоен и дързък в останалата си лирика, така и в сатирите си той достига до озлобление и грубост, до неоправдана острота и ругателство. Разбира се, за песимизма и отчаянието на поета, за неговата отчужденост или дори омраза към другите има и по-дълбоки причини и основания. Безрадостното детство например много често му причинява страдание. Песимизмът нахлува в някои от стихотворенията и поради това, че поетът цял живот се чувствува като сирак, като отритнат от обществото („Отвред е сключено небето“, „Звук самотен“). Мрачната песимистична маска обаче съвсем не приляга на жизнения образ на поета. Затова тя се среща епизодично.

Негодуването и недоволството от самото общество, от подлостта и лицемерието, от предразсъдъците и клюките, от отношението на съвременниците към поетичното му дело, дава обилна храна на сатиричното вдъхновение на поета. Подобно на Вазов („На детето“) той знае, че когато порасне младенецът от люлката край златокласилата нива ще научи тъжната песен на жетварките. Но и тук Кирил Христов си остава крайно субективен и се води преди всичко от лични подбуди, като стига до истинско ругателство не само срещу лъжеинтелигентите и политическите демагози, но и срещу народа. Същевременно слага собствената си личност в центъра и на живота, и на поезията. Народът бил неблагодарен към поета и българинът го замервал с кал. . . Съвременниците му са чужденци, завистливи и жестоки, защото се отнасяли с равнодушие към поетичното дело на него „избранника“. . . („Наздравица“, „Поет“). Но и на това „племе бясно“ дните били преброени („Аз казвал съм си сам“). А „поета български“

креел чужд на своя край „немил-недраг“. Всъщност отчуждени от народа са не всички български писатели, а самият Кирил Христов, който в самовеличаенето и егоизма си стига до такова ругателство.

Поради това, че не разграничава народа от лицемерите и подлизурковците, поради това, че в самолюбието си преминава всяка граница, доста често в най-интересните и сполучливи епиграми от цикъла „Чемерика“ той отправя сатиричните си стрели върху твърде лични „обекти“ и „мишени“, свързани с поетовите лични огорчения и недоволства. Понеже е в недобри отношения с Петко Тодоров, той пише язвително

За гадуларска песен Петко разум няма
За Б . . . кий театър бил написал драма
Бабини хвалби
Бърдо ги хаби

С такава острота и язвителност говори той и за поета Панчо (вероятно Пенчо Славейков), който като поет крадя“ отвсякъде, а и за редица други интелигенти. Тъй като сам в битието си на гражданин и поет Кирил Христов е твърде себичен, с немалко случаи дори на морални падения, затова и неговите иначе много оригинални и сполучливи с поетичния си израз, силни и точни с ударите си епиграми не винаги са били приемани от читателите.

Кирил Христов има обаче епиграми и сатири, които са адресирани точно — срещу продажни министри, срещу журналисти-демагози, срещу безхарактерни писатели, срещу оная „сган“, която поддържа всичко старо и консервативно, срещу силните на деня. . . Тук са „Орала мухата на вола на рогата“, „Полковник Джамбазов“ и др. В „Полковник Джамбазов“ например — една люта и извънредно силна сатира — поетът осмива и жигосва псевдоаристократизма на офицерството, което угодничейки на буржоазната върхушка и монарха се стреми да се обособи в някаква военна каста, вярна на царския двор и чужда, враждебна на народа. Затова полковник Джамбазов, „големанът-син“ се срамува и отказва от своя род, готов „. . . да загрaче, преди да се е чул ощ княжески привет“. Във възмущението си от подобни „патриоти“ поетът не подбира ругателните думи: „морални сополан“, „царвуланговци“ и т. н. Дългият път на „Медният петак“ дава възможност на поета да покаже всесилието на парата в съвременното общество, на незначителния петак, който потомството ще разглежда с интерес, без да знае, че е бил „паметник на престъпление“, крепител на „варварски живот“. . . Не по-малко язвителен е поетът, когато заговори за онези обществени дейци-идеолози, които били желани гости в княжеския дворец и срещу служителите-престъпници, срещу бюрократите, мошениците, развратниците. А когато се осмелявал да изобличи този ад, Темида тутакси го хващала за ухото („Каук кадия не прави“).

Голямата изобретателност и находчивост при търсенето и намирането на язвителните думи, остротата и точността при показването и жигосването на злото, умелото използуване на ефектната мъдрост на народните пословици, всичко това говори, че в лицето на Кирил Христов имаме един майстор на епиграмата. За съжаление, тъй като той не винаги подбира общественозначими обекти, изпразва по-голямата част от сатирата си от значително съдържание. Тук-там само при някакви моменти на просветление и възмущение от съвременността поетът сякаш

за момент забравя собствената си личност и. . . замечтава за един бъдещ свят с повече правда, любов, светлина

О как желая аз поне за миг едничък
Да се почувствам на друго време син —
И син на друг народ: народ, що е самичък
На съдбините си върховен властелин!

(„Елегия“)

Но това е едно от редките и щастливи изключения. Такова изключение е чувството за славянска солидарност и съзнанието за светлото бъдеще на славяните в стихотворението „Славянското слънце“.

Интересна проблема в поезията на К. Христов представлява разработката на народни мотиви или още по-точно преработката на народни песни. В „Избрани произведения“ — цикъл „Колибарски песни“ — са събрани над двадесет преработени народни песни. По-късно той разширява този цикъл, като прибавя нови песни и ги издава в сбирката „Самодивска китка“ (1904). Като се интересува преди всичко от любовните народни песни, К. Христов внася в тях съвсем незначителни поправки. Запазва чистото и свенливо любовно чувство — щастието и бляна, нещастната любов и изневярата и т. н. С едва забележимата поетова намеса: промяна в ритъма, изчистване на шаблонизирани от употреба думи, вмъкване на по-сполучливи рими и то напълно в духа и стила на народните песни — се получават творби, в които до уханието и жизнената сила на народния поетичен гений се прибавя виртуозността и художественият усет на поета

Море моме, малка моме,
Не губи ми грешна душа

и т. н. Такъв характер имат и „Еднъж те Яно целивах“, „Гуслар ми гусли по вси мегдани“ и др.

В немалко случаи обаче поетовата намеса е художествено неоправдана. Употребени са неподходящи, със съвсем друго значение думи, неестествен ритъм, външно също неестествено римуванеи т. н. Без авторовото вмешателство народните песни звучат по-силно. Срещу това лековато и нетворческо отношение на поета към народните песни рязко възстават Пенчо Славейков и Яворов.

5

В „Избрани произведения“ К. Христов очертава своя профил на лирик, а също така и на епик. Изобщо изявява се с най-характерните особености на поетичния си стил, оставя почти всичко най-значително, с което тежи в нашата литература. По-нататъшната му близо четиридесетилетна творческа работа прибавя твърде малко към постигнатото до началото на века. Това неплодотворно развитие е свързано с отсъствието на здрави идейно-обществени възгледи, с люшканията в гражданското поведение на поета.

Няколко години след „Самодивска китка“ той пише или по-точно печата твърде малко лирически творби. Опитва се в драмата, но излиза повече със статии по обществено-политически, литературни и други въпроси, като проявява пак крайна субективност както в оценките на другите поети — Пенчо Славейков, Яворов и други, така и в защита на собствените си творби. А когато след освиркването на Фердинанд през 1907 г. всички професори са уволнени, той, когото проф. Шишманов наз-

начава в Университетската библиотека и командирова в Берлин, се съгласява да бъде назначен за „професор“. Сбирките му „Химни на зората“ и „Слънчогледи“, излезли през 1911 г., мъчно могат да се приемат като някакви по-нататъшни стъпки в неговото развитие, защото в по-голямата си част те съдържат по-раншните работи на поета, вмъкнати след съответна преработка. Угаснал е огънят на младежката страст — главният извор на неговата лирика. Идва отчаянието и умората, които заедно с бръчките по образа на поета — жизнелюбец и скитник — нанасят и първите знаци на поетичното остаряване и изоставане. Затова главният въпрос, който изниква при тези сбирки, е въпросът за характера на преработките, сравняването с първите редакции и т. н., а не за наличието на нови естетически идеали, на нови художествени търсения и поетични завоевания на основата на друга, неизвестна дотогава тематика. Само в някои цикли от „Слънчогледи“ („Intermezzo“ и отчасти „Царски сонети“) има нещо ново — известно влияние на модернизма.

Безспорен е стремежът на поета (при поправката и преработката на по-раншните си творби) към по-голямо художествено съсредоточаване, към по-голямо смислово и поетично вглъбяване, към подчертана лаконичност и прецизност във формата. Тук са отделните детайли или вмъкнати нови образи в редица стихотворения („Черните очи“, „По насоката“ и др.). Още по-силно е показана природата като един непрекъснат трепет, като едно вечно движение, в което всеки звук или багра дават алюзия за душевно състояние и настроение. За съжаление и новата намеса на поетовата ръка не винаги е на мястото си. Има много несполучливи вмъквания и замяна на много по-силни образи с други по-неубедителни и по-нехудожествени, на по-цялостни фрази с други по-неединни и т. н. („Лятна нощ“, „Утро над морето“, „Дивечки“, „Есенна нощ“ и др.). А увлечението в тогавашната мода — модернизма — е довело само до поставянето върху жизнерадостното лице на поета малко символистичен грим и модернистични очила, които обаче са в противоречие с цялостния му мироглед и светоусещане, и които не позволяват нито да се види истинското му лице, нито му дават възможност да гледа на света със собствените си очи. Казаното в предговора към по-късната сбирка „Победни песни“, където отхвърля аргументирано и убедително (макар и не без определена доза патриотарство) символизма и модернизма в българската литература, може да се отнесе и за тези увлечения на самия К. Христов.

Следващите сбирки „На нож!“ (1913) и „Победни песни“ (1916), свързани с Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война, в определен смисъл са творческо падение за поета. „Вдъхновението“ е далеч не само от всичко онова, което е близко до поетовия мир, но идейно-емоционално то е подсилвано от официалното патриотарство и от крайния вулгарен национализъм. Поетът става истински „тилов герой“. Заема разни синекурни служби и сътрудничи най-редовно на официалните военни издания, за да стигне в края на Първата световна война до биографията на главнокомандуващия и до псевдонима „Кирил Татаробългарски“. . .

Мирогледната нестабилност и илюзорното егоистично съзнание, че е непризнат от съвременниците, довеждат К. Христов дотам, че той поставя лириката си напълно в услуга на великошовинистичната политика на буржоазната върхушка и на двореца. И се заема с един напълно външен и кух, нестоплен от живо чувство патос да възпява разните походи, победи, мечти за Цариград, за трите морета и т. н. със стихове като тези

Идем, идем сган проклета,
Срещай ни и трепери...

с воинствени и свирепи лозунги като: „На нож!“ „Убивай!“, „Муши!“, „Сечи!“ „Коли!“, „Порете!“. . ., с ругатни срещу неприятеля, не толкова срещу царете и управници, но срещу народите на балканските страни. Още при излизането на сбирката „На нож!“ с рядка полемична и критическа страст Георги Бакалов разгромява шовинистичната, патриотарска поезия на К. Христов. Като тилов герой, заради функцията, която изпълнявал с воинственото си перо, можел да получи подофицерски и най-много фелдфебелски чин. . . Критикът нарича тази „фелдфебелска“ поезия „поезия бледа, безжизнена, бездушна“, която „трещи“, но не стопля. . . Бакалов прави един прекрасен паралел с искрените патриотични и революционни стихове на Д. Чинтулов, за да покаже целия фалшив „патос“ на патриотарската муза на К. Христов и това, че неговата войнствена поезия загива още на времето и не достига до никого.

Ако днес се обърнем към войнствено-шовинистичната поезия на Кирил Христов би могло да намерим обаче и искрени патриотични стихове. Най-напред защото, както е известно, Балканската война по обективните си резултати е война освободителна. И защото във връзка с всичко това в немалко случаи поетът успява да се освободи от казионното патриотарство и заговорва по-непосредствено за чувствата на трудовите хора през войната. Той се прекланя пред безшумния и тих героизъм, пред твърдостта на обикновените войници-селяни („Керванът на ранените“, „Боят при Галиполи“), или разкрива мъката на майките („Печална коледа“), скръбта на самотната жетварка със „стиснато сърце“, която пее жално („Самотна жетварка“) и т. н. А в „Малкият предводител“ е показал всеобщото, всенародно патриотично въодушевление. Разбира се, и по общото си оформяне, и по език, тези работи на К. Христов отстъпват на по-раншните му стихове. С най-силно и искрено патриотично чувство от това време е стихотворението, посветено на родната реч — „Българската реч“, една рядко вдъхновена възхвала на българския език. С вазовска приповдигнатост поетът е изразил любовта си към родната реч, а чрез нея към България, към целия свят

И ти — ти моя си! Със теб и на чужбина
Скърбя и радвам се със своята родина.
О, как обичам те, юнашка твърда реч,
И как с тебе леко е — на край света далеч!

Какво оставям там, щом ти си ми в душата?
Мой роден край си ти — ти скъпа, света, свята!
Със тебе цял свят е мой! Ти всичко си за мен —
Ти, тъмна като нощ и сяйна като ден!

Катастрофалният край на войната донася пълен крах и на патриотарско-шовинистичното увлечение на поета, а с това идва разочарованието и отчаянието. Но дълбокия смисъл на големите исторически събития, които настъпват в живота, той не може да разбере. Не търси идейна опора и в прогресивните революционни сили, а продължава да живее с някакво наранено самочувствие, с позата на непризнат, обиден и т. н. Кирил Христов съвсем изостава. Може да се каже, че и до края на живота си той не успява да се съвземе. Общественото поведение и творческата му работа вървят под знака на истинския анахронизъм.

В „Антологията“, която Министерството на просветата издава през 1922 г., поетът отново подбира старите си работи, като вмъква само един нов цикъл „Игра над бездните“. Стиховете в този цикъл обаче с песимистично-символистичните абстракции и монотонност прозвучават съвсем старомодно. Общият тон е елегично-песимистичен. Има много загадки и неясни размисли. Твърде много се говори за смъртта, за нещастната съдба на поета. Сравнително по-завършени са редица епиграми, поместени под заглавие „Запалени стрели“.

Чувствувайки се обиден и преследван (мълвата и мисълта за преследване му внушавали и някои негови приятели), щом научил за протеста и заканата на македонствуващите групи по повод някои негови язвителни епиграми, К. Христов напуска през 1922 г. България. Живее като доброволен емигрант отначало в Лайпциг — до 1930 г., а след това в Прага — до 1938 г., където работи като лектор по български език в Карловия университет. Декларира няколко пъти, че няма да се завърне в неблагодарната родина. Но през есента на 1938 г. се завръща в България. Независимо от пресиленото, стигащо до болезненост самочувствие на найголям, но непризнат и неоценен в родината жив български поет, в съзнанието на К. Христов се извършила известна малка, макар и далеч нецялостна прогресивна еволюция. Разбира се, той и сега, както и по-рано е далеч от революционните обществени и литературни среди както в Германия и Чехия, така и в България. Но той, който не един път е декларирал германофилството си (със стихове и статии за кайзерова Германия), сега, пред надвисналата над славянството опасност от завоевателните попълзновения на хитлеризма, излиза в защита на славянските народи. Може би затова е допринесло уважението, с което се отнасят към него редица културни и главно университетски кръгове в славянска Прага. Важното, съществената е, че той прозрява хищническите планове на немския империализъм и дори в писмо от февруари 1939 г. предупреждава за онова, което очаква славянските народи и по-специално чешкия народ.[1] Не само това. Близките на поета разказват как той с интерес следял войната на Източния фронт, твърдо убеден, че немските завоеватели ще бъдат разгромени. С особена радост посрещнал деня на Освобождението — 9 септември и започващия нов живот. Почина само два месеца по-късно — на 7 ноември 1944 г.

Все пак това са само отделни случаи на просветление. И през шестнадесетгодишното си доброволно изгнание, и през последните 5—6 години, прекарани в България, в края на живота си, той живее общо взето с твърде остарели за времето си обществени и литературни идеали, в които наред с постоянното самоизтъкване не липсват и шовинистични ноти, и расистко-фройдистки изказвания. Незабравил нищо от личните си разправии с писателите, негови връстници от преди няколко десетилетия, много страници от няколкотомните си ръкописни мемоари „Време и съвременници“, той изпълва с нападки и с нескрито желание да си отмъсти на починали и живи писатели. През 1941 г. в сп. „Българска мисъл“ той отпечата откъс от тези спомени за Пенчо Славейков. С незатих-

---

[1] В. „Литературна Стара Загора“, август 1962. Писмото е до Ноеми Молнарова в Прага, която след няколко месеца идва в България и става съпруга на поета. Окупирането на Чехословакия и поробването на „нашите западни братя“ силно покъртва и възмущава Кирил Христов — вж. Интервю в „Литературен глас“, год. XI, бр. 437 от 31. V. 1939 г.

налото 30 години след смъртта на поета озлобление, К. Христов пише така грубо, че възмути почти цялата ни литературна общественост.

Лесно обяснимо е поради всичко това защо неговата лирика от тези години — сбирките „Вълнолом“ (1937) и „Последни пожари“ (1944), изгубила най-сочните си извори още в началото на века, не прибавя нищо ново и в повече към дотогавашния му поетичен актив. Чувствата и настроенията, размислите и реминисценциите в лирическите стихотворения, сонетите, а и в редица балади във „Вълнолом“ са външно взето разнообразни, но известни от по-раншните стихове на поета: любов към България и носталгия по родния край, размисли за живота и смъртта, за предназначението на поета, поглед към миналото с борбите и страстите. . . Ефектните циклови заглавия: „Мигове и вечности“, „Каменният блян на Прага“, „Царици на нощта“, „Стари бронзи“ и други не винаги отговарят на съдържанието на стиховете. Чувствува се уталожаване на емоционалната стихия и склонност към разсъждение, някъде покрити с мистично було. А разрешението на големите проблеми за изкуството, живота, смъртта е дадено в традиционен абстрактен дух. По-съсредоточените и продължителни грижи за стиха са го направили общо взето по-прецизен, по-точен, но са го лишили от енергията и живостта. Сравнително по-свежи и интересни са стиховете за Прага — с вживяването и творческото пресъздаване на нейното минало. Тук е и дълбоката любов към родината. Само един поглед към Балкана би възродил поета-изгнанник

Как чудотворно би зарасла рана,
как светнали би бездна и простор,
да зърнех аз отнякъде Балкана,
макар и от прозорче на затвор.

Стиховете от „Последни пожари“ биха могли да се приемат като някакво ехо, като някакви последни заключителни тонове. Радостта от родния край е мимолетна. Остава съзнанието и примирително-скептичната философия за предстоящия неизбежен край. . .

Така завършва пътят на лирика Кирил Христов, по израза на Стоян Михайловски, „резачът чудодеен на елегически зюмруди“: с постепенното изгубване и пресушаване живителния сок на енергичната и жизнерадостна лирика, с приемането на една отвлечена и примирителна философия, със загрубял и позагубил поетичната си свежест стих и език.

## 6

В своя „Паспорт“ (по-късно заглавие „Автопортрет“), като изрежда външните си белези — ръст, очи, нос, брада и т. н., К. Христов завършва

Занятие: К и р и л прочетете
обратно — и ще разберете.

Наистина в нашата литература той тежи преди всичко с основното си „занятие“ на. . . лирик. Същевременно обаче той е автор и на значителен брой поеми, балади, легенди. Епически елементи, макар и неразгънати, се срещат още в някои от първите му лирически творби от началото на творческата му дейност. Младежките лирически изблици съжителствуват с интереси към епическите родове. По-късно, макар материал за завършените си епически творби К. Христов да взема от народния бит и от нашата история, в тях остава една силна лирическа струя, личи лирическият

темперамент на поета. Чувствата и настроенията са главно пак около любовните преживявания.

И в областта на епоса достиженията на К. Христов са неравностойни. Неговата неспокойна натура на поет, неговото много често разсейващо се художествено съзнание не му позволяват да се задържи винаги и докрай на определена художествена идея. Често вмъква не винаги мотивирани случки и обрати в действието и т. н. Като използува нашата не особено богата традиция в поемата, като се основава на опита на своите предшественици — преди всичко Вазов и Пенчо Славейков — К. Христов засяга подобно на тях проблемите за патриотичния дълг, за всички онези чувства, свързани с по-важните събития в историята на България, и за любовните увлечения и страсти, поставени на по-широка битово-нравствена и социална основа. Когато навлезе, в повечето от поемите и баладите си, в неизчерпаемия поетичен извор на народното творчество и като се опре на богатия духовен живот на народа, той създава едни от най-ценните си епически творби. А художествено най-цялостни от тях са онези, в които поставя, както и в лириката си, темата за любовта и то с подчертано битова атмосфера: „Първа любов“, „Русалка“, „Гюргя“, „Младоженци“, „Милкана и Рале“ и др. Изобщо битово-любовните му поеми и балади, създадени в първия период от неговото творческо развитие, са най-значителни.

По „кирилхристовски“ е разработена любовната тема в поемата „Първа любов“ и баладата „Русалка“. Докато в поемата любовното чувство е чистият, невинен и току-що пробуждащ се трепет, в баладата любовта е поставена на нравствена основа и засяга проблемите за виновност и угризение на съвестта, а оттук и трагичната съдба на героите.

В „Първа любов“, със свойствената си поетична лекота, особено ярка, когато заговори за близки до сърцето му и от неговия поетичен свят неща, пресъздава събуждащите се първи невинни трепети на любовното влечение в младите души на героите, почти деца. Още началото на поемата е издържано в оня жизнерадостен и малко идилично шеговит тон, който си остава основен и за цялата творба. А самите описания са в битово-народен стил

Глъч, песни, смехове — като в баня врява
Жени, мъже, деца — креслив до бога свят . . .
Шуми учудено вековната дъбрава,
Що лази пръснато в полегатий скат.

Сочното описание продължава с много живи и колоритни моменти от бита и еснафските традиции от градеца: с радостното настроение на шетащите край набързо запаления огън мъже и жени, с билниците в изстудения вир, с шумния обед. . . Това са картини, които говорят за способността на поета да рисува предметно и точно, да улавя реалните измерения на нещата и да разказва с простота и народна образност. Разбира се, не описанията, колкото реалистични и битово-колоритни да са те, са главната творческа грижа на поета, а проблемата за пробуждащо се любовно чувство на фона на ярка битова обстановка. Увлечените по цветята хлапак и девойка се отделят от другите, като птички подхвръкват и отиват все по-навътре в гората. . . А „сърценцата“ на тези „две пеперуди мили“ трептят от някаква непозната радост: за първи път ги обхващат „тръпки сладостни“ и неизказаният „шемет“ на непознатото и пробуждащото се чувство. А бурята и рукналият дъжд ги отвеждат в хралупата, където, сврели се, прегърнати и затоплени те почувствуват още по-силно непознатото влечение един към друг. И поетът се провиква

О тръпки сладостни, о чудно благ топлик! —
Любов, разбраха ли те дивний твой език!

Когато се прибират при другите, двамата „герои на деня“ приемат строгите укори, защото

... мрак благословен притулил е грижливо
И гузний руменец що бузите гори,
И някак чудните в очите им искри.

Така, без да търси трагични и съдбовни преживявания, без да се задълбочава в етично-психологическите проблеми, К. Христов успява да разкрие непосредствено и правдиво съвсем простата линия, по която са направени първите стъпки на любовния трепет. И тук е неговата сила. Защото там, където поетът поиска да застане в ролята на мъдрец, когато се опитва да философствува и с това да усложни фабулата, той не сполучва. Не само защото е недълбок като мислител, но и защото стихът му изгубва непринудеността си и става тежък, измъчен. А в „Първа любов“ стихът е плавен и стремителен. Разказът се движи без никакви мисловни задръжки, при динамични и лаконични, свежи и точни описания. И нали показва „любовни трепети“, поетът е в стихията си. И което е най-важното — не грубата еротика на увлечението е на преден план, а смътно долавящите се, морално чисти и окрилящи любовни копнежи.

В „Русалка“ темата за любовта не е разработена както в „Първа любов“ с този шеговито-закачлив тон, а с трагични ноти и баладичен стил. Наистина и тук, при действията и постъпките на момъка има нещо неспокойно и нехайно, нещо от „скитнишката“ природа и ненаситно желание на любовника, познат като лирически герой в поезията на К. Христов. Това личи особено в началото на поемата, където момъкът е представен и то в интересния стил на народния говор, като развейпрах, който тича подир девойката-сираче цяла година, измамва я и я изоставя. Но понататък, като че ли от името на народа е показана преди всичко голямата нравствена вина на младежа. Неговите преживявания, пробудената съвест, съзнанието за виновност и т. н., това остава в центъра на баладата, а не ергенското нехайство и лудории. Съвсем естествено тази безспорна и позначителна духовност и етичност в общата идейно-емоционална атмосфера, съчетана с дарбата на поета да композира, с живото чувство за пейзаж, със сполучливото използуване на баладично-фантастичните моменти, осигуряват и обясняват идейно-художествената завършеност на творбата. Докосваща най-нежните страни на сърцето, тя вълнува и днешния читател. По своята тема, по своя сюжет „Русалка“ напомня романтичните балади от XIX век на Байрон, Пушкин, Лермонтов, Маха...

Проврял се е месец през облак, огрява
далеко пустинни води.
Спят хижи рибарски. Среднощ, превалява:
девойка край Дунав седи.

Тя гледа как бърза вълна по вълната,
прехласнато гледа ги тя,
и сладостен шемет й люшка главата,
накичена с росни цветя.

Това поетично описание в началото на баладата, повторено и като рефрен в края, най-добре показва възможностите на К. Христов като художник-живописец. Битовата картина не е сама за себе си, а е съзвучна

с преживяванията на девойката, която, чула песента на милите русалки, се хвърля при тях, за да намери почивка нейното „измъчено младо сърце“.

Извънредно силният момент, когато тръгнал с кончето си за Влашко, за да избяга от хорските укори, момъкът познава насред Дунава в образа на русалката озлочестената от него девойка, свидетелствува и за умението на поета да възсъздава и драматични сцени, да вниква дълбоко в преживяванията на героите. Поосвободил се в значителна степен от преднамерената си субективност, поетът сякаш се слива със съзерцанията и представите на народа. Баладата се отличава с последователност и насоченост в осъществяване на значителната по нравствения си заряд художествена идея, с композиционната завършеност и стегнатост. Отделните моменти са много добре свързани, а разказът е последователен, динамичен и жив, без излишна словоохотливост. Липсват невероятни или неубедителни епизоди. Поетът добре мотивира и направлява настроенията на героите, техните действия и постъпки, като показва напрегнатостта или дори драматичността на техните преживявания. Фантастично-баладичните и романтични моменти са умело подчинени и съчетани с реалистичните черти на нощния дунавски пейзаж. Поетичният език, похватите, изразните средства напълно отговарят на общия тон на баладата. „Русалка“ е художествено най-цялостното епическо произведение на К. Христов и една от най-хубавите балади в нашата литература.

В баладичен стил разработва темата за любовта К. Христов и в „Гюргя“ и в „Милкана и Рале“. Само че при тях разказът е удължен и усложнен с редица обрати в развитието на действието, с епизоди, които са решаващи в съдбата и поведението на героите, но които са или психологически невероятни, или изобщо недостатъчно художествено мотивирани. По-трудно може да се приеме например смъртта на Стоичко и особено на Гюргя в иначе наситената с много интересни и правдиви страни от народния бит едноименна поема. Впечатлението от също така интересно замислената и притежаваща много свежи оригинални сцени и описания „Милкана и Рале“ се разваля от последната картина. Тук влюбеният Рале изоставя изгората си, за да запази кожата си. Но накрая стават жертва и двамата: той на глутницата вълци, а Милкана, успяла да се качи на дървото, замръзва. Този последен и решителен епизод прозвучава съвсем неубедително. Зловещият край не е в тонално и стилно единство с цялата творба. Не може онези, които пренебрегват традиции и обичаи, за да се съберат, накрая да стигнат до истинско озлобление. „Остави ме звярът“ — говори Милкана, след като любимият отказва да ѝ помогне. А малко преди това и двамата са се клели в своята обич. Срещаме пак разсейващото се и нецялостно художествено съзнание и мислене на поета.

Повече оптимистичност и светлина излъчват поемите „Хоро“ и „Младоженци“. При разработката на жизнено-битовия материал и при използуване на народните песни в „Хоро“, К. Христов не е съвсем оригинален. Преди него имаме сполучливите поеми на Пенчо Славейков „Коледари“ и „Епиталамии“. Все пак, като избира мотива за нещастната и несподелена любов и като използува диалогичната форма — хорà от моми и ергени, мъжете от механата, песните на хороводника, невестата и т. н. К. Христов правдиво възсъздава един радостен момент от живота на село: неделята, времето за почивка и веселие. Закачливите и тъжни песни умело се редуват, за да създадат една хармонично съчетана картина на селския живот. Проникновено е вникнато в душата на копнеещата за щастие невяста. Чрез нейните мечти главно поетът прави от „Хоро“ един

своеобразен поетичен химн на любовта. За любовния копнеж няма преграда. Тъгуващата заради почернена младост и несподелена любов невяста, „рано посгодена“ за „старо-харо“ приема задирките на свирача и сама подхвърля дръзко

Де гиди юначе,
църноок Невене,
стига си ми жалба
жалило по мене!

И е готова да му прати, ако е забравил пътя или няма конче, деветте си братя и конче „що три сахати отпред коня бяга“, за да иде при нея. . .

От хумористичния тон, от гротескно-натуралистичното увлечение при рисуване физическия образ, а отчасти чувствата и копнежите на героите-младоженци, като че ли поемата „младоженци“ поолеква по съдържание. Получава се впечатление от нещо несериозно и разностилно. Не може да не се признаят обаче и такива положителни качества на творбата — реализъм и социалност. За герой е взет не друг, а един от социално най-онеправданите членове на обществото — уличният метач. Той обаче има право и да се радва, и да люби, и да мечтае. Наистина моментите на радост са кратки, но поетът с много сърдечност и интимност говори за тихото щастие на метача и за неговата грозничка булка. Бурята и фъртуната зла не могат да попречат на радостните мигове на онези, в живота на които има толкова малко радост. Дълбоко разбиране и вникване в съдбата на тези деца на бедността е показал поетът, когато с такава топлота говори за техния човешки прост стремеж за ласки и щастие

О тихи радости в колибата последна,
във неприветното гнездо на бедността!
Цъфтете, трепкайте! През тоя праг погледна
недавно гиздава, засмяна любовта!
Порадвайте ѝ се нещастни, дор сте двама,
че скоро гръб ще ви обърне тя и няма
да видите лице ѝ вече никой път!
Тез радости като трески ще прегорят.

Етичната дълбочина, народностния облик, по-голямата художествена завършеност изобщо на битовите поеми и балади на Кирил Христов се обяснява и с плодотворното използуване идейно-поетичното богатство на народното творчество. Ако при преработката на народните песни, поради повърхностното и нетворческо отношение, в повечето случаи поетът не сполучва, при поемите и баладите си той търси в делото на народния поетичен гений мъдрост и нравствена опора, народна душевност и образност, поетични похвати и изразни средства. И тъй като липсва копиране и стилизиране, свободното използуване и претворяване — по личния си темперамент на неизчерпаемото богатство на народните песни, прави образите и картините, мислите и чувствата на героите по-правдиви и жизнени, по-народностни и убедителни.

7

Още в юношеските стихове на поета е засвисетелствуван интересът му към историческата тематика. По-късно той създава редица легенди и поеми със сюжети от миналото. Докъм 1903 г. отпечатва „В пламъците на Стара Загора“, „Обсадата на Солун“, „Боят при Чермен“, „Убиецът на Асеня I“, „Бежанци“, „Владимир и Косара“, „Роб“, „Пред ослепения

истукан“ и др. През 1930 г. излиза и най-голямата му поема „Чеда на Балкана“.

И по идейното си съдържание, и по разгръщането на сюжета, а във връзка с това и по описанията на природата, и по лекотата на стиха и богатството на езика, историческите поеми и балади на К. Христов отстъпват на битово-любовните. Сравнително повече са сполуките му в някои описания на природата или показване на някои силни преживявания или състояния на героите: майчината любов, трагизъм дори в изживяванията на целия народ — „Бежанци“, „Раздяла“ и др. Но общо взето поетът сякаш не успява да се пребори с трудността, която предлага историческият сюжет: или се увлича в предълги разказвания на случки, на ефектни събития и обрати, или не може да разкрие по-дълбокия смисъл на историческите събития, като се задоволява с най-общ коментар, правен преди него от Друмев и Вазов, или затлачва разказа си с остарели и шаблонни мъдрувания и погрешни идеи. А постъпките на героите остават не напълно изяснени. Трудно се удава на поета да вдъхне поетичен живот на историческия факт, защото сякаш за себе си не си изяснява основната мисъл, около която ще обедини и разкаже случките, ще подбере детайлите, ще разгъне действието. Невероятните събития или чудотворните промени с героите много често убиват в зародиш поетичния замисъл.

Всесилен е например „заложника болничар и стар“, който без никакви препятствия и трудности убива Калоян — „Обсадата на Солун“; не напълно изяснена за самия поет е била идеята в „Боят при Чермен“; невероятен и необоснован е щастливият край във „Владимир и Косара“; не е ясно как девойката-весталка ще познае влюбения в нея герой на „Пред ослепения истукан“ щом лицето ѝ не е виждал човешки поглед; как така родителите ще хвърлят децата си „без жал“ — „Майка“ и т. н.

Нищо ново не внася в поетичния си „актив“ К. Христов и с героичната поема „Чеда на Балкана“, писана две-три десетилетия по-късно, отпечатана през 1930 г. Пак по подобие, а в известен смисъл под влияние на Пенчо Славейков (докрая на живота си Кирил Христов е в някакво прикрито съревнование с него) той възпява едно важно историческо събитие — Балканската война, с намерението да покаже героизма на обикновения българин, патриотичното въодушевление на целия народ и т. н. С общата идейна концепция на поемата, с назадничавите мъдрувания К. Христов се връща назад. В нея личи наистина все още майсторът на стиха, особено в онези песни, където се вижда и чувствува поетът-лирик и пейзажист, където липсват допотопните авторови идеи и разсъждения — например I и II песен. Тук са: вдъхновеният поетичен славослов на „приказний Балкан“, на „бисерний Пирин“, на „Родопа син“, на „Рилската светя пустиня“; описанието на избуялата зеленина — „на лятото байраците зелени“; картината на приждащата буря и т. н. Живи и с вярно уловени битови подробности са описанията на гощавки, веселия. . .

Безспорно предимство и плюс на поемата е сатиричната ѝ насоченост — изобличението на министри, генерали и преди всичко на Фердинанд. Късно наистина, но очевидно К. Христов прозрява оная пакостна и реакционна роля, която играе Фердинанд през войните. Поетът не пести краските, епитетите, заострените хиперболични сравнения, откритите ругатни: „изпъшква той с силний си хобот“, „изръмжава“, „навирил нос в тапетите“ и т. н. Създава един сатиричен образ съвсем по каравеловски, както отбелязва Малчо Николов. Дори в известен смисъл напомня сарказма на Михайловски. Противонародните, противобългарските замисли и дей-

ствия на Кобурга са разкрити с рядка откровеност — било направо от поета или чрез собствената реч на коварния монарх: „няма съвест, за да му тежи“, „възвестява най-големите лъжи“, „в политическите му тевтери лъжливи сметки само щеш намери“. А собствената сентенция на монарха подобно на Абдул Рахман паша на Михайловски, гласи:

Но безпределна власт добива на земята
Тоз само, който е в съюз със — Сатаната.

Тези думи, излезли от устата на суетния наследник на Кобургите, са пропити с ужасна макиавелщина. Пред всичко това стои като ням и в пълно недоумение главният герой Влад Братински, отишъл при „вожда“, за да каже открито мнението си по назряващите събития. А веднага след излизането от царския кабинет чува зловещ смях и се пита:

Що значи тоя смях? Пиян да бъде?
Не е — макар комай пиянски той да съди.
Що друго? Кокаин ли? Морфин? може би.
А впрочем него не един порок хаби.

Поразен е Братински и от оная жалка и верноподаническа роля, която играе министър-председателят — пионка в ръцете на щеславния господар, който в най-тежките минути на войната, когато войниците измират от болести и глад, се грижи за. . . триумфалния влак, с който ще пристигне в Цариград. . .

Изобщо образа на омразния Кобург поетът е изградил в сатиричен план, с изобличителен патос, макар да е попрекалил с грубостите и преднамерените нападки. Този патос обаче не е свързан с един общ тон, с едно общо звучене на поемата. Строго погледнато такъв общ тон няма. И тъй като липсва един здрав демократичен и последователно прокарван идеен замисъл и композиционният дар на поета, така ярко проявен при малките епически форми, не може да се разгърне. В поемата липсва също така една цялостна епическа линия, която да свързва и да обединява събитията. А главните герои, пак по подобие на „Кървава песен“ не са дейни и активни като истински живи лица, а авторови резоньори. Нито Влад Братински, нито доктор Начо, нито Тачо Барбара, нито другите герои са индивидуализирани с неповторими свои черти. Те са някакви високоговорители, на които поетът се мъчи да вдъхне живот главно с. . . речите, които им диктува. По отношение на идейното осмисляне на големите събития, К. Христов отива още по-назад от Пенчо Славейков. Ако индивидуалистично-нитшеанските ноти в „Кървава песен“ имат известно обяснение с онова време до Балканската война, когато тези идеи са били модни и са владеели сърцата и умовете на значителна част от интелигенцията, то расистко-фройдистките теории на К. Христов през 1930 г. звучат просто невероятно по своята откровеност и по своя анахронизъм.

Каква идейно-художествена цялостност и какво въздействие върху читателите от 30-те години ще има поемата, когато например в цялата III песен се развиват теории за расовото смешение и половата неудовлетвореност, като главни фактори за. . . националните бедствия и нещастия. На политическо събрание поетът Божидар говори, че българският народ бил на кръстопътя на всички раси и затова у нас нямало сговор и ред. А според доктор Начо обществените борби, злобата и завистта имали своите корени в „глада към любов“. . .

Тъй като речите на героите и собствените думи на поета му се струват недостатъчни, той прибавя към поемата и едно „Вместо послесловие“,

където със свойствения си крайно егоистичен морал не само се нахвърля върху критиците, че не го признавали за. . . най-големия български поет, но решава по „научно-публицистичен“ път да разясни идеята на поемата. С две думи — това разяснение е следното: половият глад е причина за жестокостите в обществено-политическия живот. От това безапелационно „научно“ обяснение е възмутена цялата ни прогресивна и честна интелигенция. Не се приема от почти всички литературни критици с име. Дори и тези, които не стоят на марксически, а „на класови“ позиции, като М. Николов, К. Гълъбов и др. Изключение правят само неговите „приятели“. Георги Бакалов не може да сдържи гнева си и излиза със съкрушителен отзив в сп. „Звезда“. Не по-малко съкрушителна е рецензията на Людмил Стоянов. Макар и да не е преминал още на последователни революционни позиции, поетът прави убедителен разбор на поемата, като отрича грубия шовинизъм и патриотизъм „на кафенета и кръчми“, „налудничавите“ теории на героите и т. н. Доказва, че в нея липсва психологическа правда, етичен стил, за да заключи, че творбата е „един от най-слабите опити в литературното му дело“.[1] Трудно може да се прибави нещо повече към тази оценка. А заедно с идейното изоставане в „Чеда на Балкана“ се вижда и изоставането, и упадъкът на К. Христов и по отношение на художествената форма, взето общо и по-специално в областта на стила и езика. Уж стихът е свободен, с много анжанбмани, но не му достига жизнена сила и истинска образност. В много случаи езикът е остарял, беден, вестникарски, с доста старомодна конструкция на фразата.

По същите идейни и художествени причини последните епически цикли „Казанова“, „Стари бронзи“, „Печенегът и монахинята“ или незавършеният роман в стихове „Бездна“ не правят почти никакво впечатление на литературните среди.

Без да се спираме подробно на опитите на Кирил Христов в областта на драмата и белетристиката, трябва да отбележим, че и в двата жанра той общо взето не оставя нещо по-значително. В не малкия брой негови драми елементи на истински драматизъм — и в трагичната съдба на главния герой и в развитието изобщо на действието — може да се намерят само в историческата трагедия в стихове „Боян Магесникът“. Същевременно обаче в трагедията открито се проповядват шовинистични и дори нитчеански идеи. В разказа и романа Кирил Христов е съвсем безпомощен. По-безспорни са заслугите му като преводач на руски, италиански и други автори. Най-поетични, най-безукорни и стегнати са преводите му на малките и преди всичко лирически песни и поеми, а по-малки са успехите му в големите епически произведения — „Фауст“, „Преизподня“ и др.

Люлян от всички вълни и ветрове в българската литература, проявил идейна неустойчивост и груб егоцентризъм, Кирил Христов плаща скъп данък на индивидуализма и шовинизма. За това в значителна част от творчеството му не можем да открием идейната висота, гражданското вълнение и благородството на нашите най-големи творци. В поетичния му свят влизат главно нестареещата „вечна“ тема на любовта, античното начало на преклонение пред природата, обичта и страданието към родното. И онези творби на поета, които той поднася било като замайващи и кипящи чаши на любовната страст, или като химни на младостта и на родната природа, определят неговото място и значение в нашата литература.

---

[1] Л. Стоянов, За литературата и изкуството, 1959, стр. 221—224.

# ИЗРАЗЯВАНЕ-ОТРАЗЯВАНЕ

*Валентин Ангелов*

Науката изучава обективната същина на действителността независимо от човешкото оценъчно отношение към нея; нейната стихия е в това: да разкрие природата на нещата и явленията — техните обективно-реални признаци и връзките, зависимостите и закономерностите, на които се подчиняват те, без да се интересува от субективното отношение на човека към изучаваната действителност. Изкуството, напротив, отразява света безусловно през идейно-емоционалната оценка на художника. Поради това проблемът за изразяването на идейно-емоционалната сфера на твореца и на неговото индивидуално виждане на света има пряко отношение към всяко художествено творчество. Без проявяването на художническото отношение към обекта няма изкуство; но изразяването съвсем още не е изкуство. За марксистката естетика последното е о р г а н и ч е с к о е д и н с т в о от познание и изразяване, отражение на света в обективната му значимост и израз на субективното оценъчно отношение и виждане на действителността от страна на творческата личност.

Идеалистическата естетика е оставила немалко страници, от които личи, че изкуството много често се третира изключително като индивидуална изява на преживяванията на художника, че неговата същина се свежда и з ц я л о до израза на субективния мир на творческото „аз“. Нему се отрича възможността да отразява реалната действителност, а последната се разглежда само като материал, на който творецът се позовава, за да прояви себе си (Видмар); художественото творчество само „организирало“ човешките емоции и оценки в сетивна форма (Зиманд) — тук е неговия патос, а проблемът за познавателната значимост на художествения образ се схваща като проблем, непричастен към истинското изкуство. Характерно е например гледището върху художественото творчество в статията на югославския теоретик Абдулах Шарчевик „Принос към анализа на художническия феномен“.[1] Като воюва, разбира се, с право срещу натуралистическото копиране на света от изкуството, при което творецът е пасивен и безличен фактор, Шарчевик достига до безрезервното отрицание на теорията на отражението; той я приравнява към теорията на контемплацията (съзерцанието) и грубо смесва х у д о ж е с т в е н о т о о т р а з я в а н е на действителността с м е х а н и ч е с к и-о г л е д а л н о т о й копиране. Според него, художникът създава творбата не като отразява, а като „твори“, т. е. като манифестира с а м о-

[1] Сп. „Современост“, Скопје, 1956, кн. 7 и 8.

целно своята индивидуалност и самобитно-творческо възприемане на света. „Човекът на художествените творения не само модифицира предмета — пише Шарчевик — като синтезира всички измерения в една цялостност, но и го конструира като своя експресия, в която разпознава и непосредствено се наслаждава и преживява себе си, своята тоталност; това е експресия на неговата собствена личност“ (стр. 619). Въпросът за обективно-познавателната стойност и роля на изкуството е отпаднал от зрителното поле на югославския теоретик; впрочем спецификата на изкуството той дири изцяло в художническия феномен, в своеобразието на изявата на творческото „аз“. Художественото творчество — това е израз на нещо неповторимо, което придобива поради това признаците на безсмъртието. Като иронизира субективистическата теория на Шарчевик, Мито Хаджиливасилев отбелязва: „За Шарчевик изкуството е „щурм в безсмъртността“. Някак много тривиално изглежда безсмъртното изкуство да се разбира като отражение и като дял, специфична форма от всестранната творческа практика на човека“.[1]

Този субективно-идеалистически възглед на Шарчевик е прокаран с особена яснота в мислите му върху естеството на изкуството: „Изкуството, значи, превежда особеността на нашата природа в израз на нова реалност, която е конденза ция на пълнотата на човека и неговите състояния на преживяване“. Или: Изкуството твори (и открива) нови форми и модалности на есенцията (на човека — В. А.). . .“[2] С други думи, изкуството само изразява, но никога не отразява.

Теорията, апологетизираща изкуството като субективен самоцелен и самоценен израз на художника, наистина оказа в развитието на югославската литература и изкуство непосредствено въздействие, като породи тенденция към „най-краен ексхибиционизъм“. Но в резултат тя доказа своята безплодност и немощ и затова бива поставена под съмнение или решително отричана в състоялите се напоследък теоретически дискусии, разговори или в теоретико-естетическите трудове; имаме предвид например разговора на тема „Литературната ситуација денес“, материалите по която са отпечатани в сп. „Современост“, 1963, кн. 2—3; също книгата на М. Хаджиливасилев „Одраз-израз“; реферата на Димитър Митрев пред IV конгрес на югославските слависти и др.

У нас няма теоретически работи, които да утвърждават изкуството като абсолютен израз на творческата субективност, на художническата практика показва, че уклони в такава насока не отсъствуват. Стремежът към по-ярка изява на художническото виждане е присъща на всяка творческа надареност, но превърне ли се тя в самоцел, това неизбежно води към помътняване на обективно-познавателната значимост на художествената творба, към снижен идеен патос или формалистически увлечения. Неведнъж третирането на изкуството като самоцелна изява на субекта е довеждало до формализъм — до обедняване на художественото съдържание откъм значими теми и идеи, съпътствуващо се от самоцелни експерименти в областта на формата.

За нас обаче е еднакво неприемлива и другата крайност, при която ударението се поставя върху обективно-познавателната страна на художествения образ, но изцяло се пренебрегва субективно-творческият израз— крайност, на която нашата естетическа теория плаща дан особено през

[1] Мито Хаджиливасилев, Одраз-израз, Скопје, 1958, стр. 41.
[2] Сп. „оСвременост“, 1956, стр. 626, 615.

50-те години. Но там, където характерният за художника начин на виждане и оценяване на действителността е пренебрегнат, там няма изкуство, а изкуствоподобен сурогат, който може да разкрива някои страни от живота, но при все това е лишен от художествени достойнства. Защото изкуството отразява действителността чрез ярко проявеното оценъчно-емоционално отношение на художника, което манифестира самобитността и артистичността на творческата личност.

Не бива, от друга страна, да се забравя, че буржоазната идеалистическа естетика се стремеше да отрече обекитвно-познавателната стойност на художественото произведение, тегнейки към разрушаването на обекта и абсолютизирането на субекта в творческия процес. И наистина, ако художественото творение е само „преживяване на обективното и негова транспозиция, експресия“ (А. Шарчевик), то явно е, че въпросът за обективната значимост на предметите (действителността) отпада — те биват стопени в субективността на художника. А нали тъкмо такива бяха твърденията на Едуард фон Хартман например, един от най-видните представители на субективно-идеалистическата естетика, който разтвори обекта в субекта, идентифицирайки ги така, че художническото „аз“ поглъща без остатък обективния предмет в манифестацията на своята духовна творческа мощ.[1] Прочее теорията за изкуството като самоизразяване на субекта не е нова, тя се корени в някои идеалистически теории от XIX-то столетие.

Преди да разгледаме изкуството като дълбоко в ъ т р е ш н о е д и н с т в о от о б е к т и в н о - п о з н а в а т е л н о начало и с у б е к т и в е н израз, нека уточним смисъла, в който се употребяват и следва да се употребяват от наша страна понятията „изразяване“ и „изобразяване“! Под „изразяване“ мислим не само изявата на субективните преживявания на художника — каквото стесняване се промъква най-често в субективистическата естетика — а изявата на цялостното с в е т о г л е д н о - е м о ц и о н а л н о о ц е н ъ ч н о о т н о ш е н и е на твореца към изобразявания обект. Затруднението идва обаче при употребата на другото понятие — „изобразителност“. В идеалистическите теории (на Ер. Мойман например) на изобразителността се приписва ролята да „организира“ чувствата на субекта, като за тая цел се използува определен нагледен, сетивен материал от действителността в смисъл на с р е д с т в о за художественото разкриване на субективно-творческото преживяване; изобразяване — това значело да се взаимствуват жизнено подобни или сходни форми на човешко битие и чрез тях да се облекат в сетивно-възприемаем вид чувствата, които вълнуват художника.[2] Тези твърдения обаче са верни само за крайно субективистичните направления в изкуството (сюрреализма, някои прояви на експресионизма и др.), но са неверни относно изкуството в цялост. Те утвърждават изразяването на субективния мир на твореца като с ъ д ъ р ж а т е л н а страна на изкуството, а изобразителността свеждат до онези компоненти на формата, които осигурявали образно-сетивния характер на художествената творба; в края на краищата изкуството се разбира като самоизява на субективното „аз“, но самоизява, „организирана“ и реализирана чрез сетивно-възприемаем материал, почерпен от действителността. Понеже проблемът за изкуството като специфичен образ на обективния свят не стои пред идеалистическата естетика, изобразяването почти винаги се е схващало от нея като ф о р м а л н о-

[1] E d. v o n H a r t m a n n, Grundriss der Ästhetik. 1909, S. 24
[2] Ср. Ер. М о й м а н, Система на естетиката , 1927, стр. 63.

конструираща страна на художественото произведение. Очевидно е, че творческият акцент тук се поставя изрично върху субективното изявяване, а на изобразителността се приписва ролята на пасивен фактор, който има смисъл само доколкото дава одеянието на творческия израз — неговата конкретност, сетивно-възприемаема нагледност. Това одеяние се скроява върху „изобразителния" сетивен материал, взет от живота; неговото „художествено" значение е да прояви субективното преживяване на твореца.

За съжаление подобен възглед се е промъкнал и в съвременната марксистка естетика. Ю. Кремлев например в популярна брошура върху проблемите на музикалната естетика писа следното: „изразителността е активна — тя създава, изобразителността е пасивна — тя само организира и формира; изразителността е субективна, изобразителността е обективна".[1] Това гледище доближава Кремлев до концепцията на субективистическата естетика, тъй като изразяването на субективността на твореца се утвърждава като абсолютно съзидателно начало, докато изобразителността се сочи само като пасивен фактор, даващ нагледния материал, чрез който творецът ще изяви себе си; с други думи, Кремлев прекомерно е раздул ролята на субективно-творческия израз. Според нас, подобен възглед е мислим при значителна недооценка на диалектикоматериалистическата теория на отражението. Та нали затова идеалистическите естетики, като пренебрегват образния („отразително-копиен") характер на изобразяването, го представят като механически акт на намиране на сетивния облик, в който ще бъде обективирано субективното чувство; при тях това е акт на конструиране на суровия жизнен материал с цел да бъде изявена творческата индивидуалност; като област на същинско творчество обаче се сочи изразяването — субективното начало, което се схваща едновременно и като активно, свободно разместващо и преобразуващо („деформиращо") формите, откопирани от живота.

На дело проблемът за изобразяването е далеч по-сложен: с него свързваме не само необходимостта от даване сетивно-нагледно битие на художествения образ, но и въпроса за обективно-познавателната му значимост и ценност; изобразяването има пряко отношение към специфически художественото отразяване на действителността, но то не изчерпва съдържанието, което влагаме в термина „художествено отражение", а представлява по-скоро частен случай от него (по-надолу ще укажем в какъв смисъл може да го употребяваме). Понятието „изобразяване" нито е достатъчно, нито пък може да разкрие обективно- познавателния характер на изкуството; нещо повече, то като че ли дава повод за механистични тълкувания (в смисъла на тълкуването, дадено от Кремлев). Поради това недопустимо е за марксистката естетика (а случаят с Кремлев не е единствен) разглеждането на художествения образ от позицията изразяване-изобразяване; такава постановка разводнява и даже отстранява въпроса за сигнално-познавателната, отразително-копийната му природа. Изразяване-изобразяване — тая постановка се явява удобна за идеалистическата естетика; тя фиксира две страни от художествения образ (субективното преживяване и нагледната форма, в която то бива отлято), които са били достатъчни, за да обяснят най-дълбоката същина на изкуството (разбира се, в субективно-идеалистическа проекция). За

---

[1] Ю. Кремлев, Выразительность и изобразительность музики, М. 1963, стр. 11.

марксистката естетика проблемът трябва да се постави в друга плоскост: отразяване-изразяване, за да се осветли художествения образ в истинската му дълбина и богатство. Това не означава, че изобразяването бива лишено от всякакъв смисъл; не, то остава частен проблем в границите на художественото отражение; с него са свързани определени естетически проблеми, които трябва да бъдат поставени на преоценка — или да бъдат изоставени, ако в тях няма рационално съдържание, или да бъдат очистени от баласта на идеалистическата философия. Прочее кои са те?

1. Съгласно традиционното гледище, изобразяването се схваща като такава страна на художествения образ, която представлява сетивната възприемаемост на последния; тя се постига чрез изобразяването на обекта в индивидуалната му непосредственост. Преживяванията, които вълнуват художника, наистина могат да бъдат определени чрез понятия, но при това те загубват своеобразието и неуловимия за понятийното означение техен нюанс. Изобразителността има обаче за цел, а и може да даде „адекватния“ израз на емоцията — инак последната ще бъде затворена в субективния мир на поета и ще остане никому непредаваема; изобразителният материал се привлича така, че чрез него да бъде проявена емоцията в непосредствената ѝ интензивност, в своеобразната ѝ оцветеност и в индивидуалната ѝ неповторимост. Поради това нагледността се изтласква на видно място като задължителен признак на художествения образ; някои теоретици сочат, че тя е необходим атрибут дори и за най-интелектуалната поезия. Според Р. Ингарден например в „лириката на мисълта“, към която бихме могли да отнесем стихотворението на Рилке „Schlüsstück“

„Der Tod ist grob,
wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns“,

нагледността съществува и е предадена чрез „определената специфика на душевното състояние“, въпреки че „произведението придобива по-общо значение“ и се отнася до всеки лирически субект.[1] В случая преживяването в неговата индивидуална непосредственост само се е превърнало в обект на изобразяване, за да даде на творбата сетивно-нагледно битие.

Трябва ли да се съгласим с изложеното гледище? Има ли някаква истина в него? Ако има, докъде достига тя? Не подлежи на спор, че нагледността или сетивно-възприемаемата образност е неотменим признак на всяко художествено творение; че тоя признак се реализира чрез изобразяването на обекта в индивидуалната му непосредственост и жизнено сходни прояви. Но изобразителността в художественото творчество има далеч по-широко значение от онова, което ѝ се приписва; тя служи не само като средство за изразяването на емоционалното отношение на субекта-художник към света; чрез нея се проявява и обективно-познавателната значимост на творбата. Тая ѝ роля може да бъде разбрана, ако не бъде третирана като огледално копиране на жизнени форми. Нагледността на художествения образ в реалистическото изкуство е коренно различна от нагледността на образа при натурализма или при някои направления на модерното изкуство (сюрреализъм, експресионизъм, кубизъм); чрез нея художникът-реалист разкрива (отразява) типичното, съществено-общото; но съществе-

[1] Р. Ингарден, Исследования по эстетике, М., 1962, стр. 36 и 33.

ното не е конкретното сетивно явление, което би могло да бъде фотографически заснето в жизнено възприемаемия му облик; то може да бъде уловено като същностно-общо чрез проучването на множество сетивни явления. Тъй като художникът не може да изобрази в творбата цялото това множество, той дири най-характерното явление, най-ярко проявяващо природата на типичното. Това налага често пъти значителното модифициране на жизнения облик на явлението чрез по-силното или по-слабото подчертаване на едни или други негови страни. Тъй че нагледността при реализма не е средство за самоцелна изява на „аза“, ни средство за формалистическо експериментаторство; тя е неотделима от обективно-познавателната значимост на изкуството, от присъщата му възпитателно-преобразуваща света роля. Сетивната образност обаче може да бъде запазена и при произведения, субективистически претворяващи действителността; крайната деформация, до която достигнаха „модерните“ на Запад, не означава винаги разрушаване на нагледността на образа, но много често означава заличаване на обективната му значимост, превръщането му в символ на душевно състояние. Идеалистическата естетика, разбира се, пренебрегва образно-сигналния характер на художественото произведение като непричастен към естетическата природа на изкуството.

И така чрез нагледното битие на художествения образ се проявява неговата обективно-познавателна същина. Понятието е лишено от сетивност; то е образ-отражение на обективни признаци и същности, но тъй като е освободено от сетивния облик, в който се проявява законът или същността, неговите познавателни резултати-абстракции се зафиксират като условни знаци: формули, математически уравнения, геометрически теореми, думи и пр. Думата например „замества“ понятието, без да се позовава на някакво сходство с обозначаваната от нея обективно-причинна връзка или зависимост. При литературата обаче тя служи като изобразителен материал на образа; тук тя не е просто знак на някаква познавателна ценност, а средство за пластическо извайване на образа в сетивно-възприемаемата му непосредственост.

2. Във феноменологическата естетика на Ингарден във връзка с изобразителността на литературното произведение стои въпросът за неговата „схематичност“, за „непълната определеност“ на изобразените предмети; художественото творение се явява н е з а в ъ р ш е н о спрямо изобразените предмети, които са непълно определени, т. е. пресъздадени чрез едни или други техни черти, но никога не с всички присъщи им. Това е резултат не само на принципната невъзможност „да се заключат в рамките на з а в ъ р ш е н о т о произведение безконечно множество черти или детайли, но и (а от художествена гледна точка преди всичко) на необходимостта от това, че естетическото възприятие открило с ъ щ е с т в е н и т е за дадено произведение качества и качествени съчетания, важни в естетическо отношение, и з и с к в а в ред случаи подаването или игнорирането при възприемането на различни страни или черти на изобразяваемите предмети, т. е. непълната им определеност“.[1] Читателят обаче допълва чрез асоциации, основаващи се на данните на личния му опит, изобразената действителност; така литературното произведение получава своята цялостна конкретизация чрез активността на естетически възприемащия субект.

---

[1] Р. И н г а р д е н, цит. кн., стр. 58.

За непълна определеност на образа, макар и от по-друг вид, може да се говори и при другите видове изкуства, например говорим за условност, обобщеност и при театъра, живописта, скулптурата и пр. Схематичността (условността) на художествено изобразеното ние приемаме като съвсем необходим феномен (прочее без него не би имало изкуство). Дори творецът да има възможността да постигне абсолютна физическа пълнота на образа, той пак не би се стремял към нея; образи, създаващи съвършена, натуралистически-точна илюзия за действителност, обикновено са лишени от художественост — какво по-пошло от панаирджийската керамика, порцеланови фигурки или такива от восък и парафин, имитиращи сляпо живота! При това стремежът към условност и характерните признаци, с които се проявява тя, съставляват отличителна черта за определен творчески натюрел, школа, направление.

Но проблемът за условността има и друга страна: докъде са границите на схематичността (условността)? Не спорим, че тя е необходима, за да задействува въображението на възприемащия творбата; тя е потребна с оглед отключването и реализирането на естетическото възприятие, което инак ще се окаже невъзможно, ако бъде удавено в лабиринта от подробности. Естетическото преживяване и възприемане например на творбите на Дюрер, отрупани с множество подробности, е възможно едва след като бъде „разчетено“ („дешифрирано“) значението на всеки детайл, та да бъде мислимо от страна на зрителя да достигне до ядката на художественото съдържание — без каквато мисловна дейност естетическата емоция не ще бъде пробудена. Но трябва ли да бъдат оправдани крайностите на модерното изкуство — разрушаването на всяка жизнено подобна форма или „трансформирането“ на обекта в абстрактна геометрична форма? А концепцията за „незавършеността“ на образа може да се яви в своя логически завършек теоретически фундамент, върху който да бъде обоснована крайната деформация, а оттук и „абстрактността“ на художествения образ като връхна точка на тоя процес на разрушаване на всяко сходство с предмета — сходство, което се явявало признак за натуралистическо копиране на действителността.

От наша гледна точка „незавършеността“ (условността, схематичността) в разноликите ѝ прояви е естетически необходима при реалистическото изкуство, но нейните граници достигат до там, докъдето се запазва обективно-познавателната значимост на художествения образ; тя крие в себе си определен е с т е т и к о - г н о с е о л о г и ч е с к и с м и с ъ л, който може да бъде разбран, ако се има предвид, че тя п о п р и н ц и п не цели да забули обективната значимост на реалистическия художествен образ, а по-осезаемо да я прояви; тя не стои в разрез с разкриването на типичното, а има художествено оправдание и предназначение само дотолкова, доколкото по-дълбоко и по-ярко го „улавя“ и предава. И ако естетическото възприятие, за да възникне и за да се осъществи, предполага условността, то е защото без нея би потънало в безброй детайли и би се задушило в тях; то е защото самото то се ражда върху п о з н а в а н е т о (узнаването) смисъла на изобразеното, който не бива да бъде замъгляван, ако изкуството претендира да бъде истинско изкуство. Но „избистрянето“ на творбата чрез пристигането на по-голямата ѝ синтетичност още не означава оправдаването на крайната деформация, която занемарява или нарочно пренебрегва всяка жизнено сходна образност в името на „незавършеността“; стане ли това, образът престава да бъде пълноценен и се превръща в символ на субективно преживяване.

3. Всеки вид изкуство притежава определен за него пластичен материал (думи, багри, щрихи и др. т.), чрез който се изгражда художественият образ. Този разновидностен материал притежава различни изобразителни възможности: думата — едни, баграта — други, камъкът — трети; следователно различните видове изкуства са в състояние по разному да изобразяват и по-точно да отразяват действителността в дълбочина, богатство, осезаемост, „колоритност“, внушителност. Оттук обаче не следва, че някои изкуства нямат никакви изобразителни възможности, а такива обикновено се оспорват за архитектурата, приложното изкуство, орнамента, арабеската. Наистина последните не изобразяват (отразяват) отделни събития, конкретни явления, личности и др. п. . но при все това те имат своя област от действителността — определено социално и човешко съдържание, — която е недостъпна за другите видове на изкуството и отразима само от тях. Изобщо всеки вид изкуство има свои собствени отразително-познавателни възможности, които не могат да бъдат взаимствувани от друг вид, без това да е в ущърб на художественото съдържание; тук е и оправданието на неговото съществувание.

Отричането изобразителността за архитектурата, арабеската, орнамента се основава на стесненото им разбиране — като възпроизвеждане на действителността в жизнено сходни или подобни форми. Прочее изобразителността дава нагледното битие на художествения образ, а това се постига чрез пресъздаването на обекта в жизнено-съдържателната му непосредственост; в тоя смисъл изобразителността е един момент (страна) на художественото отразяване на действителността, а не плод на механическо копиране на формите на нещата; това е понятие, което не се отнася само до формата, в която ще бъде отразен обектът, но и до конкретното му съдържание, което трябва да бъде уловено в процеса на художественото отражение. Та нима архитектурата е просто абстрактна геометрична форма — куб, паралелопипед, цилиндър, сфера? И не е ли тази абстрактна геометрична форма тъкмо формата, в която може да се изяви определено конкретно съдържание? Ние твърдим, че изобразителен момент има и при архитектурата например, тъй като тя отразява материалните и духовни потребности и социалните отношения в обществото в конкретен, материално-осезаем, нагледен вид; архитектурната форма не е абстрактна форма, но е напълнена с конкретно обществено-историческо съдържание, проявено в жизнената му непосредственост. Поради това архитектурата в нейната геометрическа „абстрактност“ е нещо коренно различно от формите на абстракционизма. Последните са продукт на краен субективизъм, на домогване към самоизява на субекта мимо предметните форми, с които е свързано субективното преживяване; това са опустошени откъм съдържание форми — не само обективно-значимо, но и означаващо нещо за самия възприемащ субект. „Абстрактната“ форма на архитектурата обаче е пряко продиктувана от редица фактори: функционална целесъобразност, конструктивно-материална основа и идейно-духовна наситеност на архитектурното съоръжение. Тя не е абстрактност въобще, тъй като въплъщава определено конкретно жизнено-реално съдържание.

Това са три измежду най-важните проблеми, отнасящи се до изобразителност. Струва ни се, че само от постановката отразяване-изразяване те могат да намерят докрай правилно разрешение. Тъй че не е редно да се отхвърля терминът „изобразителност“, но по въпроса

за неговата употреба е необходима яснота, каквато се опитахме да дадем с предшествуващите редове.

Теоретико-естетското обосноваване на „чистия“ художествен израз като непричастен и неподхранван от обективната действителност се е съпътствувало винаги от силна струя субективизъм и нерядко от алогизъм и интуитивизъм. Творческият процес, доколкото е бил разбиран безусловно като абсолютна и суверенна изява на субективността на художника, се е схващал от някои естетици като някакъв вътрешен ентусиазъм, надаряван щедро от Платон до Бергсон с неземна вдъхновеност и ирационална проникновеност. Тези теоретически прояви, така характерни особено за късноБуржоазна га философия и естетика, утвърждават разюзданата субективистичност при някои направления в модерното изкуство, а от друга страна, пряко или косвено обосновават пренебрегването на традиционните художествени форми като недостатъчно ефектно служещи на творческия израз и търсенето на нови такива, но крайният субективизъм, с който се ознаменува това търсене, разрушава не само традицията, но даже и принципите, върху които се изгражда формата в изкуството. Пренебрегването на обективната действителност превръща художественото произведение в символ на душевно състояние — в условен знак, неразгадаем понякога от никого друг, освен от самия творец. Така че обосноваването на самоцелната изява на субективното творческо „аз“ води с логическа необходимост към утвърждаването на крайния субективизъм в естетическата теория и в художническата практика.

Впрочем изразът на творческата субективност се основава върху формите, в които е отразена действителността в съзнанието на художника; това е така, понеже между израз и отразяване съществува тясна връзка, по-конкретно казано, взаимопроникване. Обективно-реалният свят подхранва израза и му дава жизнената почва, върху която той може да съществува и да се проявява. Съвременната психология блестящо потвърди, че човек, лишен от няколко измéжду най-важните рецептори, води полусънно съществуване — неговото духовно вътрешно „аз“ млъква, макар че физиологическите функции на организма продължават нормалната си дейност; а то млъква, защото е прекъсната главната артерия, която влива животворяща кръв в него — връзката с обективната действителност. Изразът на всяко човешко преживяване — та нека той да бъде и най-субективният! — е обвързан с предметния мир в най-дълбоката си първопричина. Опитът на абстрактния експресионизъм да намери абсолютната чистота на чувствата, непомрачени и необвързани с тленното бреме на предметните форми, даде абсурди, които са пряко отрицание на изкуството въобще. Изразът в изкуството е възможен като резултат на усвояването (вярно и правдиво преди всичко за реалистическото изкуство и изопачено, субективизирано за декадентските течения най-вече) на обекта, а не като черпене из самия субект като непричастен към външния свят.

Преди да бъде изразена, художническата субективност трябва да съществува; а тя съществува не като субективност на някакво биологическо същество, а на мислящ, познаващ обществен човек. Тя е частна проява на онова, което наричаме човешка психика и съзнание, но не е някаква мистическа способност или чудодейно вълшебство. Ако човешката духовност е различна от психиката на животното, чието съдържание се изчерпва с определен минимум от елементарни инстинктивни проявления, това се дължи на трудовата дейност на човека, чрез която той проникна

в обективната природа на нещата, като разкрива техните признаци — отразява в исторически възходяща степен и дълбочина действителността и с това вече е определил характера на собствената си духовност като качествено различна от психиката на животното. Така че човешката субективност, включително и художествената, възниква като резултат на усвоената по човешки обективна действителност.

Но творческата субективност не е просто аритметичен сбор от отразени страни на света; тя е нещо повече от една сума от образи-отражения, тъй като притежава своя специфика, неподдаваща се на механическо обяснение или количествено-математичен анализ. Като духовна потенция на твореца, тя се основава на отразената в съзнанието действителност, но при това притежава и един плюс — своя самобитност, неповторимост, корените на която лежат в психическото устройство на субекта: тип темперамент, сила на впечатлителност и наблюдателност, насоченост и склонности, колорит и полет на въображението, интензивност на преживяването и пр. Обаче оригиналността (самобитността) не се проявява абстрактно, в някаква изолираност и непричастност към отразяваната в съзнанието действителност; впрочем такава „оригиналност“ би се превърнала в самозадоволяваща се, безсмислена игра с едни или други компоненти на формата. А истинската художническа оригиналност не се изразява в умелото, но самоцелно конструиране на линии, багри, геометрични фигури и др., тъй като тя има и съдържателна страна, която пък в своите неповторими нюанси е задължена на аспекта, от който творецът в и ж д а и о т р а з я в а света. Поради различието на творческата самобитност обектът бива усвоен по разному; различните творчески индивидуалности проявяват предпочитание (насоченост) към определени страни от света (говорим за сатирична, хумористична и пр. насоченост), нещо повече, един и същи предмет бива пресъздаден с различен акцент и осмисляне; това е в съответствие с „изискванията“ на художническата оригиналност, която, видно е, се проявява в своите възможности не изобщо, а конкретно в процеса на отражението на обекта.

Особено важен за нас е проблемът за характера на творческия израз; този интерес се дължи на продължителното му пренебрегване или едностранчиво-ограниченото му третиране в нашата естетика. При реализма изразът се оплодотворява от проникването на субекта-творец в природата на обекта, от разкриването и опознаването на неговите признаци. (Разбира се, при различните видове изкуства това взаимоотношение между израз и отразяване е различно, несводимо до някаква непроменима форма.) Изявата на идейно-емоционалното оценъчно отношение на художника-реалист към предмета не стои в разрез с обективната му значимост; изразът тук е проявяване на особената, оригинално-самобитна и своеобразна зрителна точка на художествено отразяване и претворяване на предмета във факт на изкуството. Оставайки си личен и субективен, изразът в реалистическото изкуство и литература се насища с обективност, защото чрез него бива разкрита (отразена) реалната същина на художествено изобразените неща.

А ако е възможно обективно-реалната значимост на изобразената действителност да бъде запазена и същевременно чрез нея да бъде изразено светогледно-емоционалното отношение на художника? Субективността на реалиста не встъпва като враждебна и чужда на обективната значимост на предмета, а се опосредова и изявява чрез нея. Ето как разбираме това! Художественото творчество е единен процес, в който отразяване и изра-

зяване се взаимопроникват. Тъй както изразът на творческата субективност, взет сам по себе си, се превръща в нещо неразгадаемо и губи поради това своята комуникативност, тъй и отразяването само по себе си, без отчитане на потребностите на социалната група, интересите и целите на прогресивните движения в обществото и на твореца като част от него се превръща в механическо „заснемане“ на всичко, във фотоснимка, където всичко е еднакво ценно и еднакво малоценно; отразяването се превръща в безцелно копиране, ако не бъде насочено и канализирано от потребностите на обществото, които ще му подскажат същественото в действителността, отграничено от случайното и маловажното. Творецът-реалист като представител на определена социална група отразява онова, което е важно и съществено за нея, като същевременно дава верен израз на нейните исторически цели и идеали.

Художественото отражение на живота не може да не бъде и и з р а з на потребностите на епохата, класата; изразът в най-широк смисъл (разбран не само като личен, но и като социално определен) е израз на целите на определена обществена група. Творческата индивидуалност също трябва да бъде разглеждана като продукт на определени исторически условия; защото тя разгъва и реализира своята надареност в дадена социална среда, съобразно определени обществени потребности: няма художническа индивидуалност, стояща над обществото, изявяваща своето „аз“ в абсолютна несъотносимост към обществената действителност, която я заобикаля и де факто конструира социалната ѝ насоченост. За отделната творческа индивидуалност обаче изразът, имайки своя социално-историческа определеност, същевременно е строго л и ч е н и с а м о б и т е н. Но тая самобитност не е нещо безпределно (както това се проповядва от идеалистическата естетика), а е вместима и възможна тъкмо в границите на обществено-историческата определеност на художническата субективност.

Тъй че творческият израз се проявява като двустранен: социално определен, класов и същевременно индивидуално-неповторим, оригинален. В него има нещо, което е о б щ о за съзнанието на цялата класа, епоха и това общо ще търсим в идейно-светогледната му целеустременост; и при това изразът е самобитен, неповторим, тъй като светогледно-идейната позиция на твореца не е нещо универсално, наготово усвоена догма, механично добавена към вътрешния мир на творческата личност, а е пречупено през нея така, че се проявява като нещо самобитно, вътрешно нейно, ала при все това не загубило своята социална общност и значимост.

Но оригиналността на художническия израз не встъпва ли в разрез с обективната значимост на отразената действителност? Това е съвсем резонен въпрос, защото и у нас някои автори твърдяха, че субективно-индивидуалната изява на творческото „аз“ води към субективистичност в изкуството, следователно до снижаване на обективно-познавателната му ценност. Според нас, творческата оригиналност (субективност, индивидуалност) на художника-реалист — това е способността му да отрази вярно и правдиво същественото в обекта, но от свой аспект, свойствен само нему, личен и неповторим. Същественото в обекта се проявява в необозримо количество от свойства, отношения, връзки; реалистът създава истински художествени произведения, когато разкрие типичното в живота, но в какви индивидуално-случайни проявления ще го отрази, как ще подходи към него, какъв е пътят, чрез който ще го улови, в каква дълбочина ще

бъде сторено това и в каква емоционална гама — това най-непосредно се определя от характера на художническата субективност.

Нерядко обаче идейно-оценъчното отношение на твореца може да влезе частично или изцяло в противоречие с обективната значимост на действителността, отразена в изкуството. Тогава в художественото произведение започва да натежава субективното начало; действителността се превръща в „средство“ за неговото изразяване — тя приема изкривен художествен образ. Но има и такива художници с подчертано субективно отношение към света, творчеството на които при все това притежава обективно-познавателна значимост (Достоевски, Греко, Ван Гог и др.). При тях действителността е конструирана съобразно субективното оценъчно отношение на творческата личност, но все още е запазила нещо от своята обективна природа; творец и действителност все още се намират в кореспондираща връзка чрез изкуството.

Достоевски например! Всички изследователи на Достоевски са единодушни в крайния си извод: един крайно субективен писател. Субективизмът пронизва всичките му произведения и безусловно доминира в някои от тях. При все това обществената действителност е запазила своите обективно-реални очертания; тя не е погълната без остатък от субективно-оценъчното отношение на писателя. Рядко са в световната литература творби, които така силно разкриват ужасяващата картина на живота в буржоазното общество, надвиснало над жертвите си — унижените и оскърбени социални низини — като огромен черен паяк, изсмукващ бавно, но сигурно тяхната кръв, — действителност, която смазва хората и предвещава близката им обреченост и гибел; тя или окалва и размътва душата на човека, като го изправя пред дилемата „или жертва, или палач“ (Разколников), или го сломява и довежда до полудяване (Голядкин, Прохарчин, Вася Шумков, Катерина Ивановна); но и в двата случая го унищожава. Но като показва ужасяващия лик на действителността, Достоевски не се обявява против нея; светът е непроменим, злото е вечно, то едва ли не трябва да съществува за постигане на нравственото съвършенство. „Човек не се ражда за щастие. Човек постига щастието си, и то винаги чрез страдание. . . Чрез страдание, такъв е законът на нашата планета: но това непосредствено съзнание, което се постига чрез житейския процес, е такава велика радост, за което може да се плати с години страдания“ — пише Достоевски в бележките си, изясняващи идеята, която трябва да залегне в романа „Престъпление и наказание“. От друга страна, и това е в най-тясна връзка със субективизма на руския писател, границата между кошмар и реална действителност изчезва; действителността, видена през умопомрачение или припадък, в болезнено-нервно състояние, прелива — със своята безизходност, с породения от нея погубващ страх, с безплодността на всеки протест — в реалност. Читателят сякаш бива поставен в душевно-болния мир на героите, а действителният свят се стопява в трескаво-болезнените им мятания. В това смесване на „действителност“-кошмар или на „действителност“-продукт на болно въображение с реалната действителност се губи нещо от обективната природа на последната, което критическите реалисти уловиха, макар и от позицията на абстрактни, общохуманни, общодемократични обществени и естетически идеали: невъзможността на тази социална действителност да се вмести в понятието за ч о в е ш к о т о, за човешкия стремеж към щастие. Оттук и патосът на отрицанието на буржоазната действителност — поради възпиещата ѝ противоречивост и враждебност спрямо всичко човеш-

ко. У Достоевски обаче решението е дълбоко проиворечиво: той я осъжда в името на безпределното страдание на хората и заедно с това едва ли не я утвърждава (в нейната безизходност и обезобразеност) като горнило, където се ражда щастието — чрез страданието, чрез любовта-страдание, произтичаща от безкрайната мъка и унижение на човешката душа. Действителността у Достоевски е някак странно килната към страданието като неин извечен атрибут; художественият ѝ образ е силно разкривен.

При Достоевски художественият израз се е насищал със субективистично съдържание, понеже творческото съзнание е разкъсало някои от съединяващите го с действителността връзки; вследствие на това то се е подхранвало от своите собствени страхове или тревожни предчувствия или от утопичната илюзия за постигането на нравственото съвършенство чрез изстрадването на живота в едно хищно, паякообразно общество и т. н. Реалистическото изкуство обаче е създавало и създава своите шедьоври само при непрестанното кореспондиране на творческия субект с обекта; едностранчивото изтъкване на субективно-творческото виждане на преден план, мимо процеса на вярното и правдиво отразяване на света, води към субективизъм, който е първата крачка по пътя на отклоняването от реалистическото пълнокръвно художествено творчество; но няма и пълноценен художествен образ, в който да е приглушен художническият израз, в който да не е манифестирано творческото виждане на света; защото изкуството е неразривно единство от тези две начала: отразяване и изразяване, информиращо за обекта начало и оценъчно-емоционално отношение на творческия субект.

Дотук най-общо беше казано, че художественото отражение на действителността органично включва в себе си своеобразието на творческо-индивидуалния израз. Но обърнем ли се с лице към разните видове изкуства, ще се уверим, че художественият образ се изгражда или при акцентирането на обективно-познавателното начало, или при доминирането на оценъчно-емоционалното отношение на художника към света. Дори в границите на един и същи вид, например литературата, се забелязва, че различните жанрове показват предимно предпочитание или към израза, или към обективно-познавателния елемент; стихията на лириката безсъмнено е в изразяването на поетовите преживявания — мисли, копнежи, мечти; и макар че не е лишена от познавателен характер, цялата ѝ структура е по-пригодна да изяви едно поетическо отношение към света; обратно, силата на епоса е в претворяването на действителността в дълбочината, многостранността и богатството ѝ, а на драмата в разкриването на характерни конфликти и противоречия на епохата.

# КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

*Розалия Ликова*

Писател с висока естетическа култура, със сериозна грижа за стил и език, Константинов стои настрани от писателите с открито изявени борчески антифашистки настроения. Дълбоко в неговите убеждения е залегнала мисълта, че нравствените закони превъзхождат политическите страсти. Но зад спокойното съзерцание на неговите книги се усеща човек с гражданска, социална съвест, измъчван от въпросите за човека и човешкото битие, влюбен в живота и страдащ за неговото несъвършенство. Едно тънко поетично чувствуване го прави отзивчив към всяко страдание, към човешкия живот и към природата.

Първите уроци по духовно и литературно възпитание Константинов е получил от драмите на Юго, влезли в детството му със спомените за неговата майка и нейните театрални интереси. За тънкото, художествено възприятие на света той се е подготвял с първото откриване на красотата на природата, с „чудесата", които се разтваряли пред детския поглед в Сливенския балкан. А когато за пръв път попада в литературна среда, в групата на Д. Подвързачов, Дебелянов, Г. Райчев, Хр. Ясенов, Лилиев (за пръв път се среща с тях в „Българан" през 1908 г.), той заживява с неясните, но вдъхновени идеи за красота, с мечтата за един по-добър свят.

Минал през школата на френската литература, Константинов изпитва трайното обаяние на писатели като Мопасан, Чехов, Бунин, а много по-късно и Сент Екзюпери. Още като студент в София той знае в оригинал целия Чехов и като израз на младежкия си възторг си присвоява за псевдоним заглавието на Чеховия разказ „Душечка". Чехов е един от писателите, който му внушава, че „сюжетът всъщност е само един необходим предлог за осъществяването на една творческа идея, за отразяване на една или повече човешки съдби. И нищо друго".[1] От него той се учи и на художествена сдържаност, на художествена мярка, на това овладяване на вътрешната тревога, която не се манифестира, не се самоизтъква, не позира сама със себе си.

Едно от ранните открития на Константинов е и творчеството на Бунин, в което цени вътрешната психологическа дълбочина и за което той пише в „Път през годините": „Не знам други произведения, дето външният свят е в по-близък досег с другия, вътрешния, дето усещането е по-точно отразено и незаменимо, думите — по-естествени и в същото време — по-неочаквани." В творчеството на големите руски писатели Константинов е почувствувал това, което е присъщо на неговата собствена

[1] К. Константинов, „Път през годините", 1959.

творческа природа. А за близостта му с Мопасан изказва верни мисли и наблюдения още на времето П. Динеков. В рецензията си за разказите „Ден по ден“[1] той вижда в работите на Константинов влиянието на френската литература, и по-специално на Мопасан: „Същият анализ на живота, същото удоволствие от микроскопично проучване на човека и неговия душевен свят, същата малко скептична спойка на отделните елементи, най-сетне — същото дълбоко преклонение пред голямата тайна и нетленната красота на природата.“

Много конкретен жизнен материал за своите разкази Константинов почерпва от съдебната си практика. През време на войната той е мирови съдия, после за дълги години съдебен чиновник и това слага отпечатък върху редица негови творби, помага му да опознае оная делнична сивота, в която зреят немалко човешки драми, онова всекидневие на малкия провинциален градец, изпълнено с дребни, незначителни събития и с много човешки образи и съдби, които характеризират голяма част от творчеството му.

След войните, в тревожния период на буря и натиск, на нови неспокойни търсения, на нов борчески кипеж, когато групата на символистите вече не съществува, К. Константинов също тръгва по нов път. През 1920 г. излиза неговият първи сборник разкази „Към близкия“. Много сантименталност, художествен наивитет, разточителство на словото говорят за едно ранно, неукрепнало творчество, за неовладяно майсторство и ненамерена собствена тема. Но книгата свидетелствува за социалните настроения на автора, за първите негови обществени вълнения, с които той се приобщава към социално-романтичния патос на епохата.

Социален сантиментализъм и романтичен патос с неопределена още вяра в бъдещето придават атмосферата на тези разкази. Но между баласта от недостатъчно още изваяни образи един образ говори за таланта на писателя и напомня социалните творби на Смирненски. Това е образът на малките гаврошовци от разказа „Афишите“. С очите на художник само може да се нарисува картина като следната: „Делник. Няма популярен концерт, няма хубава картина в кинематографа. Облечени в бели, розови, сини спортни фланелки и шапчици, момчета и момичета тътрят шейни по стръмнината и се спускат отгоре. А до рова на шосето стои осем-деветгодишен човек, нахлупил голяма войнишка фуражка, с ръце в джобовете, с премръзнало носле, но блажено усмихнато. Краката му леденеят — той несъзнателно повдига ту единия, ту другия, все така унесен. Хвърчат шейните — големи, извити, с кормила, лакирани — всяка от тях би могла да откупи хляба му за две години, — смях, викове, пъстрота в белия блясък на снега. Той се засмива, когато някой се катурне, после изтрива носле с ръка — потънал в блаженство. Че тъй хубаво е да вижда щастието наблизо, макар и чуждо.

После, привечер, той се решава да предложи услугите си. И върху бледно-карминения фон на залеза — над потъмнелия град, разтлан като грамаден хиподрум, с глух тропот от безумни надпрепускванията, се очертава винетка на огромен афиш: ярка, пъстра група от весели младежи и сред тях, впрегнат в тежката шейна, мъничкият бурлак, който тътри срещу един лев своето ранно бреме.“

Още в тия редове можем да почувствуваме бъдещия художник, неговия верен, правдив рисунък, художествена сдържаност, отбягване на

[1] П. Динеков, „Ден по ден“, „Златорог“, г. 20, 1939, кн. 3.

външния патос. Стремежът към красотата на словото (въпреки господствуващото още словесно разточителство), известна романтичност на чувствуването, самостоятелност на виждането (въпреки преобладаващите шаблонни образи и мисли) показват, че писателят ще търси свои художествени пътища.

Пет години по-късно в сборника „Любов“ (1925) пред нас ще изпъкне писател много по-самостоятелен, със свой стил и вълнение, макар че все още известна многословност го отделя от най-зрелите му творби по-късно, а пейзажът е открито лиричен, външен израз на изживяванията на автора, за разлика от по-късните разкази, където природата трудно може да се отдели от жестовете и разговорите, от непосредствените реакции на героя и неговия контакт с действителността. В откритията лиризъм на разказите от „Любов“ ще почувствуваме звънтежа на лиричната фраза на писателя от двадесетте години. Отделни пасажи напомнят поезия в проза, показват увлечения по ритъма, по мелодията; отделни обръщения на автора или героя към себе си, към своето сърце, разкриват езика и чувствуването на романтика — чувства по-леки, по-открити, без оная усложненост на по-късните преживявания. Константинов обича цветовете на синьото сияние, което пронизва нещата и хората и ги прави да звънят в трепетно съзвучие, обича ярката, бездънна слънчева светлина, в която звуковете се разтапят. Още тук се чувствува онова ласкаво примирение, лека умора от трескавите устреми, която се промъква в по-късните му творби.

Повечето от мотивите на тези разкази са познати. Тук ще срещнем образа на мировия скръбник и чистата, романтична девойка, мотива за красотата на любовта, която бяга от действителността, за да се реализира в бляна („Буря“). От тях лъха виталната жажда на младостта и пролетта, трепти шегата на пролетната целувка, тъгата по детинския възторг, като блясък от друг живот, откроява се сянката на резигнацията, на горчивото съжаление за тъжния край на всяка младост и всеки пролетен спомен („Целувка“).

В годините след Септемврийското въстание, в периода на частична стабилизация на капитализма, на нови кървави изстъпления, които Константинов болезнено изживява, в неговите разкази изчезва горещата обществена атмосфера. Наистина в разказа „Вяра“ той рисува в несимпатична светлина образа на ренегата, на бившия борец, откъснал се от обществената борба и потънал в битов практицизъм и еснафско спокойствие. Но в образа на героинята — Вяра, авторът е вложил много от своите собствени вътрешни противоречия, от обхваналата го след събитията идейно-политическа резигнация. Разбунтувана срещу душевното опустошение на своя братовчед, девойката намира разрешение при стария си учител — резоньор на самия автор. На фона на потъмнялото вечерно небе учителят говори: „Често нощем седя тук на прага и гледам звездите. На колко много неща — да знаеш само — учат те! И усещам винаги как от трептящите там горе светове, през размърданите тук дървеса, до самото сърце на земята, минава дъхът на една голяма — голяма майка, една и съща за всички, която не старее и не умира. И зная сега: само обич — сляпа и свята, като майчината, ще преобрази един ден живота и тук, и навсякъде. . .“

В думите, в погледа на героя има поезия — поезия на вечерните небеса, позната от омаята на летните нощи на Йовков; поезия на любовта, просмукана с интелектуализма и скептицизма на един нов писател, от по-младо поколение; тъжна, опрощаваща усмивка към хората, вяра в човека,

в това, че красотата, справедливостта не умират; философски обагрена представа за безкрая и вечността на живота, като непрекъснато възвръщане, като „една безкрайна спирала, която води от глъбините на земята към далечните звезди“. Но в тая философия има много идеализъм и субективизъм, политическо откъсване от обществените борби, прекалено затваряне в себе си, търсене на същината в самия себе си. Писателят сякаш търси някакви дълбоки и трайни прояви на живота, вън от дребно житейското, вън от всекидневното, в някакъв всеопрощаващ поглед, в някакво съзерцание на света и живота като цяло, като безкрай и като вечност. Героите обикновено намират разрешение от своите противоречия в тая тъжна, примиряваща резигнация и техният край се удавя в лека меланхолия. Така например героят на „Целувка“ завършва своя спомен с думите: „И спрял на широкия кръстопът, незнаейки накъде да тръгна, аз безгрижно и спокойно си мислех: не е ли все едно — наляво или надясно — когато всяка заран ти се раждаш като младенец, за да остареш отново до другата?“

И все пак, трябва да отбележим, че политическото стесняване на погледа в тези разкази не означава в същата степен и стесняване на художествения поглед. Въпреки явния скептицизъм във философския поглед на автора — в неговото чувствуване, в неговото отношение към човека има широта, съзнателен стремеж да се приемат нещата в тяхната противоречивост, да се търси тяхното лице и опако, да се проникне до пълнотата на човешките чувства. Човекът в неговите разкази се рисува в светлини и сенки, в красота и разочарование, в копнежи и тъжна резигнация, като плод на една непрекъсната обич към хората и живота, на един диалектичен, макар и скептичен поглед върху живота. Още в тези разкази се чувствува писател, на когото не е чужд и възторгът, и болката, който бърза да разкрие противоречивостта на човешките изживявания, който ненавижда еднолинейността на чувстването, опростеното, художествено виждане.

Много от героите на Константинов имат тая особеност — че се развиват със своя художествена логика и в същото време се проявяват като своеобразни носители на авторовия поглед, като преки изразители на чувства и мисли на самия автор; много често прозренията на героя са прозрения, обобщение на самия автор, които окъпват в особена духовна атмосфера целия разказ. Това пряко навлизане на автора става неуловимо, като настроение, като философия, която произтича от изживяванията на героя. Но то придава лека, романтична окраска на разказите, особена мекота и психологическа атмосфера, произтичаща от задълбочения вътрешен поглед на писателя, който оставя на заден план събитията и търси душевните промени, хармонията между физическия мир и психичното.

Особената интелектуална окраска на тези разкази е трайна черта на цялото творчество на Константинов. Тоя интелектуализъм лежи в самата природа на писателя, в художествените му концепции за света и човека като сложни и противоречиви единства, в самия му творчески метод. Навсякъде, във всеки разказ почти, ще срещнете по един образ на уморен, но мъдър скептик, който се любува отстрани на живота, намерил вътрешната хармония в мекото, малко тъжно, но същевременно дълбоко съзерцание на живота. И навсякъде ще срещнете по един човек, който търси — като две страни, два образа на душата на писателя, като две лица, понякога на един и същи герой.

Ключ за разбиране на психологията на твореца, на особеностите на неговия художествен поглед представляват неговите пътеписи „По земята“ (1930). Първото нещо, с което правят впечатление тези пътеписи, е, че те малко се различават от неговите разкази. Те напомнят художествен разказ не само със своя език, но и със заложените в тях художествени мотиви. И тук Константинов е не регистратор на факти, събития, природа, а художник, който рисува живота, вдъхва човешко съдържание на всеки образ, свързва всичко видено с хората, с тяхното настояще или минало. Образите имат художествена завършеност на белетристично произведение, защото са гледани с очи на художник, който изхожда от пъстротата на реалния свят и слага върху всичко отпечатъка на своя художествен поглед, на своята личност. Вгледайте се в тая пъстра и шумна картина на панаира („Панаирът“), обвита в нежно-златисто сияние, в тая особена перспективност на образа, създаваща впечатление, че светът е гледан едновременно отблизо и отдалече. Много често и с разказите си Константинов напомня художник, който създава богати картини, изпълнени със светлини и багри.

Художникът е тук — той вижда конкретни, предметни образи и същевременно наблюдава през отделеността на съзерцанието: „Само ти, далечен и чужд, гледаш от стаята на хотела, над всичко, и тръпнеш: рамката на прозореца затваря някаква стара, позната щампа, дето всички фигури внезапно са оживели и тържествено излизат на площада.“ Но тая способност на писателя да съзерцава, да отдалечава от себе си обекта не отрича непосредственото вживяване. Във всички тези пъстри платна, в цялата образност на Константинов, в плътната материалност и вещественост на неговите творби прониква особения душевен полъх, тънкото артистично отношение на самия автор. Константинов познава радостта на емоционалното отдаване, миговете, когато сърцето се разтваря за радостта от живота, „когато сърцето иска да заключи цялата вселена в една едничка гънка на земята, и да се стопи в радостта на последната хижа. Когато животът показва само своето усмихнато лице и сърцето забравя, че животът не е еднакъв.“

Емоционалната отзивчивост на писателя е не само в това всеобемащо радостно чувство на сливане с другите, на приласкаване на хората и живота. Тя е и в болезнената реакция на страданието, в усета за жизнените противоречия, в тоя очакващ поглед, готов да приеме и погълне и мимолетната проява на мъката. Видът на мечката с халка на устната, на маймуната с вкопчаното за гърдите ѝ маймунче, които цял ден са забавлявали хората, предизвикват, на фона на слънчевия пъстър празничен ден, болка, по-силна от вида на откритото човешко страдание.

Красота на езика, отмереност, точност, изящество на линиите, прелна яснота на образите, дори и когато се търсят състояния на неуловими промени, умение да се съсредоточи усещането за безкрайното и неуловимо пространство и време в определен художествен фокус характеризират тези художествени откъси. Писателят се стреми да улови настроението, вътрешните състояния на нещата, просмуква обстановката с настроение, но у него всичко това придобива конкретен, предметен израз.

В художествения поглед на Константинов се чувствува единството на аналитика и на писателя, способен за художествено обобщение. Синтетичен поглед, който улавя цялостната атмосфера и едновременно с това умее да съсредоточи вниманието върху отделни образи, който вижда живота като безкраен процес от пъстрота и монотоние — такъв е погледът

на К. Константинов. Писателят успява да нарисува живи, пъстри петна на фона на равното всекидневие, да види човешката драма като петно от тая пъстра картина и същевременно, макар и само скицирано, да обхване живата човешка драма, да създаде психологическа атмосфера. Малко провинциално градче, в което най-големите събития са съборът на света Петка и пристигането на съдебния следовател. Един от неговите обитатели е съдията, зает непрекъснато с мисълта за здравето си, тъй като се смята за туберкулозен. Всяка вечер той се разхожда, докато светне първият фенер и пътят опустее, като че ли хората са се стопили в мрака. Тогава идва нощта, когато пламъкът на газената лампа потръпва и заедно с вятъра в стаичката нахлува дълбоката, мълчалива, гъста нощ. „Той потръпва, прислушва се: нищо, никакъв шум, никакъв звук, ни най-мъничко шумолене. Земята е умряла, небето изчезнало и в черната, онемяла вселена той е единственият жив — самин срещу зиналата пустота. И неусетно някакъв безимен, лепкав ужас се плъзва по цялото му същество, хваща косите му, дърпа ги, стиска гърлото му, блъска сърцето му. Той скача, затваря прозореца, угася лампата и бързо ляга. Ала ужасът не престава — наопъки, все повече расте.“ Лекото пърхане на пеперудата — единствен звук, по-страшен от беззвучието, излъчен като че ли от самото мълчание, увеличава ужаса, самотата. Константинов рядко рисува изключителни състояния — неговата художествена сдържаност не му позволява това. И самотата тук е по-трагична, защото е дадена като част от едно сиво всекидневие, лишено от външен драматизъм.

Характерно за Константинов е, че у него щрихирането на образите върви заедно с психологическото проникновение; подробното обрисуване на средата, реалистичното усещане на материалното — заедно с едно вътрешно романтично, поетично виждане. Спрете се на тоя изпълнен с духа на старинната романтика образ на Венеция в разказа „Пътьом“. Не, това не е просто пътепис, а романтичен разказ за далечната непозната, за неосъществената любов, за онова романтично въплъщение на мечтата, на бляна, по който вечно се тъгува. В тези романтични образи оживява скритата душа на един град: гондолата минава по сенчести канали, край сиви тежки дворци. В часа на залеза само един прозорец е разтворен и пие умиращото слънце. На прозореца стои жена в черно. „Смътна тревога пролази в сърцето ми. Сякаш далеч-далеч, през векове и пространства, някой сънно ме бе позовал и чакаше отговор.

Сякаш някакъв съдбовен час бе настъпил — единствен час през целия земен живот — и сега неусетно и завинаги се изплъзваше. Аз познавах това лице, аз помнех тия очи! Аз ги бях виждал вече в някакъв друг свят, който бе истинския — и сега ние отново се срещнахме.

Коя бе тя? Позната ли бе и тя неизвестния, или тъжеше за някого, или гореше от неясен копнеж в тоя син час на априлския ден? Не е ли все едно!

Тя беше оная, за която се скърби и крее, тя беше оная, която цял живот очакваме. Тя бе „минуващата“ жена, за която Бодлер въздишаше: „О ти, която бих обичал, о, ти, която знаеше това!“

Романтиката — тя не е основен метод в творчеството на К. Константинов. Тя е по-скоро скрито дихание в разказите, промъкваща се тъга по красотата, някаква лирическа форма на мисълта. Тя е другото лице на неговия изобличителен, критичен поглед, лиризмът, който пречи на

неговите социални разкази да се превърнат в сатира, дълбоко личното начало, в което се претопяват обществените явления.

Тоя литературен жанр, който дава възможност на писателя да прояви някои от най-характерните особености на своя художествен натюрел, да остане насаме със себе си и с рисуваните явления, да синтезира и детайлира едновременно, да рисува пъстрата картина на живота и човешките драми, като момент от някаква безкрайна кинолента, от непрекъснатата верига на живота, показва, че въпреки изживените идейни колебания писателят е останал близо до социалните проблеми на своето време. Пътеписите на Константинов показват белезите на съвременно виждане — съвременно не само по своята комплицираност, художествена широта и интелектуализъм, но и с това трепетно отзвучаване на социалните проблеми, което не загасва никога у писателя, въпреки известни лъкатушения в обществената насоченост на неговите творби.

Има нещо в отразяването на социалните явления, което прави от творбите на Константинов оригинално явление в нашата литература. Това е интелектуалната отсянка, която пада върху всичко, широтата на художественото виждане, съчетана с художествена простота на образите, т. е. всичко онова, което пречи на писателя да оголва проблемите, да натрапва грубо своето мислене и идеи. Чувството за изящество, за художествена мярка не напуска писателя и тогава, когато рисува социалната трагедия на двете безпомощни учителки — момичета, залутани из калните пътища на планинските селища („Из Странджа“), или когато рисува мизерията и социалните противоречия на капиталистическия град. Авторът като че ли мимоходом отбелязва срещата с девойките като случайна среща, момент от общата картина на пътуването . Но тая художествена непреднамереност засилва впечатлението, сгъстява чувството на мъка и безпомощност, изостря социалната неправда. А в „Две раси“ човек потръпва от скрития гняв и гордост на писателя, който не говори направо за хората, а за кучетата от „Кучешкото царство“, с по три и пет хиляди франка цена и онези, от другата порода, „от расата на неизвестните, на безимените“, които теглят цял ден количките с мляко и зеленчук и отказват подарения, подхвърлен хляб на минувача. „От едно тесто ли бяха тия тук — и другите?“ — пита писателят, сам почувствувал унижението на бедняка пред разкоша на луксозните заведения и презрителния поглед на лакеите. „Не, мои далечни, безсловесни приятели, пръснати по тежките пътища на земята. Ние не сме, не сме от тяхната раса. . .“

В редица очерки за големия капиталистически град („Нормандия“, „Париж“), Константинов е почувствувал пулса на огромния град, пулса на кипящия живот, с тъмното и светлото в него. Животът тук е в светлини и сенки. Той се усеща като цяло, като единство от поезия, драма, от красивото и трагичното в него. Разкриването на социалните противоречия не води до еднолинейно рисуване на живота; то е част от цялостното възприятие на писателя, момент от неговото синтетично художествено виждане, от неговото умение да види и в човешката драма поезията на живота. Пред картината на буйното и отчаяно веселие в моряшката кръчма, на което присъствуват проститутката и малкият вестникопродавец, авторът чувствува тържеството на живота и човешкия зов за земен дял от радост („Париж“). С каква мекота и чистота на линиите е обрисуван залезът, който слиза над трудовите полета на Нормандия. Но наред с тоя час на златисто сияние и кротост се усеща космополитното сърце, образът на града без душа, на големия капиталисти-

чески град, където и океанът е опитомен и служи на богаташите. Без отегчителна социална нравоучителност на кинолентата на своите пътеписи Константинов постави образите на умиращите от студ, и трагедията на уличната жена, и уродството на извратени, преситени вкусове и нрави. Във всеки ред се чувствува поглед, чувствителен към човешкото, понякога снизходителен, но никога не и безнравствено оправдаващ.

Три години само след излизането на книгата „По земята“, през 1933 г. се появява романът „Кръв“ на К. Константинов, пожънал твърде незавидна слава като изопачено изображение на революционните събития от 1925 г. Би ми се искало тоя роман да не съществуваше, така тясна е връзката между наситените със социално чувство пътеписи и следващият сборник разкази „Трета класа“, така естествено се развива и сгъстява социалното виждане на писателя. Но „Кръв“ съществува, както съществуват редица други изненади в творчеството дори на по-ярко изявени в обществено отношение писатели. Това е книга, в която диалектичният поглед на писателя достига до своето отрицание — до обективизъм и релативизъм, широтата на погледа се превръща в опортюнизъм, обичта на писателя — в анемична философия и политическо пораженство. „Кръв“ е един от тези романи, с които буржоазията се опита да внесе идеята за класово примиренчество, като осъди революционните събития, като отрече революционните методи на борба, в името на любовта, на малките човешки радости, на самоцелното любуване на живота. Романът отрича насилието, но заедно с това отрича и борбата. Героите-революционери от септемврийските събития се отказват от борбата, от политическото си минало и идеология, и, прозрели своята заблуда, се превръщат в кротки, пасивни проповедници на общочовешка надкласова любов. Понятия като „сърце“, „любов към другите“, „жертва“ се противопоставят на политическата борба, на революцията. След кървавите събития от 1925 г. останалите живи герои, по пътя на някакво душевно прозрение, където сърцето се издига в култ и се противопоставя на разума, достигат до други „истини“. Любовта към живота не е вече онова жизнерадостно, здраво начало от досегашното творчество на Константинов, не е вяра в народа, в неуморимия, вечен живот, не е радостно съзнание за дълг пред народа (както беше в един от неговите пътеписи „Мелник“), а някакъв самоцелен витализъм, противопоставен на борбата. „Няма нищо похубаво от живота — от живота така, сам по себе си. . . — заявява болният от туберкулоза момък, бивш участник в събитията. — Защо не знаех аз това по-рано? Защо не го виждат другите. . . здравите? Всичко друго, дядка е. . . измама, сянка. . .“

Наред с тая подчертана, минала в настъпление аполитичност, в книгата са намерили израз всички онези болезнени настроения, които се прокрадваха и в някои от разказите на Константинов, но тук засилени, придобили особената острота на идейната полемичност, на философската категоричност. На твърдостта и идейната нетърпимост на революционера един от участниците в движението противопоставя мълчаливо идеята за вътрешната човешка разпокъсаност и самотност. През нощта героят чува невидими стенания, които молят: „То беше страшната, предвечна самотност на всяко отделно съществуване — на последния бедняк и на охолния щастливец — безутешната човешка самотност, която прави хората по-далечни един от друг, отколкото звездите. Тая чудовищна самотност, пред която онемяват всички други страдания, която блуждае в пустите смразени пространства на вселената и пищи оттам за малко обич и ми-

лосърдие.“ Така патосът на идейната вяра отстъпва на примирението, на скръбта и самотата като всеобемащи човешки чувства, претендиращи ва повече жизненост и правдивост от всичко друго.

По тоя начин, провъзгласявайки идеите за милосърдие и човечност, авторът се стреми да скрие своето политическо отношение към събитията вад общи нравствени норми, да завоалира своето отрицание с привидна надкласовост и аполитичност, като осъди и едните, и другите. Така писателят на човешката обич се превърна в един от малцината, които дръзнаха през тези години да дирят някакво извинение за палачите, да приравняват нравствено палачите и жертвите. И се получава на практика, че както в лагера на революционерите има подлеци и любители на гръмки фрази, така и в лагера на убийците има честни, убедени в идейната си правота хора, способни на рицарски жестове.

Причините за появяването на романа са много. Любовта към човека, когато е момент от един реалистичен метод, когато е хуманистичен полъх, който стопля с поезия художествените образи, когато насочва писателя към по-голямо внимание и задълбочено вглеждане в психиката на човека, е жизнена основа за правдиво и вълнуващо творчество. Но когато се превърне в самоцелна философия, когато се генерализира в политическа платформа, извадена от действителното си жизнено съдържание, тя се превръща в своята противоположност — в груба политическа лъжа. Романът има своите обществено-политически корени и в прокрадващата се аполитичност на писателя, която се проявяваше още в някои от разказите и която в момент на изострена класова борба доведе до печални резултати.

В художествено отношение „Кръв“ напомня всички подобни опити от редица други автори. Още на времето Г. Караславов я нарече „литературен сурогат“,[1] а редица други автори изтъкнаха, че героите са не живи хора, а пресметливо сглобени фигури, обрисувани статично, оголени носители на вложените от автора тенденции.[2] „Кръв“ е един от ярките примери за това, че сериозният художник престава да бъде художник изобщо, когато подчини творчеството си на извращаващи истината за живота идеи.

Но ето че скоро здравите корени, действителният хуманизъм, реализмът на писателя взеха отново надмощие. И като че ли силното сътресение породи големия скок напред към реализъм, към обществена правдивост. Сборникът „Трета класа“ (1936 г.) говори за положителното въздействие върху Константинов на антифашистката литературна политика, за оная атмосфера на литературен живот, очистена от вредните въздействия на сектантството, която помогна за положителното развитие на редица писатели.

В известен смисъл — със своя социален патос, с приближаването до живота, с обществената проблематика „Трета класа“ ни връща към първите разкази на Константинов, но при едно развито художествено майсторство, обогатено не само в езиково-стилно отношение, но и с по-голямо познание за човека. Герои на разказите са хората от „трета класа“, селската учителка, дръзнала сама да излезе в отчаяна борба с местните селски величия — кмета и секретар-бирника, жените от селските бунтове през войната, пътуващите артисти, бедните селски деца, тръгнали заедно

[1] Г. Караславов, За фашисткия роман „Кръв“. „Звезда“, г. 2, 1934, кн. 16.
[2] Жана Николова, „Кръв“, роман от К. Константинов, „Литературен глас“, г. 7, 1934, бр. 241.

с големите да се главяват като наемни работници в София. А фон на разказите е самото всекидневие, където се разиграват социалните драми. Артистичната префиненост на писателя е отстъпила в тези разкази на една по-голяма сгъстеност и жизненост; сложното, противоречиво лице на автора се е скрило повече зад образите, зад самото действие. Построени като разкази на очевидец, като спомен или случайно наблюдавано събитие, те действително напомнят „един къс от живота“, както сам авторът ги нарича.

Ценното, което Константинов внася с тези социални разкази, това е определената духовна атмосфера, която насища всички негови творби, преодоляването на близкото социално явление, превръщането му в индивидуална, човешка драма, а не в констатация на социални факти плюс авторско сантиментално или романтично отношение, какъвто характер имат много от разказите с подобна тематика през това време. Една особена правдивост, която не разхубавява нещата, хората, не подслажда сантиментално-социалните противоречия и бита, връща към хубавите традиции в нашата реалистична литература. Едно интимно, човешко осветление на образите, наред с художественото изящество, говорят за изминатия път на нашата социална литература, за преодоляване на художественото опростителство и елементарност.

Ето, пред нас е шумната компания на пътуващите артисти, отседнали в хотела на малък провинциален градец („През стената“). Авторът не се впуска в подробни обяснения, не разказва жизнената история на героите, не се връща ретроспективно към тяхното минало. Всичко тук е едно жалко настояще, което говори и за миналото, и за бъдещето. Действието е малко — само ефектно-шумната вечеря и беглата поява на гарнизонния офицер, флиртуващ с младата артистка с кукленско лице, и накрая тая тъжно-сантиментална песничка с пошли думи, наред с безутешния плач през стената. Зад всичко това стои една човешка трагедия — изпълнения с лишения живот на пътуващите артисти, младостта с разбити илюзии. И тая трагедия по-силно изпъква на фона на шумната, фалшиво-весела парадност.

Има нещо в тоя разказ, което напомня Стаматов — по мотив, по дълбокото огорчение на автора, по сгъстяването на боите на социалната трагедия. Но рисунъкът на Константинов е друг — докато Стаматов драматично събира действието в един жизнен или психологически възел, Константинов си служи с повече пластика, с леки линии и живописни образи, с малки художествени подробности. Докато Стаматов присъствува непосредствено в действието, нанася удари, опива се от жеста, с който смъква маската и разкрива фалша, като издялва с брадва профила на героите си, у Константинов всичко е скрито зад привидна лекота; той леко, като че ли мимоходом се докосва до нещата и явленията, напомняйки привидната лекота на Светослав Минков.

Константинов не въвежда направо в гъстотата на действието, на драмата. Той се спира като че ли пътьом на всичко, което види окото — улиците и къщите на града, площада, стаите в хотела. Той не измисля света, а го наблюдава, но наблюдава под строго определен художествен ъгъл, задържайки нарочно действието, като създава впечатление за всекидневие, за нормално течащ живот, и по тоя начин помества човешката драма в строго определена действителност. Писателят не бърза с настроението, не го натрапва веднага върху повърхността на вещите, но с навлизането в драмата тая обстоятелност става необходима — като действителност, като жива реалност, от която се ражда човешката трагедия и зрее

мисълта. И в момента, когато вътрешната драма назрее, авторът сгъстява цялостното внушение, разкрива противоречието между жестоката същност и привидното благополучие. В дрезгавината на един безкраен полуден на масата на артистите се чуват викове, смехове, виждат се ръкомахания. Артистите са шумни, весели, наричат се с измислени имена. „Но тъкмо това — вмъква авторът — повече от всичко наоколо, изглеждаше призрачно, неистинско, някаква лоша измислица, която напразно се мъчеше да стане живот. Тия прости, изморени лица, тия евтини облекла с претенция на шик, тия гръмогласни измислени имена, с които те се наричаха един-друг, тия уста, които гълтаха с наслаждение на неудовлетворяван, отдавна ненасищан глад и които дъвчеха между два залъка имената на Моиси, на Дузе, на Шаляпин — всичко това бяха гримаси от жестока гротеска, една абсурдна игра, която се повтаря всеки ден и чийто смисъл не можеше да се проумее."

Всеки отделен случай от голямата обществена драма, всеки образ, изваден от низините, е за Константинов самостоятелен художествен проблем. Трагедията на уличницата от „Ден по ден" не се разкрива направо в прякото изображение на страданието. Нейният душевен мир е някаква смесица от гордо съзнание за красотата на собственото ѝ тяло, доволство от добре наредилия се живот, от това, че има сигурна работа като камариерка в хотела, добра клиентела и малка, полутъмна стаичка. Но под повърхността на доволството лежи тъп ужас от тоя полутъмен, като стаичката, живот и някаква смътна тъга за някогашната чистота. Силата на разказа не е само в темата, в социалната драма, а в реалистичния метод на писателя, в интересното осветление на образа. Темата на разказа е далече на заден план. Пред очите на читателя се нижат интересни жизнени подробности, всекидневни малки случки, които имат като че ли единствената задача да създадат един неоспоримо жив човек. Но скритата трагедия идва толкова по-силно, колкото по-малко е загатвана. Един от случайните пасажери обещава на момичето, че ще го премести на почтена работа, като продавачка на магазин в друг град. Момичето не променя живота си. Но като израз на цялата му жажда за друг живот е унесената усмивка, с която търпи пияните хотелски пасажери, очаквайки часа на промяната: и отчаянието, изразено в тъпото примирение, с което вдига ластика на чорапите си и се упътва зашеметена към стаята с гостите, когато надеждата умира.

Константинов търси не общите белези на нещата и явленията, които скриват действителния образ на хората и живота зад мнимата типизация; на него му е чужда оная типизация, при която изчезва пъстротата, разнообразието, вътрешният, съкровен глас на нещата. За него е важен тоя второстепенен понякога белег, който най-точно изразява същността на образа и разкрива широко вратите към разбирането на общественото явление. Така например, когато рисува образа на войника, осъден на осем години затвор, защото не искал да вземе пушка в ръка („Затворникът"), най-силното в тоя образ е неговата по домашно приведена фигура, неговите обути в селски чорапи крака, тая проста, бедняшка, домашна уютност, която се излъчва от готвещия се да спи човечец и която разкрива човека зад окъсания войнишки шинел. Или думата „сине", с която старата жена, участвувала в селските бунтове, се обръща към младия прокурор, без тая страшна, магическа дума, да успее да раздвижи сърцето му („Под сливите").

Вглеждането в неповторимостта на явленията естествено довежда писателя до все по-разнообразни психологически проблеми, до все по-детайлно взиране в човека и по-голям интерес към психичното. Наред със социалните явления, Константинов пристъпва и към интимни преживявания, надниква в непознати кътчета на човешката душа, без да прави от това мистерия. Всичко и в тая област на живота е в една или друга степен правдиво, в сферата на естественото. В редица разкази с любовна тематика той е писател-психолог и анализатор, който се стреми да проникне по-дълбоко в интимната същност на човешките изживявания, да надникне зад повърхностната видимост на отношенията. Основната художествена атмосфера на тези разкази е скритият копнеж по красота, тъгата поради несъвършенството на човешките чувства и човешките отношения.

Може би в най-чист вид тая среща между човешката жажда и действителността е дадена в „Папагалът“. В момента на дива ярост и отвращение, героят убива жената, която му продава своите ласки. И това не е една изключителна, пикантна история, а разказ за погнусата на човека, поискал да изживее нещо силно и хубаво, в дива жажда по щастие и болка от самотата.

В редица разкази Константинов като че ли не си поставя по-големи задачи, а заема позата на наблюдател, на случаен участник в действието, съзнателно насочвайки вниманието към обикновеното, към всекидневното. Разказите му са изтъкани от малки, незначителни събития. Но Константинов умее чрез малкото, незначителното, всекидневното да внуши своята мисъл, да разкрие вътрешното състояние на образа. Трудно бихме се съгласили с мисълта, че той рисува само състояния психически, емоционални. Облякъл образите си във веществена обвивка, в конкретна материализирана среда, съсредоточил вниманието към дребното, незначителното на пръв поглед, той се добира не до състояния, а до човешки съдби. Вярно е, че неговите разкази не поставят направо проблеми, не задават открито тревожни въпроси, но прав е П. Динеков, когато казва за сборника „Седем часа заранта“[1]: „Основната особеност на Константинов в тая книга — преди всичко това е копнежът по друг живот и по друг свят. . . Той се проявява различно, но в неговата същност винаги стои незадоволството от досегашното течение на живота, вътрешната незадоволеност на душата, желанието да се разчупи черупката на всекидневността, да се преодолеят сковаващите пречки на обикновения ход на нещата и да се излезе на нов, свободен и широк път.“ Прав е Динеков и когато заявява, че Константинов успява да внуши на читателя цялата атмосфера, сред която възниква тоя копнеж. Останал в рамките на дадена среда, на всекидневното битие на героя, Константинов успява да създаде атмосферата на духовна неудовлетвореност и жажда за друг, по-красив, по-пълноценен живот.

В тая непрекъсната съпоставка между красотата и грозната човешка действителност расте чувството на самотност и резигнация, чувството на особена безнадеждност. Един грозен хирургически нож разрязва в „Произшествие“ не само тялото на човека, но и самата негова човешка същност. Картината на селска немотия, с изоставените плачещи деца, разрязаният труп на убития селянин на двора, цялото зло на фона на прекрасния слънчев ден — всичко това внася в душата на младия прокурор (самия автор)

[1] П. Динеков, Новите разкази на К. Константинов „Седем часа заранта“, „Българска мисъл“, г. 17, 1942, кн. 6.

чувство на погнуса от човешкия живот, чувство на някаква безутешност. Тръпката на ужас остава някакви дълбоки следи в съзнанието, горчива утайка от самото устройство на човека, от неговата човешка същност. Оттук и натуралистичните елементи в разказа и безнадеждния вопъл: „Ето, това пък беше човекът! Човекът — той самият, младият заместник-прокурор, който седеше сега на пейката — или онзи там минувач, — или другият след него. . . всеки, всеки!. . . Тая тънка, лъжлива обвивка, под която се крият куп вонещи нечистотии. Това беше животът!“ По тоя начин способността да се развенчават илюзиите, да се отмахва фалшивото було на живота се превръща в резигниращ скептицизъм. Недоволството от един непълноценен живот прераства в някакво генерализиращо, опустошаващо чувство, във всепоглъщаща тъга и безперспективност, като лично отношение на автора към живота.

В годините на обществен задух, в сгъстяващата се обществена атмосфера това чувство за самотност расте. В сборника „Ден по ден“ (1938) и „Седем часа заранта“ (1943) личното огорчение от живота изпълва психологическия анализ на писателя. Разкази като „Седем часа заранта“ напомнят някои тенденции в творчеството на Г. Райчев с чопленето в човешката душа, с докосването до тъмните, биологични напластявания в нея, до влечения, по-силни от човешката воля. Но по стил, по художествено виждане — с по-спокоен рисунък, без напрегнатия драматизъм на разказите, Константинов е съвсем различен от Райчев, без да натрапва като него превзетата идея за греха. Константинов не обича трагичната поза, откритията трагизъм и драматизъм. Самото самоубийство на жената, погубила в часа на безразсъдно отдаване, на тъмни влечения, чистотата на своята любов, е дадено с някакъв скрит трагизъм — като нещо неочаквано, случайно, като мек, приглушен плясък върху плочите, под акомпанимента на тихата любовна песничка в чистата сутрин.

Константинов обича да описва онези мигове, когато човек остава сам със себе си и гледа на себе си като на чужд човек, с анализаторски поглед от страни. Той се стреми да проникне в тайните глъбини на човешката душа, зад външната видимост на човешките отношения; стреми се към безпощадна искреност, към откровен разговор с читателя, водейки тиха, тъжна и умна беседа с него. В нощта в хотелската стая на непознатия град, наситена с миризмата на люляк, мъжът и жената лежат със затворени очи и мислят („Една нощ“). Писателят е уловил мига на раздвоение — от една страна, леко безчувствие, от друга — страшна изостреност към всичко. От вглеждането в себе си и в изминатия път се ражда чувството на самотност — самотност, която се обажда само в отделни часове, която безмилостно отделя всяко човешко същество дори от любимия човек. Героят мисли, а чрез него мисли самият автор: „Отношенията между хората са толкова неуловими, тъй заплетени — като мрежа от по-тънки и по-дебели нишки, които свързват на пръв поглед човеците. Ала това е само видимост, мрежата е само на повърхността, не влиза навътре, дето живее нещо затворено, неизвестно за самия човек и съвсем чуждо за другия.“

Целият тоя разказ, където действието е размисъл, е само едно пробуждане на самотата. Героят мисли за пръснатите човешки същества, потънали в нищета и пошлост, за тая жажда по всяка нова минута, за вечния тласък, вечния стремеж на човека: „За къде? Защо? Щом всичко неудържимо тече — тече — и онова, единственото, което остава, е — малко тиня между пръстите?“

Въпреки скептицизма и резигнацията обаче, писателят не изпада в отричане на човешкото, не принизява човека и неговата психика. Напротив — в тия тъжни и самотни часове сърцето на писателя нежно се докосва до човека, вглежда се в неговите изживявания, трепти с безпределната тъга на живото човешко същество, с оная тъга, която със самото си съществувание отрича пошлостта, отрича лекото и повърхностно отношение към живота.

В редица подобни разкази Константинов се проявява като майстор на психологическия анализ. И може би затова той е така спокоен, така понякога обстоятелствен, защото разчита не на действието, не на интригата, а на синтеза между външния мир, вещественото, материалното и психичното, разчита на тънкото проникване в човешката душа, на психологическия анализ, който разлага отделния момент, поставя го под микроскопа на мисълта и чувството.

Способността на Константинов да рисува живота в светлосенки, да вижда тъжното и светлото, да улавя вибрациите на противоречиви човешки изживявания, особено се разгръща в периода на художествена зрялост. Редица разкази от книгата „Седем часа заранта“ представляват свежи, наситени с живот битови скици, в които се разкрива един широк художествен поглед върху различни страни и явления: социални, социално-битови или засягащи човешката природа. Едно задълбочаване на вътрешното познание на човека, макар и малко тъжно, макар и понякога с оттенък на леко биологизуване, изпълва с изящност разказите. Различни насоки на мисълта и погледа създават разнообразие в съдържанието и настроението. Вгледайте се в образите и в основната атмосфера на разказа „На широкия път“. Мотивът е близък до онези разкази на Ем. Станев, в които се разкрива умората от еснафското съществувание и трагичната пробуда на човека, който се вглежда в живота си, за да потъне наново в сивотата на безрадостното всекидневие. Някогашният гастрольор от естрадни представления, сега съдружник в кръчмата на провинциално градче, изпитва трескаво възбуждение при вида на пътуващите илюзионисти. Той живее няколко дена с радостта от тяхното появяване, с мечтата за далечни страни и естради, за да остане накрая пепелта на тъжното примирение, горчивото съзнание, че няма никога, никъде да замине.

Константинов подема йовковски мотиви при обрисовката на задушаващи се в жаждата си за щастие неспокойници и мечтатели — мотив, който отново се засилва в годините на духовен и политически гнет, заедно с едно възвръщане към психологическия реализъм, с тенденциите за широко вглеждане в душата на човека през това време. Но както всякога, във всичко, което разработва Константинов, той слага отпечатъка на своя художествен поглед. При него и човешката жажда, и задухът от пошлото всекидневие са не трескаво безумие, заличаващо границата между небитие и реалност, а спокойно разгръщане на малки странички от сивото всекидневие, пронизани от поглед, който гледа като че ли някак от високо на човешките постъпки и драми, който разглежда човешките съдби като малка част от един „многолик, непознат и равнодушен живот“. Оттук и тая особеност в структурата на голяма част от разказите на Константинов, който построява разказа като малка, обикновена случка, в която вмъква редица самостоятелни живи образи и сценки, свързани с цялото не със сюжетна, а с идейна или емоционална връзка. Но всъщност, колкото и обективен и спокоен да е стилът на Константинов, колкото и авторът да отбягва откритата емоционалност и да пронизва разказите със своя,

малко тъжен, малко снизходителен интелектуален поглед, той се превъплъщава във всеки от героите си — свидетели или участници в жизнената драма, възмущава се чрез тях, взима непосредствено отношение, което от своя страна поражда леко романтичната, лирична окраска на разказите.

Затова нищо чудно няма, че събитията от 1944 г. оживяват в творчеството на Константинов под формата на дневник, озаглавен „Птица над пожарищата“. Но въпреки тая форма на лични записки, образите и картините не отстъпват по художественост на неговите разкази. Те носят белега на същата наблюдателност, същата духовна проникновеност и същата способност на автора да излезе вън от сферата на частното.

В тая книга за страшните дни и месеци на евакуации и бомбардировки има много поезия. За грозното — за пожарищата, за мръсотията, студа и мизерията, за разрушената и запустяла София писателят говори с езика на поезията, на човешкото проникновение, с много лично, но художествено овладяно вълнение. Повече от всеки друг път тук присъствува като основен герой културната мисъл на писателя; повече от всякога Константинов говори с развълнувано обществено чувство, изпъстряйки разказа с тънки наблюдения и мисли за човека. „От ония месеци — пише авторът, първото и завинаги незаличимо усещане беше студът. Студ — пронизващ, безсменен, подлудяващ. . . В тая фантасмагорична вселена със сиво небе, озъбена, наранена земя, хиляди натоварени същества тичаха, онемели между купчини железа, камъни и лед, плъзгаха се и падаха, спънати от черни жици, влачеха пружини на легла, отдето с огромни очи върху белите лица гледаха болни хора, по тротоарите бликваха неочаквано буйни води и веднага поледяваха наоколо, биеше земята с копита паднал, агонизиращ кон. И всичко това ставаше в едно огромно, напрегнато, смразено мълчание. Никакъв вик, ни едно стенание, само глух тропот от хиляди нозе, равен, закрепен във въздуха тропот, като че част от самия студ.“

Картината започва и завършва с представата за страшния студ. В нея няма викове, няма крещящи багри. Всичко е така, както в действителност — без преувеличение, без натрапване на авторското присъствие. Неща, които сме изживели като част от една действителност, ужаси, запомнени повече като непосредствени усещания, събития, на които трудно можем да погледнем отстрани, защото са станали факти от биографията ни — оживяват художествено с тяхната историческа значимост и художествено осмисляне.

Книгата има открит антифашистки характер. Тя отразява актуални събития — сведения за партизаните, заканата на народа, напрежението около радиото: „Нашият живот, животът на всички през ония дни, — справедливо отбелязва Константинов, — то беше една постоянна изстреност, напрегнато и мъчително очакване; то бяха картите на фронтовете, забодени по стените, то бяха предаванията на Москва и Лондон, които всички тук открито слушахме.“

Написана в дните на очакване и страдание, „Птица над пожарищата“ е всъщност една оптимистична творба. „Птица над пожарищата“ — това е вярата, изхвръкнала от страданието и развалините. И тук Константинов избягва откритите декларации — у него вярата придобива художествен образ, превръща се в образ-символ: Писателят си спомня за някакъв немски кинопреглед, на който фашистите са снимали своите собствени зверства, разрушенията при отстъплението. Но заедно с минирането на сгради и железни пътища, кинооператорът, заслепен в своя дивашки фанатизъм,

е снел и полета на птицата, изхвръкнала внезапно всред пушека и развалините. И в плавния полет на птицата нагоре към чистата далнина писателят вижда символ на безсмъртието, на победата над смъртта и фашизма.

С тая книга Константинов развива най-хубавите черти на своето творчество — своята любов към живота, своята вяра в безсмъртието, в победния ход на живота. Насочена срещу войната и фашизма, тя вдъхва вяра в неугасимото начало на живота: песента на Моцарт, под трясъка на бомбите, и викът на детето, завърнало се в полуразрушения дом — това е сключеният кръг на непобедимия живот. „Господарят на света беше се завърнал, — завършва своята книга писателят — и светът отново вече можеше да се приеме“.

„Птица над пожарищата“ не е изключително и изненадващо явление в творчеството на Константинов. Тя е продължение на неговата любов към човека, на неговия хуманизъм, на неговата отзивчивост към живота, на неговия широк художествен поглед.

Потърся ли сред разнообразието от образи оня момент, който би ми показал истинското лице на автора, най-дълбокото, най-съкровеното у него, аз си мисля не за резигнацията на много от неговите герои, не дори за горчивия вопъл, който мълчаливо се издига от неговите разкази, — защо така е устроен животът и самият човек — а за малкия верен приятел на автора, за срещата му с малкото, самотно, хилаво дръвче в „Път през годините“, за оная дълбоко спотаена обич, която е чакала да се раздаде, за оная дълбока и едва уловима връзка между автора и света, връзка на много нежност, много любов, макар и примесена със скрита тъга. . . Мисля си за онова внимание към дребното и малкото, в което понякога се съсредоточава богатият вътрешен мир на писателя.

Потърсим ли мястото на Константинов в развитието на нашия литературен живот, ще го намерим при онези писатели, които в периода на последните две десетилетия до Девети септември се стремяха да издигнат нашия литературен живот на по-високо художествено равнище, които, учейки се от нашата, руска и европейска класика, от големите писатели-хуманисти и сърцеведи, се стремяха да се издигнат до сложността в чувствуването на съвременния човек, до по-тънки вибрации на човешката душа. Константинов е един от тези, които окончателно разрушаваха битовизма и описателността, движеха се по линията на издигане на всекидневно-битовото, на веществения образ, до нивото на духовното.

В годините на оформяне на социалистическия реализъм Константинов не можа да се влее в антифашисткия патос на нашата литература, който раждаще нови проблеми и нова диалектика — на сложното единство между човешкото и социалното. Но в неговия художествен поглед скептикът-анализатор достигна оная мъдрост на човешките изживявания, която се раждаше от изстраданата човешка болка, от топлата обич към човека, от копнежа по друг живот и от любовта към живота; до онова дълбоко уважение към живота, в неговите духовни и материални прояви, с най-високото и най-малкото, незначителното в него. На тая жизнена основа се роди и художественото разнообразие в творчеството на Константинов, и оная скрита ласка, оня скрит живот на духовното, с който се отличават творбите на истинското изкуство. Със своя естествен демократизъм и хуманизъм, разказите на Константинов създават атмосфера на човечност и висока духовност и по тоя начин в годините на духовно мракобесие писателят се противопоставяше по своеобразен начин на фашистката диктатура.

# ХРИСТО БОТЕВ ПРЕЗ РЕВОЛЮЦИОННАТА 1876 ГОДИНА

(Първи прояви на всенародна почит към Ботев)[1]

*Илия Конев*

В огромната литература за живота и делото на Христо Ботев липсва едно по-цялостно изследване за въздействието, което геният на българската нация упражнява в продължение на десетилетия върху развитието на нашата литературна и обществена мисъл. Не е бил разглеждан в по-широк план и въпросът за участието на Ботев в идейно-политическите и литературни борби на други народи. Само няколко популярни статии и най-вече студията на Минко Николов „Ботев в идейния и поетичен път на Вазов“, отпечатана през 1956 г. в книга втора от Известия на Института Ботев-Левски, както и статията „Христо Ботев в сръбската и хърватската литература“, поместена в том четвърти на Славистичен сборник, 1963 г., разглеждат отделни моменти от това толкова многостранно и така жизнено въздействие. Такъв характер има също и студията на Зденек Урбан „Дейността и творчеството на Христо Ботев и Чехия през 70-те и 80-те години на XIX век“, обнародвана през 1959 г. в книга трета от Известия на Института Ботев-Левски.

Разбира се, и без да е било специално изследвано, влиянието, за което става дума, всякога се е предполагало и подразбирало, защото Христо Ботев е най-тясно свързан с демократичните традиции в развитието на българската литература, с идейно-политическите и социални борби както у нас, така също и в други славянски и неславянски страни. Той е оная именно жива и трайна връзка между българската и световната литература, която всякога е била верен знак за свободолюбивите идеали на българския народ, за неговата мъжествена борба срещу силите на политическото робство и социалната неправда. В различни времена песните му стават достояние на литературни и революционно настроени среди в много страни, а подвигът му от 1876 г. намира своевременно стимулиращ отглас в освободителната борба на сърби, хървати, черногорци и други балкански народи. И най-общият преглед дори на излизащите тогава политически вестници ни убеждава в голямата популярност на Ботев в поробените южнославянски страни, в привързаността на революционно настроените среди към идеите и делата му. Вдъхновител по-късно на работническата класа в героичната ѝ борба срещу капитализма и фа-

---

[1] Част от по-голямо изследване за въздействието на Ботев върху нашия идейно-политически и литературен живот.

шизма през един дълъг и много динамичен период, безсмъртният герой от Вола е наш съвременник и неговият пример живее в социалистическия ритъм на днешното време. В минути на тежки изпитания в него са намирали упование хиляди борци, творческите търсения на поети и писатели всякога са се обогатявали с нещо ново и значително, когато са проникнали дълбоко в идейния мир на поета. Не случайно от първите години след смъртта му до днес на него са посветени повече от 200 стихотворения, разкази и пиеси. Та не говори ли този факт повече от което и да било изследване за Ботевото влияние — толкова несъмнено и така естествено, че се е сляло напълно с представата ни за самия Ботев?

Всъщност нуждата от подобно проучване е твърде голяма, защото представата ни за въздействието на Ботевата личност върху ума и сърцата на не едно поколение, колкото и богата да е тя, е запазила само най-общото. Извън нашите знания са останали много важни, съществени подробности. А чрез влиянието си безсмъртният автор на баладата „Хаджи Димитър“ извърши не по-малко от онова, което той даде на своя народ през последното десетилетие от борбата му срещу робството на Отоманската империя. Епохално по своето значение е не само личното му дело, но също и въздействието на това дело. Същевременно едно подобно изследване открива непознати прояви на сложните и твърде специфични взаимоотношения между нашата и много други национални литератури, които са се създавали и обогатявали в процеса на тяхното развитие.

Последното десетилетие от национално-освободителната борба на българския народ е изпълнено с много революционни събития и с изключително важни по своето значение примери на саможертва пред общите национални интереси. Тъкмо в годините преди Априлската епопея Христо Ботев изявява с всичката си сила не само своя поетичен талант, но и своята идейна зрялост, своята способност да организира и насочи по пътя на общата революция на Балканския полуостров настроенията и силите на поробените от Турция народни маси. Върху настроенията на своя народ Христо Ботев влияе еднакво със стихотворенията и вестниците, които издава, с личния си пример и многобройните му статии, които били посрещани от тогавашния читател не само като присъда над поробителя, но и като гениално прозрение в утрешния ден. В случая обаче ще ни интересува мобилизиращото въздействие на Христо Ботев върху събитията и живота у нас през втората половина на 1876 г., или по-точно след героичния поход на неговата чета, която откри нова страница в национално-освободителната борба на българския народ и превърна в действителност съкровената молитва на поета:

**Подкрепи и мен ръката,**
**та кога въстане робът,**
**в редовете на борбата**
**да си найда и аз гробът!**

*

Появата на Ботевата чета в дните непосредствено след обявяването на Априлското въстание се посреща като нов и твърде важен революционен акт, страстно коментиран не само в средите на българската емиграция. С цел да се вдъхнови и активизира още повече съпротивата на българския и други южнославянски народи срещу военната мощ на Отоманската империя, тогавашният печат своевременно съобщава за необичай-

ните пътници от парахода „Радецки“ и дава подробни, понякога нарочно подсилени информации за техните подвизи в борбата им за национална свобода и социална правда. Още в броя си от 25 май 1876 г. в. „Български глас“ подчертава недвусмислено, че „последното появление на четата, която са предводи от храбрият войвода Христа Ботйова, е дала нов живот на българския народ. . .“ „Тия храбри юнаци — свидетелствува дописник на същия вестник от Свищов — бяха облечени в българска народна форма и с левове, нашити на шапките им, запалиха Рахово и като са присъединиха с жителите, заминаха за Враца и Плевен. Браво, българе!“ Вестник „Нова България“, чийто първи брой отбелязва последната журналистическа проява на Ботев, също следи отблизо бойния път на четата му и чрез информациите и статиите, които обнародва, влияе активизиращо върху създалата се революционна ситуация. Дописка от 26 май, поместена в брой втори на вестника, убеждава читателите, че „четата на Христо Ботйов е посрещната от българското население с голямо възхищение“, че навсякъде по пътя ѝ селяните масово се присъединявали към нея, в резултат на което още на втория ден тя наброявала „повече от 2,000 души“. Като коментира тези и подобни на тях „последни новини от Българско“, редакцията на вестника още в първите му броеве оценява високо революционната дързост на Ботев и неговата чета, разобличава антинародната позиция на туркофилския вестник „Дунав“, призовава широките народни маси да последват примера на героите от парахода „Радецки“[1]

Цитираните тук информации и статии не са единственото доказателство за голямото обаяние на Ботев сред народа в ония дни на всеобщ революционен подем. Тогава се раждат и първите художествени творби, вдъхновени от подвига на революционера, издигнал високо факела на общонародната революция, за да озари с нова светлина нейния човешки идеал. Първата печатана песен за храбрия войвода, поместена в брой шести на в „Нова България“ от 16 юни 1876 г. няма някакви особени художествени качества, но тя е пръв поетичен отклик и същевременно начало на оная традиция в нашата нова литература, която чрез песните на Вазов („Песен на юнаците на Радецки“, „Радецки“), Полянов, Смирненски, Вапцаров и много други поети разкри по художествен път живата, никога непресекваща връзка между Ботев и свободолюбивите идеали на българския народ. В това е и несъмненото значение на стихотворението „На Хр. Ботйова. Войвода във Врачанската планина“,[2] написано от малко известния възрожденски поет Христо Недялков, автор и на други художествени творби за Ботев. Защото макар да не е художествено издържано, посоченото стихотворение на Недялков е съзвучно с революционния дух на времето и отправя вниманието на читателя към най-важния фронт на национално-освободителната борба у нас непосредствено след Априлското въстание; помага ни да разберем мобилизиращото въздействие, което Ботев упражнява върху своите съвременници:

Отвъд Дунава, голяма река,
юнак е дошъл, отчаян и млад;
народе, роб си, въставай на бой.
а вий, тирани, падайте в ад.

---

[1] Сравни уводната статия на брой трети от 5 юни 1876 г., както и дописката от Видин в брой 5 на в. „Нова България“, според която Ботевата чета наброявала 3,000—5,000 души.

[2] Стихотворението е написано на 20 май 1876 г., а е отпечатано във в. „Нова България“ в броя му от 31 юли 1876 г.

Гръм са веч чува, куршуми плющат,
бой са захваща, страшен вик вред.
Ех, момци млади, ставайте на крак,
запейте песни, с юнака напред!...

Гори, полета в кърви облени,
ада е зинал, пада тиранин;
за юнак венци плете народа
и пее, и вика: загина Осман.

Очевидно вестта за историческия поход към свободата бързо преминава в родината на храбрите хъшове, достига до Алтън Калофер и събужда нови надежди у всички народни синове, които с дълбоко вълнение посрещат всяка новина, дошла от северозападната част на Балкана. Това събитие, хвърлило в треска националния враг, навлиза дълбоко в живота на народа, заема централно място в периодичния печат, в революционния фолклор, в художествената литература, в мислите и сърцата на хората. Същевременно и чуждестранният печат, който преди е възпроизвеждал Ботеви статии, започва да се интересува още по-интензивно от революционните събития в България и да следи всяка нова проява в бойния път на Ботевата чета. Параходът „Радецки“ плува по тихите пролетни води на Дунав и неговите необикновени пътници току-що стъпили на родна земя, а ето че по етера се носи към Белград може би първата телеграфна вест за подвига на Ботевата чета, за да стигне на следващия ден чрез сръбския печат до въстаналата Херцеговина, до подготвящата се за война с турския поробител Сърбия:

Телеграма до редакцията на в. „Исток“ в Белград

Днес в 11 ч. на парахода „Радецки“ повече от 200 пътници българи неочаквано облякоха войнишки дрехи и калпаци, те имали в себе си револвери, а пушки и сабли извадиха от много сандъци и под командата на опитните войводи Христо Ботев и Давид Тодорович и много техни офицери заставиха капетана и машиниста да спрат парахода на българския бряг между Рахово и Лом-паланка. Те развяха знамена с тръба, прогласявайки началото на похода. Слезнаха от парахода и викайки „Да живее България“, „Да живеят въстаниците“, „Да живее славянството“ отправиха се, очевидно към селото, пеейки революционни песни. Да живеят и да се увеличават непрекъснато...[1]

Така фактически периодичният печат на времето открива една нова летописна страница, която непрекъснато ще бъде попълвана с нови данни и подробности, за да поддържа всякога Ботевия пример като важен стимул в революционната борба срещу господството на Отоманската империя. Войводата е жив, четата продължава своя героичен път и е постигнала много победи в люта битка с врага, към нея непрекъснато се приобщават български и сръбски патриоти, близък е часът на очакваната свобода и народът трябва да оказва все по-мъжествена съпротива на националния потисник — ето главните аргументи и призиви, които се съдържат в различните информации за Ботевата чета. В периодичния печат се редят дописки от Видин, Търново, Свищов, Враца, София, Цариград и други места, въвлечени в голямата национална битка. „Четата на храбрият войвода Христа Ботйова — четем в една от тези дописки — откато при-

[1] За аналогични случаи вж. поменатата студия на чешкия славист Зденек Урбан: Дейността и творчеството на Христо Ботев и Чехия през 70-те и 80-те години на XIX век.

стигна и по нашите страни е возволновала цял окръг. Аз мисла, че няма да са мине ни една неделя и сичкият наш окръг ще бъде присъединен с тая храбра чета под управлението на този умен предводител. . .[1] „Fдин от въстаниците от троенските гори ми разказваше — пояснява друг дописник на в. „Български глас“ — че при Демир Капия (Железните врата) Ботйов и някой си Иваница заобиколиле до 2,000 души редовна войска, които отишле да ги нападнат, но от тая войска не останало ни един жив. . . Почнаха пак да са чуват радостни известия, но сега вече тия ще бъдат за назе много радостни, защото въстаниците си имат свое правителство в Балканът и оттам са управляват твърде умно. Ботйов е президент“ (к. м.).[2]

Провъзгласен в такава неспокойна, бурна атмосфера за пръв президент на нова България, Христо Ботев задържа вниманието на прогресивния печат и вдъхновява справедливата борба на своите съотечественици. По страниците на вестници и списания с прогресивно направление не срещаме дори нито едно кратко съобщение за неговата кончина. Всички дописки го представят и през м. август като жив и храбър предводител на чета, която громи силите на врага. Според едни от тези дописки той е в Стара планина, а според други пък — във Витоша, където продължава да осъществява предначертаната програма. „Научих се из достоверен източник — съобщава един от кореспондентите на в. „Български глас“ — че нашият храбър войвода Христо Ботйов са намирал във Витош планина. Имало още един войвода, който предвождал една чета от 500 души и бързал да се присъедини с Ботйова“. А сръбският печат известява чрез дописка от Свищов: „Търговци, които са дошли тук при нас, разправят, че четата на Христо Ботев е влязла тържествено във Враца и е посрещната от тамошните граждани. . . Днес тази чета има 1,500—2,000 четника, приближила се е до София, а софийската младеж се присъединила към нея“.

Трябва да се предполага, че авторите на подобни дописки, които в едно и също време представят Ботев на различни места, са отразявали вярно онова, което е стигало до тях чрез народната мълва и дълго не са знаели за смъртта на пламенния български революционер-демократ. По всяка вероятност легендата за него, станала предмет на не една дописка и информация, е произлязла от самите четници и е била съзнателно разпространена от тях, за да се избави национално-освободителната борба от евентуално раздвояване на силите. В това всъщност се и състои голямата заслуга, която създателите на легендата имат пред историята на своя народ. В един важен исторически момент чрез нея те поддържат бойния дух на въстаналия народ, укрепват неговата вяра в благополучния край на борбата, потвърждават правдивостта на голямото прозрение на Ботев:

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира! . . .

*

Когато след три-четири месеца вестта за смъртта на Ботев става всенародно достояние, периодичният печат продължава да утвърждава неговото дело, изтъквайки с още по-голяма сила прогресивния му характер. Сега вече легендата за многобройния състав и невероятните подвизи на четата бива изместена от стремеж за обективен, дълбоко обоснован анализ

[1] В. „Български глас“, 1, бр. 9, 15 юни 1876, стр. 35.
[5] В. „Български глас“ 1, бр. 13, 13 юли 1876, стр. 51.

на Ботевото дело, за да се посочи още тогава мястото му в националната ни история. Появяват се първите литературни бележки и статии, в които се дава висока оценка на всичко, с което Ботев обогатява идейно-политическото и литературно развитие на българския народ. Същевременно тези бележки и статии са породени от нуждата да се активизира въздействието на Ботев върху нашия политически и литературен живот, всякога да се поддържа свеж спомена за неговия подвиг, в което ни убеждават и най-обикновени факти. В броя си от 24 декември 1876 г. в. „Български глас" известява своите читатели, че в градовете Галац, Браила, Букурещ, Олтеница, Гюргево, Александрия, Турно Магурели и Исмаил бил пуснат в продажба стенен календар с лика на Ботев.[1] Все по същото време бива отпечатан отделно и разпространен Ботевият портрет. А в броя си от 20 ноември редакцията на цитирания вече вестник съобщава: „Излязло е обявление за книгата „Жизнеописанието на Христа Ботйова" от г-на Кира Тулешкова. Христо Ботйов загина храбро, неустрашимо за отечеството ни България наедно с неговите неустрашими юнаци. Имената на подобни храбри юнаци трябва винаги да останат вечно незабравими в нашата народна история и техните деяния също трябва да са стараем да ги обнародваме публично, за да може да се даде вярно и точно определение и оценение (на делата, б. м.), които подобни храбри мъже са извършили. . . Ние още не сме видели тая книга, но смееме да я рекомандуваме, защото ни са познати действията на Христа Ботйова".[2] Скоро подобни обявления биват последвани от изследването на Филип Симидов за четата на Христо Ботев, обнародвано последователно в няколко броя на в. „Нова България". То е плод на непосредственото участие на автора в национално-освободителните борби на българския народ и цели да разкрие не само романтичния унес на героите от парахода „Радецки", но и своевременното им въздействие върху хода на политическите събития в освобождаваща се България[3], да покаже естествения пиетет към тях.

Заслужава да отбележим още съобщението на Киро Тулешков за написаната от него през 1876 г. драма под заглавие „Българското въстание в България на 1876 г.. . .", която започва с Априлското въстание и „заключава с Цанка Дюстабанова и Христа Ботйова".[4] Две години по-късно Стоян Заимов започва да работи върху свое съчинение в две части, озаглавено „Истинска повест", в което Ботев заема централно място.[5] И двете произведения са опит да бъде художествено пресъздаден образът на безсмъртния борец за свобода и социална правда.

Да се проучи подробно биографията на поета и революционера Ботев, да се фиксира и най-страничният факт, свързан с живота и дейността на неговите бойни другари, които с кръвта си изписаха една от най-светлите страници в новата история на българския народ, да се създадат

[1] От писмо на редакцията до Г. Захмански в град Фокшан, отпечатано в бр. 37 на в. „Български глас" от 19 февруари 1877 г. узнаваме, че стенният календар бил разпродаден веднага след отпечатването му.

[2] Макар редакцията на вестника да съобщава, че книгата е сложена под печат и предстои нейното издаване, както е известно, тази първа биография на Ботев не е излязла. В своите изследвания за Ботев Иван Клинчаров и Михаил Димитров съобщават, че притежават ръкописен екземпляр от същата биография.

[3] От едно съобщение в брой 61 на в „Нова България" узнаваме и за намерението му да издаде отделна брошура „Четата на Хр. Ботйов" като пореден номер от цяла една библиотека под общо заглавие „Съвременни записки".

[4] В. „Български глас", 1, бр. 14, 20 юли 1876, стр. 56.

[5] Български исторически архив при Народна библиотека „Кирил и Методий", фонд Стоян Заимов, II А, 8656.

художествени творби за извършения от тях подвиг, — ето задачата, която самият живот поставя пред нашата наука и литература още в дните на революционната 1876 г. Несъмнено, движени от такова съзнание, немалко наши литературни и революционни дейци, обединени около централните вестници тогава („Нова България“, „Български глас“ и отчасти „Стара планина“) актуализират чрез своите творби делата на Ботев, разкриват тяхното национално значение. Следва да се подчертае, че още в средата на 70-те години, когато в периодичния печат се появяват първите бележки и статии за Ботев, нашата наука възприема един по-широк критерий за характера и значението на делото му, разглеждайки го като най-високо завоевание на българската революционно-демократическа и литературна мисъл. Прогресивната ни общественост е съзнавала напълно, че Христо Ботев „обезсмърти своето име, а з а е д н о с н е г о и идеите на българската политическа самосвест (к. м.) . . . и даде на цял свят да разбере що ще каже българска самоотверженост, що ще каже смелост в народните нид вижения“.[1]

Повярвала трудно във вестта за смъртта на Ботев, тъй като и през м. октомври 1876 г., както узнаваме от бележката в брой 22 на в. „Стара планина“, „разказите на разните очевидци и другари негови били много противоречиви“, редакцията на в. „Стара планина“ оценява Ботевото дело като с нищо неоспоримо доказателство за високите достойнства и революционната способност на българския народ да извоюва своята свобода. Както във вестниците „Нова България“ и „Български глас“, така и тук[2] се срещат полемични бележки срещу клеветническите писания на в. „Право“ и други реакционни органи, като недвусмислено се подчертава тясната връзка между Ботевия пример и жизнените интереси на народа. Така в своя полемична бележка срещу една тенденциозна статия във в. „Исток“ за сръбско-българските отношения редакцията на в. „Стара планина“ съвсем определено заявява: „Народ, който има такива патриоти, като Ботева, които, без да гледат на пречки и опасности, измислят такива смели и гениални постъпки като величествената по замисъла си постъпка на вапора „Радецки“, за да се притекат на помощ на братята си, които се бияха за свободата на отечеството си. . .“, такъв народ не може да бъде упрекван в обвинения, които свободно му преписва реакционният сръбски вестник „Исток“.[3] Съвсем очевидно е, че правилната оценка на Ботевото дело, която впоследствие се допълва и обогатява от марксистката наука, се ражда и отстоява в борба с ония сили, срещу които Ботев воюва така енергично през елия свой съзнателен живот. И това е естествено за личност като Ботев. Народът, видял в примера му пълно покритие на думи и дела, се вдъхновява от него в своя революционен устрем и възторженото си отношение превръща в оценка на цялостната му дейност. Активното разпространение на легендата за юначните подвизи на предвождената от Ботев чета в Софийско и Витоша през летните месеци на 1876 г., кратките полемични бележки и първите по-обстойни статии в периодичния печат, за които се говори тук, са едновременно начален израз на Ботевото участие в нашето идейно-полити-

---

[1] В. „Стара планина“, I, 1876, бр. 5, стр. 2.

[2] Редактор на този вестник е Стефан Бобчев. Неговата дейност е твърде противоречива по характера си още през разглеждания период. В случая обаче се взема под внимание само защитата му на Ботев, която представлява положителен момент в журналистическата му дейност.

[3] В. „Стара планина“, I, бр. 8, 4 септември 1876, стр. 2.

ческо развитие тогава и на възторженото отношение, което народът има към него. При това съвсем естествено е да приемем поменатите бележки, статии и незавършени опити за биография като начало на оня научен интерес към Ботевото дело, който през 80-те и 90-те години на миналия век получава по-спонтанна и организирана изява.

*

Революционната 1876 г. бележи начало и в по-широкото усвояване на Ботевата поезия. Изумителният поетичен талант на Ботев, както е известно, бе забелязан и поздравен най-първо от създателя на новобългарската поезия Петко Славейков още в 1867 г., когато в хумористичния вестник „Гайда“ бива отпечатано стихотворението му „Майце си“. По-късно неговите поетични творби са били четени с голям интерес и своевременно преписвани в различни сборници. Познат е случаят с ръкописните сборници в читалището в Бяла черква, както и с личното тевтерче на Васил Левски, в което намираме препис от стихотворението „На прощаване“. Някои от Ботевите стихотворения били изпълнявани като народни песни преди и след появата им в революционния емигрантски печат. „Фактът, че едни от мелодиите на Ботеви песни се явяват нотирани печатно още в първото десетилетие след Освобождението, — пише с основание Иван Камбуров — показва, че те са били вече извънредно популярни“.[1]

Ала сега, когато се подготвя и пламва Априлското въстание, когато Ботев превръща „ръцете си на чукове, кожата си на тъпан и главата си на бомба“ и се втурва с цялата си енергия в решителната борба „със стихиите“, нараства значително интересът и към неговата поезия, активизира се още повече нейното идейно-политическо и естетическо въздействие върху народа. Сега именно тя става знаме в борбата за национално освобождение и социална правда, започва масово да се възприема като мощно революционно средство. В броя си от 5 юни 1876 г. в. „Нова България“ възпроизвежда една от Ботевите статии във в. „Знаме“, която ни поразява с анализа на политическата обстановка в поробена България; в броя си от 12 август 1876 г. същият вестник препечатва стихотворението „Дякон Васил Левски“, а два месеца по-късно (бр. 50) — и стихотворението „Към брата си“. Изборът не е случаен. Едното от тях разкрива дълбоките противоречия в съвременното на поета общество и породените от тези противоречия душевни терзания, другото възпява безсмъртието на най-светлата личност в нашето национално-освободително движение, а двете заедно приобщават читателя към свободолюбивите идеи на пламналата революция. Поместени заедно с други художествени творби (Вазовото стихотворение „Радецки“, откъси из поемата „Горски пътник“, стихотворенията от непознат автор „Прошка“, „Христо Донев“ и пр.) тези стихотворения създават във вестника една особена атмосфера, в която изпъква на преден план величието на техния автор, а патосът на революцията придобива действена сила.

Но един друг факт говори още по-убедително за нарасналия интерес към Ботевата поезия и за нейното активизиращо се въздействие върху идейно-политическото и литературното развитие на българите. Издадената през 1875 г. малка книжка „Песни и стихотворения“ от Христо Ботев и Стефан Стамболов намира сега, през революционната 1876 г., сравнително

[1] Иван Камбуров, Мелодиите на Ботевите песни, Христо Ботев, Сборник по случай сто години от рождението му, С. 1949, стр. 377.

широка популярност сред българската патриотична емиграция в Румъния и сред прогресивно настроените среди във вътрешността на страната. Тя се пренася и разпродава нелегално от куриери и други дейци на революционната организация, сред които личат известната революционерка баба Тонка Обретенова и дъщеря ѝ Петрана Обретенова. От кореспонденцията им с близки и познати революционни дейци научаваме някои важни подробности за проявявания интерес към стихосбирката в Гюргево, Русе, Горна Оряховица и другаде. „Мила мамо. . ., Тези три кутии куршуми — четем в писмото на Никола Обретенов от 20 януари 1876 г. до баба Тонка Обретенова — ще ги дадете на Стамболовов брат, за което ще приемете 16 франка и ще ни ги проводите. „Песнопойката“ пак нему ще дадете“[1]. Янко Ангелов, учител в Гюргево и отговорник за пренасянето на комитетската кореспонденция между Гюргево и Русе, пише на своя приятел Тома Кърджиев: „Провождам Ви 78 „Песнопойки“. Проводете ги за горе.[2] Потребни са. Искаха ги с особено писмо„[3] (к. м.). Твърде важно е обстоятелството, че през 1875—1876 г. с песните на Ботев живее и Иван Вазов, който и под тяхно въздействие усвоява „ново обществено-литературно верую“, което „го свързва с революционно-реалистичната линия на нашата предосвобожденска литература.[4]

Подобни данни се съдържат и в други документи на епохата.[5] Всички те разкриват начина, по който единствената стихосбирка на Ботев била разпространявана заедно с комитетското оръжие, за да се постави веднага в служба на големите национални задачи.

Когато днес препрочитаме спомените на съвременниците му, колкото и противоречиви и неточни да са в отделни случаи, чувствуваме оная нагорещена атмосфера, в която българските революционери и емигранти са пеели Ботевите песни, изразявайки чрез тях свои мисли, настроения, заветни идеали. В това отношение авторите на различните спомени са единодушни: те или са слушали сам Ботев да им декламира „Хайдути“, „На прощаване“, „Хаджи Димитър“, или сами са подемали в хор революционните му песни. „Прочее, — говорел пред своите бойни другари Никола Кючуков — молете бога да даде сила и здраве на безстрашния ни войвода, за да може с успех да завърши светото ни предприятие. . . Да живее България, да живее Ботев! Ура. . .! Ехото процепи въздуха, а след това всички запяхме „Жив е той, жив е, там на балкана“. . . Песента „Жив е той, жив е, там на балкана“ цепеше въздуха. Това беше прелест!“[6]

Активното навлизане на Ботевата поезия дълбоко в народния живот е засвидетелствувано още и от един кратък пътепис на Стефан Бобчев, озаглавен „От Одеса в Белград“, напечатан последователно в броевете на в. „Стара планина“ след 18 август 1876 г. Авторът на този пътепис

---

[1] Априлското въстание 1876 г. Сборник от документи, том 1. Съставители: Кирила Каратеодорова, Бонка Тодорова-Петкова, Виктория Тилева. Под редакцията на проф. Ал. К. Бурмов, С., 1954, стр. 76.

[2] В писмото на същия от 15 март 1876 г., поместено в цит. сборник, стр. 150, се казва, че исканите екземпляри трябва да бъдат препратени в Горна Оряховица. В писмото си до Сидер Грънчаров в Гюргево Стефан Стамболов още на 25 януари 1876 г. пише от Горна Оряховица: „Бай Димитър, ако е взел от „Пес (нопойките) да ми изпрати 50-60. Тук много се (търсят)“. (Цит. сборник, стр. 66).

[3] Цит. сборник, стр. 159.

[4] Минко Николов, Ботев в идейния и поетически път на Вазов, Известия на Института Ботев-Левски, книга втора, 1956, стр. 122.

[5] Вж. в сб. „Априлско въстание 1876 г.“, том първи, стр. 54, 87, 89, 178, 185.

[6] Ал. Бурмов, Хр. Ботев през погледа на съвременниците си, София, стр. 256, 268; вж. още стр. 75, 97, 107, 136 и др.

не е бил идеен сподвижник на хъшовете, не е търпял техните материални лишения и никога не се е родеел с техните свети политически идеали, макар като българин да е желаел освобождението на своя народ и с немалко положителни моменти в дейността си тогава да е подпомагал неговата освободителна борба. Ала толкова по-характерно е признанието му за популярността и въздействието на Ботевата поезия. В поменатия пътепис, посветен на приятеля му в Сърбия Иво, той пресъздава отделни епизоди от живота на българската патриотична-емиграция в Румъния, прави бегла характеристика на обстоятелствата, при които тя е действувала, дава своеобразен израз на революционното настроение, обхванало широки народни маси, дава най-сетне доказателство и за несъмненото присъствие на Ботевата поезия в тази неповторима атмосфера. Той пише: „Слънцето отиваше да си залезе до небосклона; небето беше тихо и гълъбаво; на изток месеца се задаваше през няколко разхвърлени сиви облачета; тих ветрец повя и аз осетих в себе си нещо приятно, което ме караше да си попея. И аз запях:

Ти ли си, мале, тъй жално пяла,
ти ли си мене три годин клела,
та скитник хода нещастен ази
и срещам това, що душа мрази
. . . . . .

И аз сам не зная как ми дойде на ум тази песен. Но тя ма накара, вярвай думата ми, да са насълзя. Ти знаеш защо. . .[1] Тук (в Букурещ, б. м.) са живеели по-последно Л. Каравелов и. . . Х. Ботйов, юнак на приключението с парахода „Радецки“, който обезсмърти своето име, а наедно с него и идеите на българската политическа самосвест“[2].

Революционният емигрантски печат, който продължава линията на в. „Знаме“, разпространяваната през 1876 г. стихосбирка „Песни и стихотворения“, напълно съзвучна с духа и задачите на епохата, историческият подвиг на Ботевата чета — ето едни от главните предпоставки за популярността и несъмненото въздействие на поезията му върху мислите и делата на българската патриотична общественост в самото навечерие на Освобождението. Това въздействие допълва влиянието на Ботев-революционера, слива се с него напълно и става фактор на идейно-политическото и културно развитие на българите. Положителните му последици откриваме както в непосредствената революционна дейност на участниците в национално-освободителното движение, в бита и приповдигнатото настроение на широките народни маси, така също и в новите художествени творби, с които се обогатява нашата национална литература.

Стихотворения като „Поп Сава Катрафилов“, „Духни ветре, духни да развееш“, „Прошка“, „Христо Донев“ и други, поместени в поменатите тук вестници от 1876 г., възникват под непосредственото влияние на Ботевата поезия. Колкото и скромни да са поетическите възможности на техните автори, тези стихотворения имат известно литературно-историческо значение, защото внасят в българската поезия след Априлското въстание мотивите и идейно-естетическата атмосфера на Ботевото поетично творчество. Особено ярка е тематичната им връзка с „Хаджи Димитър“, „Обесването на Васил Левски“, „Хайдути“. И в тях над ранения борец за свобода бди „сокол — юнашка птица“, природата е притаила дъх и се поставя изцяло в помощ на страдащия герой, който и в последния час

[1] В. „Стара планина“, 1, 1876, бр. 4, стр. 3.
[2] В. „Стара планина“, 1, 1876, бр. 5, стр. 2.

от живота си е изпълнен с грижа за съдбата на народа, с грижа за края на борбата. Разбира се, тези стихотворни подражания нямат и не са могли да имат идейно-естетическата сила на Ботевите образци, но те пораждат сходни мисли и настроения, в което е и тяхното безспорно значение. Ето само една малка илюстрация на това сходство, взета от стихотворението „Духни, ветре, духни да развееш. . .“:

Лети птица над върхи високо,
грозно граче, крилете си шири,
вредом гледа и в доли дълбоко
съзря юнак, че под дърво лежи.

Сви се сокол, таз юнашка птица,
долу над глава юнаку кацна,
кой си тежки рани с вода плиска
и ги бърше с трева балканска. . .

— Ах, майчице, ако аз загина.
търси, мамо, мойте бели меса
по тез скали, по таз долина,
по тез наши с кръв поени места. . .

Пушката ми и сабля ми змийка,
майко мила, в дома да прибереш,
и когат' пак свобода: „бой“ вика,
малкому си сину да ги дадеш. . .

Юнак дума недоизговори,
тежко издъхна, глава си люшна,
очи мътни грозно си затвори,
ръка пусна, сабля, пушка падна. . .
(Из „Духни, ветре, духни да развееш. . .“)

Несъмнено, авторът на цитираното стихотворение е под силното влияние на Ботевата балада. От нея той взема не само отделни изрази, но и самата идея за безсмъртието на народния герой, която преминава като основен мотив и в други поетични творби. Нещо повече, едно от тях ни отвежда при гроба на Ботев и напомня отново за възпетите в „Хаджи Димитър“ самодиви, които обсипват с толкова нежни грижи ранения юнак:

Навред бе глухо, навред мълчанье,
не чувам нийде песен, риданье,
виждам до меня пръст са чернее,
до нея дева сълзи си лее.
„На тази трева, под тази шума,
лежи тук Ботев“ — леко продума!
. . . . . .
Скочих от коня, прегърнах гроба
с чувства святи, без страх, без злоба . . .[1]

Особено характерно в това отношение е ранното поетично творчество на Иван Вазов, което под благотворното въздействие на Ботев и създалата се революционна атмосфера придобива след Априлската епопея здрав обществен смисъл. Стихотворението му „Радецки“ е първата поетична прослава на Ботевата личност, от която през 1876 г. се вдъхновяват, както видяхме, и други наши поети и книжовници. Връзката между

---

[1] Х/ристо/ Н/едялков/, При гроба на Ботев, в. „Стара планина“, II, бр. 63, 14 април 1877, стр. 2.

Ботев и младия Вазов, благоприятствува за навременната и по-пълна изява на възрожндеските традиции в българската литература след Освобождението, за утвърждаването на Ботевия патос в нея.

*

Приведените в настоящата статия факти имат важно историко-литературно значение. Преди всичко те ни ориентират в началото на все по-активното участие на Ботев в нашия обществен и литературен живот след неговата героична смърт. Своевременното въздействие на художествените и публицистичните му творби до 1876 г. е от съществено значение за насоките, които българският народ следва в своето идейно-политическо и литературно развитие през 70-те години на миналия век, когато възгледите му залягат в основата на програмата на българското национално-освободително движение. Но по своя характер и по своята изява то се отличава от влиянието, което Ботев започва да упражнява върху събитията у нас след историческия поход на предвождената от него чета. Още в средата на 1876 г. животът и делата му стават вдъхновяващ пример, който мобилизира народните сили и ги ръководи в борбата за национално и социално освобождение. Поетичното му творчество придобива сега незабелязвана преди действена сила и влияе върху идейно-творческото оформяне на начеващи поети и писатели. Героят от Вола навлиза дълбоко в живота и в литературата, която отразява първите прояви на всенародно преклонение пред неговия светъл патриотизъм, пред неговия поетичен гений. Първите бележки, статии и стихотворения за Ботев в революционния печат от 1876 г., известните опити за биография и пр. следва да бъдат оценявани и като начален израз на всенародната почит към идеите и делата му, която през следващите години придобива внушителна изява. Същевременно героичният подвиг на Христо Ботев незабавно получава известност в съседни и по-далечни страни и сродява техните народи със свободолюбивите идеали на българския народ. Така се създават предпоставки и за едно системно усвояване на Ботевата поезия в тези страни, което започва още в първото десетилетие след Освобождението. Най-сетне бележките и статиите, за които става дума, предвестяват скорошната поява на организиран научен интерес към живота и делото на Христо Ботев.

# ГЕОРГИ ШЕЙТАНОВ
## (1896—1925)

*Георги Жечев*

От литературния кръжок „Луч“ в Ямбол (1912 г.) до Гео Милевия „Пламък“ (1924) Георги Шейтанов изминава интересен път на революционер и поет, за когото борбата и поезията са неотделими, защото в тях е истинският живот — живот дори и в смъртта.

Закърмен от революционните идеи в най-крайните им прояви, още като ученик в гимназията Шейтанов тръгва по трънливия друм на бунта и борбата. Буен, непримирим младеж, той не може да търпи нито фелдфебелската дисциплина в тогавашното училище, нито кухите авторитети, нито несправедливостите в живота. Син на земеделско семейство, отраснал сред сиромашкия квартал Каргона, още от детинство той вижда теглото на народа. Книгите му отварят очите. От книгите той научава, че мизерията и потисничеството ще бъдат премахнати, когато робът се разбунтува.

И ето Шейтанов напуща гимназията и поема пътя на борбата. Първата му „акция“ е — да подпали окръжния съд в родния си град, за да унищожи делата на подсъдими-другари. Отпосле той сам ще нарече „донкихотство“ тази и други подобни свои акции, от каквито е изплетен особено първият период от бурния му и кратък живот, изпълнен с много лъкатушки и завои. Защото революционният опит ще му подскаже, че само масовата акция и борба на трудещите се, въоръженото въстание и революцията са единствените пътища за събаряне на грабителския и потиснически капиталистически строй. . .

Скъсал така отрано с еснафската среда на малкия провинциален град, Шейтанов заживява нелегално и тръгва да скита. Кайро, Александрия, а след това Марсилия — и оттам почти целия път пешком до Париж. Париж е първата основна школа на неговото революционно възпитание и образование. Тук той общува с политически емигранти от целия свят и предимно с руси, които след разгрома на революцията през 1905 г. лекуват раните си в чужбина, събират сили и се готвят за нова революция. В Париж той вижда най-нагледно страшните противоречия и престъпления на буржоазния режим — от една страна, неописуема експлоатация и робство, а от друга — неизмерим разкош, доволство и разврат. Тук Шейтанов се сблъсква с неизбежната нужда да работи за насъщния, изпитва на плещите си тежкия жребий на емигрантството. Писмата му от Париж са пропити с носталгията на прокудения от родната страна. Той цитира „Пан Тадеуш“ от Мицкевич:

Какви цветя, мечти тук искаш да сбереш?
Какво ще пееш тук сред вечния гърмеж
на смрадния Париж и бурните проклятия,
и ядове и плач на бедните ни братя?

В Париж той обиква не само поезията на Мицкевич, който наред с Пушкин е един от любимите му поети, но се увлича и от френските поети — Юго, Беранже, поетите на Комуната. Френската литература, която той чете вече в оригинал, го завладява с революционните си традиции. Париж, жив паметник на революционното минало, е същевременно и център на идеен кипеж. Шейтанов посещава редовно дискусии, събрания, митинги, на които прогресивните идеи, изникнали от писанията и томовете на философи и поети, търсят конкретни пътища за реализиране в живота.

По това време в Париж още не е отшумяло ехото от уличните подвизи на Боно и Гарние, двама от най-видните представители на така наречната „пропаганда чрез дело", които с гърмежа на пистолетите си нарушиха спокойствието на френския буржоа. Мисля, че тъкмо в „акциите" на хора като Боно и Гарние трябва да се търси първата закваска на Шейтановия тероризъм и „ексизъм". Защото в писмата, с които съобщава на другарите за завръщането си в България, той вече чертае планове за „акции" а ла Боно-Гарние и бърза да се върне, за да ги осъществи. . .

През тоя период и у нас в някои революционни среди е на мода прословутата „експроприация", сиреч набавяне по насилствен начин средства за пропаганда на идеите. Шейтанов е един от първите адепти на ексизма. В ония среди, дето той заработи най-напред, беше пуснал корен един своего рода „индивидуализъм" на хора, които бързаха да пристъпят към „дело". Това бяха главно младежи, които освен Маркс, Бакунин и Кропоткин, четяха и Толстой, Горки, Ибсен, Пшибишевски, Мирбо и се стремяха да дадат плът и кръв на мечтите си, да заживеят „още днес" с идеалите на бленуваното бъдеще.

Тук трябва да се отнесе влиянието на руското революционно движение след 1905 г. с многобройните му „експроприации" и терористически акции. Тероризмът като средство за борба води началото си тъкмо от тоя период. Тук води началото си и антимилитаризмът, пак като индивидуална акция и личен пример. Най-после тук е не по-малко влиянието и на българското хайдутство, което, макар и в нови форми и при нова обстановка, иска да се наложи като метод на революционна борба с четническата си тактика. . .

Тъкмо по това време у нас се появи на кръгозора героичната и легендарна фигура на Георги Шейтанов, който е рожба именно на тия някогашни разбирания и на тая стара школа.

*

След завръщането си от Париж (лятото 1914 г.) Шейтанов бърза да се срещне с младежите — ученици и работници, с които е вече в писмена връзка. Самият той е още 18-годишен младеж, среден ръст, мургав и строен, с големи черни очи, високо чело и дълга кестенява коса. В черна горкиевска рубашка и спретнато облекло, малко поохлузено от скитническия живот, внушителната му фигура лъха на мощ и излъчва обаяние. Той „още не се е опръскал с кръв" (по собствените му думи), макар че денонощно бълнува за големи „акции": нападения и обири на пощи и банки, безмотивен терор. С тая своя „идея-фикс" той подкупва младежите, жадни за борба и дейност. В тихия му, но малко натъртен глас се долавя решителността на човек, за когото думите са увод към дело. В пронизващия поглед на огнените му очи се чете вече изживяно страдание, почерпана от живота мъдрост.

Той е общителен, обществен човек и веднага внася оживление в другарския кръг. Веднага бърза да сподели богатите си наблюдения, преживявания и поуки от чужбина, но и да надникне в душите на заобикалящите го, да прецени силите и възможностите им, годността им за „акции". А самият той не се е снабдил още дори с пистолет. . .

Още в тая млада възраст той живее с големи литературни интереси. Литературата и особено поезията е негова дълбока същност. Пенчо Славейков и Яворов са

любимите му български поети. Той знае наизуст повечето от стихотворенията на Яворов, особено „Калиопа“, „Павлета делия и Павлетица млада“, знае и песните му, защото обича и да пее

Но, мой сърдечен идеал,
звездице светла в нощни мрак,
живот и младост — бих ги дал,
да можех да те видя пак. . .

В тогавашните просветни кръжоци, дето се изучават и разискват новите идеи — социализъм, комунизъм, анархизъм, толстоизъм и др., се пеят и революционните руски песни. „Солнце всходит и заходит“, „По диким степям Забайкалья“, „Замучен тяжелой неволей“ — ето песните, с които ляга и става и Шейтанов. Той се е сраснал с руската поезия и изобщо с руската литература до такава степен, че в интимни кръгове дори разговаря на руски. Любимото му обращение както в разговорите, така и в писмата, е „дорогой!“

В ония години на еснафство и назадничавост тая романтика — революционна романтика — е единственият и най-мощният залог у младежите у нас за раздрусване на обществения строй, за трасиране на пътища, които ще изведат към бъдещето. Горкиевските черни рубашки и дълги коси, босячеството, скитничеството, литературният бунт бяха преддверие на предстоящите революционни борби. . .

Но за отбелязване е, че още по това време, въпреки крайния си „индивидуализъм“, Шейтанов не е чужд и на каузата на трудещите се. И през септември 1914 г., в навечерието на Първата европейска война, когато буржоазията гори от патриотарска треска и се готви за кървавата касапница, а работничеството както у нас, така и в други страни, омаломощено от приспивното влияние на социалната демокрация, не дава никакви признаци за реагиране срещу войната, Шейтанов пише първата си статия против войната, атакувайки изменниците-социалдемократи като Шайдеман, Носке и др. (в. „Работническа мисъл“, г. I, бр. 14 от 16. IX. 1914 г.). Още през тия години, въпреки привидното противоречие с мирогледа му, идеята за революция се съчетава у него с индивидуалистическото му верую, макар че индивидуализмът взема превес и го тласка по пътя на „донкихотовски“ акции.

Снабден с оръжие, намерил и верни другари, Шейтанов още на третия месец след завръщането си от чужбина поема пътя на нелегалния. Труден и опасен път. Да напуснеш бащиния си дом, удобствата и спокойствието на домашното огнище, да скъсаш с младежките мечти за наука и кариера, за семеен кът и еснафско щастие и да се самоосъдиш на скитничество, несгоди и лишения. Да спиш под открито небе или в някое скривалище, гладен по няколко дни, често пъти премръзнал, гонен, преследван, да бъдеш на щрек, за да не те изненада полицията, на която не бива да се оставиш жив в ръцете, готов да се сражаваш сам срещу стотици и хиляди — в тоя труден и опасен път може да те крепи само вярата в едно велико бъдеще, което ще дойде рано или късно.

. . . аз останах несломен,
затуй че вярвах в бъдеща зорница
и ближех раната с език. . . —

изповядва в едно от стихотворенията си Георги Шейтанов.

Още при първата престрелка с полицията нейде към гара Стражица, преди да е „направил нещо“, той бива заловен и откаран в Пловдивския, а след това в Софийския централен затвор (вж. „Записки на моряка“ от Антон Прудкин). Заподозрян в съучастничество в терористическите акции, извършени наскоро без негово участие и знание от Владимир Чолаков, той бива жестоко бит и на първо време подложен на тежък карцерен режим.

Затворът е втората сурова школа на неговото бунтовническо формиране и закаляване. Като орел с пречупени крила той пада от слънчевите простори на волния и действен живот в студената и мрачна бездна на затворническата килия, дето му предстои да прекара близо три години. Каква страхотна катастрофа за тоя свободен дух, жаден за бунт и борба, разпъван от копнежа за живот и дейност, разяждан денонощно от амбицията за големи дела! Стените на затвора го откъсват от живота, дето кипи борбата, дето са другарите, близките му.

По онова време в затворите в България не се работеше, а се „лежеше“. Бездействието, на което ги осъждаха, покрай другите наказания, беше за затворниците по-тежко от каторжничеството. Спасението беше в книгите, в четенето и в общуването с натрапената „компания“.

В Софийския централен затвор по това време Шейтанов намира пъстра „компания“ от общественици и държавници, бивши и бъдещи министри и други буржоазни властници, осъдени за всевъзможни прегрешения. Тук са Александър Стамболийски и Иван Харизанов, Коста Тодоров и Антон Прудкин. Тук са докарани и анархистите Милан Манолев, Георги Илиев и други, осъдени за атентата в казиното, организиран на времето си от обесения след това Викенти п. Анастасов. Това общество развлича и разсейва донякъде скуката на Шейтанов, и ето виждаме как, заедно с Милан Манолев, който десет години след това загина като единофронтовец през събитията в 1924 г., той „чете лекции“ за революцията и „просвещава“ държавника Стамболийски. В денонощни спорове-престрелки се срещат и премерват силите си две големи личности от съвсем различно естество, два противоположни мирогледа със съвсем несходни политически задачи и цели. Брошурата „Власт, безвластие и народовластие“ от Стамболийски е тъкмо плод на тия оживени дискусии в Софийския централен затвор. Отпосле, в своето „отворено писмо“ до Стамболийски (в. „Утро“, в броя от 22. IX. 1922 г.), Шейтанов ще го укори, че е излязъл „лош ученик“, че не е разбрал правилно не само идеята за революцията, но и други политически идеи, схващания, насоки, пътища и задачи. . .

На самия Шайтанов богатата библиотека в затвора дава необходима и навременна помощ. Той потъва в книгите и разширява все повече и повече духовния си кръгозор. Тук той чете жадно Оскар Уайлд и под негово влияние започва да пише, опитва се дори да пробута през решетките някои написани работи навън, за да бъдат отпечатани някъде, но напразно. Тук му попада за пръв път и книгата на Макс Щирнер — „Единственият и неговата собственост“, която затвърдява още повече неговото индивидуалистическо верую. Той се увлича до такава степен от книгата на Щирнер, че я заучава просто наизуст и отпосле, когато избягва от затвора, често цитира по цели пасажи от нея.

Но въпреки вълшебния мир, който му разкриват книгите, режимът в затвора му тежи, той е недоволен, неспокоен, често се бунтува за най-малката несправедливост, често го карцират и лишават от книги. През януари 1917 г., заедно с група свои другари, той организира бунт в затвора. Повече от 1500 души затворници се вдигат като един човек и под напора на тая стихия железните решетки затрещяват.

Но бунтът е потушен, той излежава наказанието си в карцера и отново започва сивото еднообразие и тегота на затворническия живот. И ако не са писмата от близки и приятели и периодичните свиждания, които има с някои другари, продължителният затвор би бил непоносим за него. Като орел в клетка той посреща от време на време през желязната решетка дошлия на свиждане приятел и в полумрака на караулното помещение огненият му поглед блести с още по-голяма жажда за свобода и духът му се стреми и лети навън, дето кипи животът.

По това време страната е във военно положение. Войната е в разгара си. Но паралелно с „победите“ и пораженията расте и настроението против войната. Бяха започнали чести дезертьорства от фронта, брожението срещу войната беше голямо.

В Русия бе избухнала вече Февруарската революция, нейният полъх се чувствуваше силно и у нас, войниците почнаха да напущат масово фронта.

През лятото 1917 г. Шейтанов избягва от затвора.

Сега вече той се чувствува в стихията си,като орел, литнал на воля. Харамийското начало, което му е така присъщо, високо заговорва у него. Той се събира със старите си приятели — вече нелегални, повечето заради неучастие във войската и войната.

По това време той е вече възмъжал, в погледа му се чете рядка смелост, която не се спира пред нищо, на кръста му виси неизбежният парабелум. И макар че и времето, и историческата обстановка искат вече масови революционни акции, надъхан силно с Щирнер, той повече от всякога проявява своя индивидуализъм.

И наистина през тоя период Шейтанов е пълен и последователен щирнерианец и може би единственият у нас. Едва ли Щирнер е имал някога и някъде по-голям и по-верен последовател не само на думи, но и на дело. Щирнерианството с неговото „вълчо начало“ у човека, с ненадминатата апология на „силната личност“, на „единствения“, който „гради делото си на нищо“, комуто всичко е позволено в името на неговото Аз (с главна буква!), с неговото чисто разбойническо разрешение на социалния въпрос, с омразата му към власт- и -капиталимащите, които са заграбили всички блага на живота, с презрението му към пролетариата, към народа, който е безсилен да направи като „егоиста“, за да се освободи — такъв е тогавашният „индивидуализъм“ на Шейтанов.

С тоя свой „индивидуализъм“ и особено с редицата „акции“, в които го проявява, той среща сериозна реакция от страна на другарите си и средата, в която се движи. Историческият момент е такъв, че налага окончателно избистряне, строго уточняване на идеите. С ъ с или п р о т и в народа, з а или п р о т и в революцията. В прогресивните среди, в които се движи Шейтанов, се водят денонощни спорове за или против революцията и особено за бъдещата съдба на руската революция. Сраснал с индивидуалистическите си схващания, Шейтанов не допуща възможността от втора (след Февруарската) революция в Русия; според него с идването на власт на Керенски руската революция е приключена, защото липсват още силите, които да я продължат и задълбочат.

Но ето че по това време в Русия избухва Октомврийската революция, която има голямо отражение и у нас. Духовете се раздвижват, работничеството почва да вярва в близкото си освобождение. И в началото на 1918 г., едно, за да се спаси от усилените преследвания след една полууспяла „акция“, и друго, за да види с очите си това, в което не вярваше, Шейтанов, преоблечен като войник, се промъква през добруджанския фронт и заедно с разбунтуваните руски войници потегля към Москва. Това е първата жива връзка на българските революционери с Октомврийската революция.

В Москва Шейтанов се втурва в кипежа на революционната борба. Тук той сътрудничи във в. „Всемирная революция“. Четирите статии, които той помества във вестника и особено статията „Към българите в Русия“ („Всемирная революция“, бр. 11 от 17. VIII. 1918 г.) са пламенен апел в подкрепа и защита на руската революция, излязъл за пръв път изпод перото на българин.

Москва е третата солидна школа на неговото идейно избистряне и обособяване. Тук, в процеса на развиващата се революция, Шейтанов вижда осъществен на дело единния фронт между всички революционни и прогресивни движения и организации, на който единен фронт по-късно става горещ привърженик. Защото, след като се връща, научил за Владайските събития в България, той е прероден, безвъзвратно еволирал, отърсен завинаги от индивидуалистическите си заблуждения и повярвал окончателно в социалната революция. Първият позив, който той издава след завръ-

щането си през октомври 1918 г. в България, е зов за революционна борба. В него се говори за революцията, която „иде у нас“.

Паметни ще останат началните думи на това знаменито възвание:

„Другари! Дълго време се е борил със себе си Юлий Цезар на брега на Рубикон. Най-сетне махнал с ръка, преминал го, нападнал и завладял Рим. . . Така постъпва воля, силна като живота. Какъв е идеалът ни? — Победа! Има още глупци в България, които разправят по пазарите, че буржоазията е изпила ума си — щяла да облагодетелствува пролетариата, стига да се опълномощят за това социалистическите ходатаи...“

В тоя позив за пръв път в България идеята за единен фронт е лансирана сред революционерите: „Социалисти, синдикалисти, анархисти — казва се там, — днес всички сме едно: революционери. Революцията има фронт и ние трябва да отидем до един. . .“

Революционният кипеж, който настъпва след бунта при Владая, създава и у нас благоприятна почва за борба. Шейтанов бърза да намери другарите си — „старите нелегални“, както ги нарича в една своя статия, и започва истинско апостолство за пропагандиране на идеята за революция. Той е между ония, които първи поздравиха делото на Октомврийската революция, ратувайки за незабавна революция и в България. Цялата му дейност през периода 1918—1923 г., през Септемврийското въстание и особено след него, до Априлските събития в 1925 г., се състои предимно в това, да се революционизира и активизира работничеството, да се подготви за решителна борба срещу буржоазния строй.

През 1920 г. в редактирания от него в Балкана в. „Бунт“ той пише блестящи статии, позовавайки се на богомилството и хайдутството, за да вдъхне бунтовен дух у масите. Но повече отколкото с печатната пропаганда той сее бунтовния дух с живото си слово. Той кръстосва няколко пъти България и навред с пламенна реч буди и стряска заспалите от сън. Той е роден пропагандатор, притежава неизчерпаема енергия, надарен е с рядък словесен дар и умее да го използува както трябва и навред. В града или на село, в полето, из пътя или дори във влака — там, дето елементарната предпазливост налага на нелегалния поне да не говори високо — той спори, убеждава, критикува, осмива, бичува, жигосва, импулсира, зове към бунт.

Придобил богата култура и обширни знания, той умее да проектира идеите си във всички области на живота, да им дава плът и кръв, защото живее с тях и е готов да умре за тях. Той е голям оратор: пред магията на словото му са безсилни да устоят дори ония, които са чужди на революцията. Агитатор и организатор, той като Левски е посветил живота си на делото. Много от качествата на Левски, от които Шейтанов се възхищава, ги има самият той. Но той има и нещо повече — висока култура и богата творческа мисъл, плод на революционното му верую. Мисъл, воля, железен характер, рядка смелост, непостижима активност, неотклонна готовност за смърт — това са основните му качества.

Той проявява блестящ дар на конспиратор и организатор. В ония усилни и тревожни дни, когато се коват предпоставките на утрешната революция, Шейтанов е в стихията си. Да се създаде революционен морал, да се изградят волеви личности, които да продължат делото при всички времена и условия — ето неговата основна задача. Той е учител на мнозина млади дейци и борци, които тръгват по неговия път. Неговият романтичен, легендарен живот сам по себе си е жива пропаганда. Безразсъдно смелите му акции, честите му въоръжени сблъсквания с полицията, бягствата му от затворите, организирани или не, попрището му на истински народен хайдутин, скитанията му, гладуванията му — всичко това действува силно, особено на младежта.

*

На конгреса си на 25, 26 и 27 май 1919 г. в София Работническата социалдемократическа партия (тесни социалисти) се преименува в Българска комунистическа партия (секция от Комунистическия интернационал).

Колкото и да звучи парадоксално днес, трябва да се каже, че въпреки коренните различия в принципите и тактиката на БКП и други съществуващи организации и среди, по това време (1919—1925 г.) цялата революционна дейност в страната се развива напълно по линията на единния фронт, защото се среща и съвпада в един от най-главните пунктове: борбата за събаряне на буржоазно-капиталистическия строй.

И затова, въпреки разпалената полемика помежду им, която понякога избива в жестоки нападки, на практика в борбата си срещу капитализма всички революционери са винаги единни, винаги се озовават от едната страна на барикадата. Единният фронт се реализира на дело не само през време на честите улични акции и демонстрации, не само при избухналата наскоро обща железничарска стачка, но и през събитията на 9 юни 1923 г., и през септемврийските събития същата година, и през събитията в навечерието на април 1925 г.

Споровете между революционерите по това време са повече по тактически въпроси. В тия ожесточени спорове Шейтанов винаги свири първата цигулка. „Битието определя съзнанието — нямам нищо против, — казва той (вж. статията „Диктатурата и ние“, в. „Бунт“, г. I, бр. 1 от 15 август 1920 г., Балкана), — но кажете ми, не е ли казармата, не е ли полицейският участък, който ни държи в робство?. . . Но ако една нощ задушим тоя полицейски участък, нали нашето битие с карабини ще определи друго съзнание?. . .“

През тоя период на „щурм унд дранг“ (1919—1920 г. г.) не липсват прояви и на краен тероризъм и „ексизъм“. Набавянето средства за пропаганда и въоръжение си остава повелителна и неотложна задача. Като отявлен привърженик на експроприацията Шейтанов е на поста си. Но нападението на Ямболската поща през октомври 1919 г. е голяма катастрофа за него — и то не само защото тая акция става причина да попадне отново в затвора, а и защото веднъж завинаги рухват илюзиите му, че по пътя на „ексизма“ може да се направи нещо трайно и съществено за революционното движение.

По това време (28. XII. 1919 — 20 февруари 1920 г.) избухва общата железничарска стачка, която подчерта за лишен път голямото значение на масовата акция изобщо.

След избягването си от Сливенския затвор Шейтанов отново прави преоценка на дотогавашните си акции-„донкихотства“. „Умря времето — пише той в бр. 1 на в. „Бунт“, — когато от скука палехме съдилища и викахме тук-там стражарите на дуел“.

Сложна и дълбока натура, носеща в душата си често пъти полюсни противоречия, той остава винаги честен в мисълта си и затова неговото революционно верую не е бездушен принцип, суха формула и набързо заучен канон, а дълбоко изстрадана и постигната с цената на жертви и кръв философия. Диапазонът на неговия мироглед е извънредно голям: от вълчето начало на Щирнеровия индивидуализъм той минава през комунизма на Бакунин и Кропоткин, за да стигне до любовта и дълбоката човечност на Толстой и Тагоре.

И ето ние виждаме как, без да свали пистолета от кръста, той е готов да се отдаде и на производителен и честен труд. Пребиването му през ония години (1921—1922) в Русенската комуна, а също и в стопанството на Върбан Килифарски не е само с цел да прикрие дирите си и да избегне преследванията на властта, но е продиктувано и от благородния стремеж да се приобщи към земеделския труд, към трудовата участ на народа,да изкарва и той като другите прехраната си „в поте лицем своим“.

Възтържествувалата след превратa на 9 юни 1923 г. реакция накара всички революционни среди да стегнат бойните си редици. Септемврийското въстание, недостатъчно подготвено и организирано, беше голяма поука за целия народ.

Как посреща Шейтанов разгрома на тоя истински народен бунт?

„На потъмнения небосклон на обществения живот — пише той в сп. „Пламък", год. I, кн. 7 и 8 от 1924 г. — миналогодишният септември остави една огнена и гневна диря — едно знамение. . . Днешният строй носи в сърцето си катастрофата: септември беше първият параличен удар. . . На какво крепим ние надеждите си? На народа-титан, когото лилипути клаха, но който е безсмъртен! В духовните недра на народа ние виждаме непресъхнали извори, в чиито дълбочини е отразено едно велико и свободно бъдеще. . .

„В деня на септемврийската годишнина революционната интелигенция у нас трябва да запали духовното огнище на народа, за да сгрее той премръзналите си пръсти, защото е още нощ и е студено. . .

„Септември! Трагичен и велик месец: нашият взор е обърнат към зората и въздишките не ни тежат."

След потушаването на въстанието, когато трябваше да се търси лек за раните и да се градят нови морални устои в разнебитените маси, Шейтанов е в София, в групата около сп. „Пламък". „Пламък" е цяла епоха в развитието на нашата прогресивна литература и култура. Революционната насока на списанието се дължи до голяма степен на Георги Шейтанов. Неговите статии в списанието са програмни. Той е не само един от активните сътрудници, но и един от идейните вдъхновители на групата около „Пламък". Неговото идейно влияние върху Гео Милев е грамадно. За това влияние вече имаме свидетелства в нашата литература, които се дължат на съвременници. За него свидетелствува особено съпругата на Гео Милев, Мила Г. Милева, според която още при първите посещения на Шейтанов у дома им Гео попада под обаянието на неговата силна личност и започва да споделя неговите идеи. . .

В сп. „Пламък", както и в сп. „Свободно общество" (1924 г.) Шейтанов пише блестящи статии по литературни, философски и обществени въпроси. Сътрудничеството му в „Пламък" и „Свободно общество" е върховният момент от неговата литературна и обществена дейност. Тук, с правотата и ясната убедителност на своя светоглед той израства като вестител и пророк на бъдещето, като мислител, трибун и борец за жизнената правда, която рано или късно ще възтържествува.

В едно време, когато нашата интелигенция бе стигнала до пълно безличие и се превърна в защитник и крепител на терора, робството и мракобесието, Шейтанов насочи стрелите на огнената си критика главно срещу тая продажна интелигенция. Той атакува нейния лицемерен морал, нейната фалшива „аполитичност", нейния „сепаративен егоизъм".

„Прогресивната интелигенция — казва той в статията си „Знамето на епохата" (сп. „Пламък", год. II, кн. 1) — трябва да разбере дълбокия смисъл на народната борба, трябва да ѝ даде истинска прогноза, трябва да ѝ посочи идеал. . ."

В същата статия той се опълчва остро срещу индивидуализма: .

„Култът на религиозното, суетно и егоистично „съвършенство", на който се е кланял досега индивидуалистът, трябва да се замени с упорита работа за пробуждането на м н о г о т о, които ще променят света".

Неговите сурови атаки срещу индивидуализма, срещу криво разбрания „индивидуализъм", са насочени особено в идеологичната област. „Идолопоклонството пред собствената ни личност — ето тъмният, жестокият култ, на който се кланят онези, които търгуват с хората. Това сляпо мировъзрение узакони престъплението в практиката на обществения живот, създаде противоречията в обществото, които повлякоха водире си кръвта и огъня. Индивидуализмът, вулгарният индивидуализъм на леността и властолюбието — ето духовната проказа, която отравя живота. . ." („Светлина и свобода", сп. „Пламък", год. I, кн. 7 и 8).

В областта на литературата и изкуството той издига принципа на реализма. Той е за едно изкуство, което отразява проблемите на времето, което е израз на въжделе-

нията на масите, на волята им за борба и свобода. „Изкуството е в най-близко отношение към душевния мир на човека. . . то представя пред човека всичко високо и прекрасно като мир на самозаинтересуваност, в който ние сами участвуваме. . . Изкуството прави живота свободна и художествена игра. . . По пътя на духовното индивидуализиране на човека изкуството твори делото на неговия вътрешен растеж и подготвя единиците, а заедно с това и колектива към един по-възвишен поглед за света, към една по-разумна и по-свободна практика в човешките отношения, към един осмислен обществен живот. .. В преобразованието на обществения живот изкуството дири и ще намери своя бъдещ подем. . .“ („Изкуството и човека“, сп. „Пламък“, год. II, кн. 1).

Оттук и голямото значение, което Шейтанов отдава на литературата. „Литературата на един народ е неговият духовен образ. От литературата на даден народ ние правим заключение за духовните му постижения, за отношението му към въпросите на живота. . . Философският реализъм в творенията на руските класици идеше от живота на един потиснат народ, който бе почнал вече да се бори. . . Зад Стенка Разин вървяха Пушкин, Гогол, Некрасов, Достоевски, Толстой. Идейната безпомощност отстъпваше място на бойния вик, който идеше от народа.“

В светлината на тия схващания той разбира и българската литература. „. . . Нашата литература почва с Ботева. Той стои в началото на нашето литературно развитие. Ботев почна с отричане на фатализма във философията, а оттук и с отричане на робството в живота. . . В лицето на Ботев нашата литература ни дава най-високата духовна точка, до която е могла да достигне самобитността на нашия народ. . . И великият поет, романист или драматург ще почне оттам, дето куршумът покоси живота и спря песента на Ботев. Оттам, дето почва социалният подем — великото начало на всяко творчество. Едно обаче е нужно — ясният поглед: във философията — без мистицизъм, в литературата — без мизантропизъм, а в живота — свобода. . .“

Изкуството и литературата са кардиналните проблеми, на които той посвещава редица пламенни статии, излезли под перото му. Но проблемата на проблемите, която го поглъща изцяло, е революцията. Той защищава идеята за революция, правото на народа да се бори със сила срещу потисниците, спори с Достоевски, с чийто авторитет на „пророк“ и „ясновидец“ реакцията спекулира, за да обезоръжи морално революционерите. „Напразно Достоевски уеднаквява революцията с Пьотр Верховенски. „Бесовете“ не са в революцията. Най-напред дойдоха Катковци. Нечаев дойде след тях... Потисникът не е прав. Прави са онези, които се защищават. И те се борят. Ако в борбата си народът прибягва и до насилие, нека потисниците се попитат какво са направили досега за възпитанието на хората, които са третирали като вещи. . .“ („Знамето на епохата“).

Революция — но в името на един идеал, какъвто е безкласовото и бездържавническо общество. Такова е политическото верую на Шейтанов. „Социалистическият идеал не е и не може да бъде класов идеал; учението за обновлението на обществото върху основите на икономическата и духовна правда между хората е учение общочовешко. . .“ („Духовни пътища на нашето време“, сп. „Свободно общество“, год. I, кн. 6, 7, 8).

Такива са моралните, естетически и социални проблеми, с които Шейтанов борави през периода 1924—1925 г.; един от най-напрегнатите и плодотворни периоди от неговия борчески и творчески живот. При тая своя трескава литературна дейност той е в тесен контакт с най-будните и най-смелите по онова време умове в страната ни. Освен с хората от групата около сп. „Пламък“ той е в постоянни връзки с А. Страшимиров, Ас. Златаров и други писатели и литератори, посещава редовно университетските аудитории, среща се с младежи студенти и работници, разисква, спори, убеждава, вдъхновява.

По това време той печата и стихове в „Пламък“ и „Свободно общество“. За съжаление, за поколенията са запазени само четири негови стихотворения, поместени в тия

списания. Но и те, макар че не могат да очертаят напълно физиономията му като поет, все пак говорят достатъчно за големите му поетически възможности, отразяват буйната му и дълбока поетическа натура. . .

Литературната дейност обаче не изчерпва цялата неизтощима енергия на Шейтанов. Неговата стихия е борбата. Той е погълнат цял от революционната атмосфера, която го обкръжава. Годините 1924—1925 са години на големи революционни напрежения. Реакцията върлува най-безмилостно. Поемата „Септември“ на Гео Милев е инкриминирана и авторът ѝ арестуван. С помощта на другари Шейтанов намира необходимата сума и внася гаранция за освобождаването на Гео.

Самият той се движи „на свобода“, но не е много сигурен за свободата и живота си. Намирането на нелегални квартири става все по-трудно и по-трудно. По улиците все по-често и по-често падат трупове. Загрижен за съдбата на Шейтанов, Антон Страшимиров го съветва да се изтегли временно зад граница. Той му преолага дори необходимата сума за това. Но Шейтанов отказва да напусне страната в един момент, когато се решават съдбините ѝ.

На дневен ред е въпросът за „единния фронт“ между революционните организации в България. Шейтанов е един от активните дейци на единния фронт. Той се среща със Станке Димитров, Петрини, Грънчаров и др., участвува дейно в единофронтовските акции. По стар революционен навик той взема непосредствено участие дори в някои от терористическите акции. . .

Знае се как се развиха събитията през април 1925 г. След атентата в черквата Св. Неделя в София, реакцията, която се развихри и отне живота на Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев и толкова други борци и поети, не пропусна да се справи и с техния идеен и духовен брат Георги Шейтанов.

Събитията го сварват в Търновско. Той е търсен под дърво и камък. Към средата на май Шейтанов се изтегля с чета в Балкана. Но полицията, която открива дирите им, започва усилено да ги преследва. Четата бива разбита. Георги Шейтанов и Мариола Сиракова се спущат към Нова Загора, на път за Ямбол, откъдето смятат да минат в Турция за към СССР. Но близо до Нова Загора идва катастрофата.

Пътувайки край железопътната линия към Ямбол, Георги и Мариола спират да си починат до Коньовския кантон № 24. На двадесетина метра от тях е кладенецът на кантона. Те оставят връхните си дрехи, в които е било оръжието им, и отиват да пият вода. В това време охраната по линията ги издебва — двама селяни насочват пушките си срещу тях и им викат: „Горе ръцете!“

Това е най-сюблимният момент от живота на Георги Шейтанов — пред прага на смъртта! Какъв невероятен край за човека, който през целия си живот не се е спирал пред нищо! Той, който се бе срещал поне сто пъти лице в лице със смъртта, сега вдига безпомощно ръце пред двама пъдари!

Странно е, как той, който винаги имаше ясна представа и преценка за всяко положение, не е могъл да прецени сериозността на положението. Ако той е знаел какво го очаква, едва ли би се дал в ръцете им без всякаква съпротива.

Дали ръцете му не са били сковани от присъствието на любимата жена, на която е искал да спести зрелището на кървава разправа? Или може би той е разчитал, както винаги, да заблуди полицията с фиктивните си документи за самоличност и да се изплъзне отново от ръцете ѝ?

Не, той не е знаел, не е допущал дори, че го очаква жестоката участ на хиляди народни синове, разстреляни без съд и следствие от убийците на българския народ. Но палачите, които край гара Белово посякоха Георги Шейтанов заедно с Мариола Сиракова и още единадесет души други арестувани заедно с тях, знаеха кого убиват. Те знаеха, че отнемат живота на един от ония, които се раждат веднъж на петнадесет години. Един от онова героично племе идейници, които се бореха за идеите си и умееха да умират за тях. . .

# ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНОТО ФОРМИРАНЕ НА ЛЕРМОНТОВ

## (За творческата биография на поета през 1828—1837 г.)

*Христо Дудевски*

Михаил Юриевич Лермонтов е един от безспорните върхове в руската и световната революционно-романтическа поезия. Неговото идейно-художествено формиране изцяло се отнася към периода след разгрома на декабристкото въстание от 1825 г. Тъкмо отрязъкът от времето между 1828 и 1837 г. е необикновено богат както в личния живот на поета, така и на събития, изменящи физиономията на тогавашното руско общество. Реакционната политика, която Николай I установява спрямо всички демократически слоеве, остава непроменена почти до смъртта му. Показателно е, че за тридесет години (1825—1855) в Русия се извършват 674 въстания по официални данни, а в действителност сигурно са били много повече. Характеризирайки тоя исторически период, В. И. Ленин писа: „Това е епохата от декабристите до Херцен. Крепостна Русия е угнетена и неподвижна. Протестира нищожно малцинство от дворяните, безсилно без поддръжката на народа. Но най-добрите люде от дворяните помагаха да се п р о б у д и народа.“ В същото време и на Запад се засилва класовата борба — в Англия се разгръща чартисткото движение, във Франция избухва Юлската революция, в Италия развива революционно-освободителна дейност дружеството „Млада Италия“. В определена степен тия събития намират отзвук в силно чувствителния Лермонтов, спомагат в изграждането му като поет на следдекабристката епоха. Това е дори цяла линия, която се набелязва в развитието на Лермонтов още при постъпването му в Московския университет.

### 1

В края на 1828 г. Елизавета Алексеевна, бабата на четиринадесетгодишния Михаил Юриевич Лермонтов, го завежда в Москва и настанява в Благородния пансион при университета. Той се учи отлично, свири на цигулка, увлича се по литературата. По традиция, завещана от Н. И. Новиков, в пансиона се издавало ученическо ръкописно списание. Лермонтов става един от най-активните му сътрудници. За отбелязване е, че върху тия негови първи литературни опити се чувствува силното влияние на В. Жуковски и младия Пушкин, а отделни работи са написани под впечатление на прочетеното от Байрон, Шилер и Лесинг. Наскоро идва и увлечението му по Испания, дори започва да крои планове за бягство в тая страна. Според една легенда неговият произход по баща бил испански, по тая причина много от ранните му произведения носят подпис „Лерма“. На петнадесетгодишния Лермонтов Испания се представя като страна на тайнствени убийства, благородни и смели постъпки, луна и любов, и пр.

Това, от една страна, от друга, подмогнат от учителите си по литература Лермонтов задълбочено изучава руската народна поезия, запознава е се с различните ѝ

размери, изразни средства, оркестровка на стиха. Особена заслуга в това отношение се пада на учителя С. Е. Раич, известен като преводач и поет, свързан с напредничавите дейци, включително и с поетите-декабристи. Благодарение и на Раич още към 1829 г. в лириката на Лермонтов ясно се набелязва темата за трагичната съдба на човека в николаевска Русия, станала впоследствие главна тема в цялото му творчество. Вървейки по стъпките на поетите-декабристи и Пушкин, все по-съзнателно Лермонтов започва да разработва и такива теми, като темата на изгнанието, за Кавказ, гордото разочарование. Разбира се, в тия „пушкиновски" теми той влага нещо свое. Например темата на разочарованието от съвременното аристократично-дворянско общество Лермонтов не я излага в елегичен план, а като отражение на трагичното противоречие между мечта и жизнен опит. Носен от необузданите си романтически пориви към някаква „абсолютна" свобода, той възкликва в стихотворението „Желанье" (в първия вариант):

Я пущусь по дикой степи
И надменно сброшу я
Образованности цепи
И вериги бытия.

Все по това време Лермонтов твори няколко произведения в стила на народната песен — „Русская мелодия", „Песня" и др. През 1829 г. той създава и стихотворението „Жалобы турка". Това е първата политическа елегия на младия Лермонтов. Тук е дадена твърде мрачна картина на страната, в която „човекът стене от робство и вериги". Накрая авторът изоставя завоалирания изказ и минава в пряко обръщение към читателя: „ — Друг! Этот край. . . моя отчизна!"

Без да завърши курса на Благородния пансион, на 1 септември 1830 г. Лермонтов е приет за студент в Московския университет — първоначално в Нравствено-политическия факултет, след което се прехвърля във Филологическия. Постъпването му в университета съвпада с друго едно събитие, изиграло важна роля в умственото и обществено-политическо развитие на руското общество. Същата година за студент в Московския университет е приет Н. В. Станкевич, а година по-рано — А. И. Херцен. Всеки поотделно създава свой кръжок, в който въпросите на литературата и изкуството се третират в подчертано философско-политически план. В кръжока на Станкевич влизат такива изтъкнати дейци, като В. Г. Белински, К. С. Аксаков, В. П. Боткин, М. А. Бакунин. По-радикално настроените са обединени в кръжока на Херцен — Н. П. Огарьов, Н. М. Ситин, Н. И. Сазонов. Тук са обсъждали не само въпросите за премахването на крепостното право, но на предно място стояли идеите на утопическия социализъм.

Съвременниците на Лермонтов го рисуват като крайно любознателен, силно впечатлителен, жаден за дружба и любов, и същевременно той се показва външно затворен, необщителен, дори горд и надменен. Независимо от формалното си неучастие в кръжоците на Станкевич и Херцен, седемнадесетгодишният Лермонтов живее напрегнат духовен живот и все по-настоятелно в лириката му зазвучава темата на протест срещу жестоката политическа реакция, установена от Николай I. Повечето от стихотворенията, които сега пише, носят белезите на поетически дневник, но тези произведения не са камерно приглушени, а издават цялата развълнуваност и тревога на поета за времето и себе си. Не случайно между личните и гражданските мотиви има пълно преливане. Дори когато в „послание" се обръща към любимата, и там Лермонтов влага някаква мисъл, отнасяща се повече до обществото, народа.

Да си спомним стихотворението „30 июля 1830 года". Поетът не скрива симпатиите си към революционерите-парижани, към френския народ, който с Юлската революция събори една тирания. Той поздравява борците за свобода, изпълнен с надеждата, че

техния пример ще последват и други, усвоили новата истина: „има земен съд и за царете“.

Много по-ясна картина на идейното възмъжаване на Лермонтов дава „Предсказание“. То е отглас на зачестилите през 1830 г. т. нар. „холерни бунтове“ в различни губернии. Макар Лермонтов още да не е стигнал до разбиране на историческата същност на събитията, в лицето на народните маси все по-определено вижда оная сила, която ще може да осигури истинска промяна в обществения ред. Сега в съзнанието му денят на въстанието става тъждествен с бъдещето освобождение на народа:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет;

От същата позиция Лермонтов пристъпва и към събитията и образите, които възсъздава в романа „Вадим“, писан няколко години по-късно. Тук още по-категорично утвърждава правото на народа да въстане и с оръжие в ръка да извоюва свободата си. Няма кой друг да извърши това велико дело. В този смисъл „Предсказание“ и романът „Вадим“ бележат крачка напред в сравнение с идеологията на декабристите.

Като продължител на революционните традиции в руската поезия Лермонтов се представя и в разработката на проблема за мястото и ролята на поета в съвременната обществено-политическа и литературна действителност. През разнообразието от настроения, през капризите на мощно дарование се очертава една линия, която след време ще стане определяща, константна. И критерият, който започва да го ръководи при оценка значението на твореца, е: подпомага ли той или не борбата срещу обществения застой? Така в стихотворението „Песнь барда“ Лермонтов възкресява образа на певеца при княжеските дружини; веднъж той чува глас, който го запитва: защо с песните си услажда живота на ония, които са лишили народа от свобода. Безсилен да даде що-годе ясен отговор на този въпрос, певецът реагира по своему — захвърля гуслата си и я стъпква с крака. По-определено Лермонтов решава проблема за мястото на твореца в съвременността в друго свое стихотворение, онадсловено „К***“ („О, полно извинять разврат“). Тук вече е постигнат образът на поета-гражданин, певец за свобода, враг на всяко робство:

О, полно извинять разврат!
Ужель злодеям щит порфира?
Пусть их глупцы боготворят,
Пусть им звучит другая лира;
Но ты остановись, певец,
Златой венец не твой венец.

Изгнаньем из страны родной
Хвались повсюду как свободой;
Ты видел зло и перед злом
Ты гордым не поник челом.
Ты пел о вольности, когда
Тиран гремел, грозили казни. . .

Към образа-метафора „златен венец“, поставен на поета от лицемерната тълпа Лермонтов ще се върне и ще го доразвие в „На смерть поэта“. И не само тоя образ. Така проблемът за взаимоотношенията между поет и народ Лермонтов третира и като политически проблем. Това свое разбиране той изразява в много по-широк план в стихотворението „Поэт“ (1838 г.). Първоначално той осмива ония съвременни творци, които са забравили истинското предназначение на изкуството, сами са станали плахи

и бездушни към народните болки и стремежи. И Лермонтов ги сравнява с боен меч, който не влязъл в същинската си роля, постепенно се покрива с ръжда и от опора и щит на свободата, превърнал се е в никому ненужна вещ. Такова възмездие очаква всеки, който е лишил изкуството от основното му съдържание — не само правдиво да отразява живота, а и да спомага на историческия напредък:

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговенье?

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

За такава активна гражданска поезия ратува Лермонтов. И от висотата на тая и д е й н а позиция той клейми съвременниците-естети. Днес техните писания „никой с усърдие не чете“. В недоволството си Лермонтов разкрива основните недъзи на естетствуващата поезия, нейната отчужденост от живота и самоцелна красивост, надсмива се на превърналия се в шаблон образен реквизит:

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блёски и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны.

През 1830 г. Лермонтов прочита биографията на Байрон. Това има изключително значение за по-сетнешното му развитие като личност и поет. Той продължава да твори, без да печата. А до това време Лермонтов е създал освен посочените дотук работи, също така поемите „Последний сын вольности“ и „Измаил-бей“. Това са зрели, завършени художествени произведения. И той ги твори, преди да е навършил още 18 години — тъй скоро и богато разцъфтява неговият поетичен талант. Ако трябва да бъде сравняван, нему съперничи само талантът на Пушкин. Ето защо, прочел биографията на Байрон, Лермонтов си дава ясна сметка какво е „взел“ от руската и западноевропейската революционна поезия, и по-специално от Байрон, и какво той носи в себе си. В размисли за собствения път на поет у Лермонтов постепенно се оформя стихотворението „Нет, я не Байрон, я другой. . .“.

Според Лермонтов общото между него и Байрон почти се изчерпва с усещането за гордата усамотеност („как он гонимый миром странник“), докато разликата е далеч по-съществена и едва ли се изразява само в понятието „руска душа“. Преди всичко Лермонтов носи гражданското съзнание на цялото следдекабристко поколение — поколението на Херцен, Огарьов и Белински, към което сам принадлежи. И когато пише, че в душата му „като в океан лежи товарът на разбитите надежди“, мисля, че няма да бъде пресилено, ако този явно цензурен израз разберем така — разбитите надежди, в смисъл политическите идеали, в името на които Рилеев и другарите му тръгнаха на бунт срещу романовския деспотизъм през нощта срещу 14 декември 1825 г. В под-

крепа на подобно тълкуване са и думите на Херцен: „Всички ние бяхме твърде млади, за да вземем участие в 14 декември. Разбудени от този велик ден, ние видяхме смъртни наказания и изгнания. Принудени да мълчим, като сдържахме сълзите си, ние се научихме, затворили се в себе си, да крием своите мисли — и какви мисли!“ (подчертаното от мен — Х. Д.).

И наистина цялата поезия на Лермонтов е пронизана от мисли. И какви мисли само. Още като студент Лермонтов подхвърля всичко на преоценка — минало и настояще. С годините тази негова страст към идеи-мисли става нещо като вътрешна потребност, страна или черта на неговия поетичен талант. С рядка артистичност той облича всеки трепет, всяко вълнение в сбрази-мисли, образи-картини. За тази негова способност твърде е характерно стихотворението „1831-го июня 11 дня“. Цялото е построено във вид на сложна и противоречива верига от вътрешно богати идеи-мисли.

Всичко това дава основание да се заключи, че още като студент Лермонтов се изгражда като творческа личност и започва да създава самобитна поезия, наситена с революционните идеи на следдекабристката епоха. Неговият лирически герой не е парализиран в действията си, нито идейно объркан, обратно — той изцяло е устремен към народа, прекланя се пред неговите исторически дела в миналото и настоящето, поетизира руската природа.

Разбира се, значението на подобни настроения у Лермонтов не бива да се преувеличава, тъй като той пише и други работи („Ночь I“, „Ночь II“, „Смерть“, „Чаша жизни“), в които изразява своето „вселенско разочарование“, дори нежелание да бъде човек. Това са естествено „наноси“, от които се освобождава.

През 1832 г. съвсем неочаквано Лермонтов напуска Московския университет. Поводът е дребен, но той ясно говори за независимия характер и висока чувствителност на студента М. Ю. Лермонтов. По време на един изпит професорът си позволил да го нарече „изоставащ“. Несправедливото обвинение жестоко ранило младия поет и той веднага подал заявление, че напуска университета по. . . „домашни причини“. Лермонтов имал намерение да постъпи в Петербургския университет, но ръководството не го приело във втори курс, както се полагало, а настояло да се запише в първи курс. Тази втора и непредвидена неприятност окончателно предрешила въпроса за продължаване на университетското му образование. През ноември с. г. той постъпва в Петербургската школа за гвардейски подпоручици с двегодишен курс на обучение.

## 2

По-голямата част от времето си юнкерите прекарвали в маршировка и изучаване на военни устави. Свободни часове почти липсвали. По-късно Лермонтов ще нарече „страшни“ двете години, преживени в школата. И все пак той продължил да пълни страниците на дневника си с нови любовни послания, със стихове за Кавказ и песни, издържани в стила на руския фолклор. Оттогава е останала малко известната „Юнкерская молитва“ — опит в комичен план да изобрази казармената атмосфера. По-определено за неговите трайни вълнения и идеи-мисли можем да съдим по стихотворението „Он был рожден для счастья.. . .“ Тук юнкерът-поет сравнява себе си със „сочен плод преди времето си узрял“ — такъв плод не радва нито с външния си вид, нито със своя вкус. Сигурно, неудовлетворен от това сравнение-метафора, поетът въвежда второ, по-разгърнато:

— Ужасно стариком быть без седин; —
Он равных не находит; за толпою
Идёт, хоть с ней не делится душою; —
Он меж людьми ни раб, ни властелин,
И всё, что чувствует, он чувствует один! —

Че в гвардейската школа Лермонтов не прекъсва линията на революционните си предчувствия, че той все тъй копнее за промени в обществения строй, показва стихотворението „Парус“. То покорява и с художествената идея, и със силното, непосредно чувство, с което е изразена романтическата устременост на поета към социална б у р я. Той, бунтовникът („мятежный“) не търси щастие в чужди край, нито от щастие бяга, сега временно е сам; ще дойде време и в бурята той ще намери истински покой. Така Лермонтов разкъсва мрежата на индивидуалистическите преживявания и утвърждава красотата на революционния подвиг. Образите-символи, до които прибягва по понятни причини, са тъй емоционално богати и идейно-съдържателни, че тогавашният читател отлично разбирал вътрешния революционно-романтически смисъл на творбата. Не случайно впоследствие „Парус“ става нещо като боен химн на няколко поколения от руските революционери.

Както казах в началото, в школата за гвардейски офицери Лермонтов пише историческия роман „Вадим“, същевременно продължава да работи върху поемата „Демон“, започната още в студентските години; все тогава с голяма любов и внимание твори драмите „Маскарад“ и „Двамата братя“. Дори за по-голяма точност следва да се добави, че в периода 1833—1835 г. у Лермонтов взема постепенно връх интересът към прозата. И това е закономерно. Именно към средата на 30-те години на миналия век в руската литература реализмът се налага окончателно. Само през 1834 г. излизат от печат такива произведения, като „Повестите на Белкин“ и „Дубровски“ на Пушкин, сборниците „Миргород“ и особено „Арабески“ на Гогол. А Лермонтов се развива не само като техен ученик, но и като гениален продължител на реалистичните им традиции. Що се отнася до неговото идейно-революционно възмъжаване интересни мисли буди романът „Вадим“.

Литературните историци отдавна са установили, че замисълът на „Вадим“ възниква у Лермонтов под въздействието на поменатите по-горе „холерни бунтове“. Като продължава да бъде романтик по светосъзерцание, младият автор правдиво претворява крепостническата действителност, недоволството на селяните и социалната безпомощност на помешчиците. Романтическият елемент се подсилва и от „присъствието“ на Пугачов — едва ли не той като някакъв вездесъщ дух ръководи народните действия. Романтически приповдигнат е и езикът, строежът на отделната фраза — богата с ярки сравнения, смели епитети. Твърде точно „Вадим“ е оценен от Александър Блок, който казва: „В повестта на Лермонтов „Вадим“ се съдържат едни от най-дълбоките мисли за руския народ и революцията. . . Лермонтов, както е свойствено на голям художник, се отнася към революцията без всяка излишна чувствителност. . ., вижда в нея историческата необходимост.“

Изобщо като романтик Лермонтов проявява остър усет към противоположностите, интерес към наситени с драматизъм човешки състояния. Припомнете си как рисува Тамара в „Демон“ и Арбенин в „Маскарад“ — всеки от тях, покорен от една идея-мечта, е готов да умре, но да ѝ остане верен — от една страна, а, от друга, — доколкото те проявяват активност, тя се оказва гибелна. ...

## 3

През м. ноември 1834 г. Лермонтов завършва школата и бива изпратен в гвардейски полк, който бил настанен в Царское село. По признание на самия поет с отиването му в полка започва неговият истински самостоятелен живот. За пръв път в средата на офицерството двадесетгодишният Лермонтов има възможност да вкуси от всичко, от което е бил лишаван като студент и юнкер. Минават три години, изпълнени с много веселие, любов и шеги. Като офицер една Лермонтова позната го рисува така: „Насмешлив, злъчен, ловък, целият изтъкан от ум — най-блестящ, богат и независим, той стана душата на общество от млади хора от висшите среди; той пръв захващаше всяка

беседа, всяко удоволствие, веселие, с една дума, всичко, което беше техен живот през тези три години“ (т. е. 1834—1837 — Х. Д.).

Всъщност това е външната характеристика на офицера Лермонтов. През същите години съвсем друг живот води поетът Лермонтов. Тъкмо сега той довършва трагедията „Маскарад“, пише нови варианти от „Демон“, създава поемата „Боярин Орша“ (1835—1836) и др. Сякаш в душата му има два човека: единият високомерен, зъл, „светски лъв“, а другият — обикновен, сериозен, задълбочен в себе си мислител, поет и гражданин. Докъде се простира двуединната му същност, може да се види най-вече от това, че до 1835 г., т. е. до завършването на „Маскарад“ Лермонтов не предприема нито един опит да обнародва и ред от онова, което е написал. Например поемата „Хаджи-Абрек“ бива поместена в сп. „Библиотека для чтения“ (1835) без знанието и съгласието на автора.

В края на същата 1835 г. Лермонтов получава отпуск и отива в родовото имение Тархани (сега гр. Лермонтов). Споменът за детските години и главно видът на ужасната селска неволя дълбоко го трогват и той нахвърля забележителното си стихотворение „Родина“. А във връзка с 25-годишнината на Отечествената война (януари 1837 г.) той твори друго свое, признато за класическо, произведение „Бородино“. И въпреки наличието на толкова литературни шедьоври, повтарям, за него като поет знаят малцина в Русия — предимно приятелите му. . .

Смъртта на Александър Пушкин — 27 януари 1837 г. — ето кое става „рожденатa дата“ на втория голям руски художник на словото. Цяла мислеща Русия, като оплаква ранната гибел на Пушкин, в стихотворението на Лермонтов „На смерть поэта“ намира почти всички идеи-мисли, с които да изрази синовната си мъка, да протестира и заклейми убийците на своя най-велик гражданин. Разпространено в хиляди ръкописни екземпляри „На смерть поэта“ изведнъж донася на Лермонтов литературна слава и всенародно признание.

Събитията около смъртта на Пушкин са истинска школа за общественото мислене на младия поет. Още преди тях, в гвардейския полк, Лермонтов е следял отблизо всичко, което печата неговият любим учител, снабдявал се е с ония произведения, забранени от цензурата и затова тайно, в ръкопис, разпространявани сред напредничавите слоеве. Като Пушкин и Лермонтов все по-активно започва да дири опора в народния живот, да се интересува от историческото минало и постепенно стига до убеждението, че той като поет съвсем не е самотен, както му се струваше в стихотворенията от 1830—1832 г., че по същество той, поетът, е призван да бъде тръбач на идеите, носени от неговото поколение. Израз на това ново обществено мислене са стихотворенията „Дума“, „И скучно и грустно“. Новото тук е не само в осъзнатото право да съди своето поколение заради гражданската му пасивност. Новото е в умело изразената мисъл за революционната перспектива след пристъпите на всеобщо отрицание. От друга страна, революционната устременост на поета се отразява и върху развълнуваната интонация, в самия подбор на силни думи, ярки епитети, като „позорно малодушни“, „презрени роби“ и др. Тия поетични достойнства правят стихотворението да звучи като изповед на ония люде от 30-те години на миналия век, за които разгромът на декабристите и временната победа на Николай I се оказа дълбоко лична драма, но лична драма, в която се отразява голямата народна трагедия:

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Качества на зряла революционна, политическа лирика характеризират „На смерть поэта“ — едно от най-известните произведения не само в творчеството на Лермонтов, но и в цялата руска революционна поезия. И тук, за да постигне максимално политически действен ефект поетът подбира особено заразителни епитети, неочаквани сравнения. Например с епитетите „к ъ р в а в миг“, „ч е р н а кръв“ Лермонтов подчертава отвратителния характер на престъплението, извършено в сговор с придворното общество и царя; а чрез дълбокия смисъл на метафорите: „Угас, как светоч, дивний гений“ или „Замолкли звуки чудных песен“ той възкресява спомена за народния поет, оплакан от целия народ.

Новото в революционното светоусещане на Лермонтов не се изчерпва с казаното. В „Бородино“ той пряко утвърждава качествено нов лирически герой. Това е войникът, участникът, победителят в народната война срещу Наполеон I. Този селянин, облечен във войнишки шинел, съвсем не е епизодичен образ; доживял до старини, чрез „разказа“ за славната битка при Бородино той разкрива пред „внука“ народния характер на войната. Всъщност тук проблемът е главно политически. Въплътено родолюбие, безстрашен воин, героят на Лермонтов единствен има право да хвърли историческото обвинение към поколението от 30-те години: н и е б я х м е ю н а ц и, б о г а т и р и! В и е — к а к в о с т е?

Така Лермонтов насити поезията си с патоса и диханието на народното недоволство. Само поет с изострена до краен предел чувствителност можа да долови далечните проблясъци на назряващата социална буря.

4

В класовото общество много често признаването на един талант е съпроводено с нови страдания, гонения, унижения. Това се случва и с Лермонтов. На 20 февруари 1837 г. той е арестуван, а седем дни по-късно, по лична заповед на Николай I, е пре-хвърлен в Нижегородския драгунски полк, който по това време водил боеве в района на Кавказ. Очевидна е „надеждата“ на императора: някой куршум може би ще пробие челото на поета.

На път за Кавказ Лермонтов се отбива в Пятигорск, дето се среща и запознава лично с В. Г. Белински, който се лекувал на минералните бани. В Пятигорск Лермонтов пише историческата поема „Песен за търговеца Калашников“, която наскоро била отпечатана в Петербург без знанието на автора.

Изпращането на Лермонтов на Кавказ още повече усилва неговата популярност. Това свое ново положение в обществото той характеризира в едно от писмата си до М. А. Лопахина: „Бе време, когато аз като новак търсих достъп до това общество; аристократическите врати бяха затворени за мен; сега в същото това общество аз влизам не като молител, а като човек, завоювал това свое право в бой. Аз възбуждам любопитство, мене ме търсят, навсякъде канят. . . защото нали съм също лъв. . .“

Събитията около смъртта на Пушкин, както и интернирването на Кавказ подействуват отрезвяващо на Лермонтов. В Петербург той се завръща окончателно разочарован от висшето дворянско общество, с още по-големи симпатии към крепостния народ. Тия нови, още по-крайни политически настроения намират своеобразен израз в произведенията, които твори през последните три години от живота си. Това е период на идейна зрялост, на победа на реализма.

В Петербург Лермонтов подновява **работат**а си върху „Демон“, която била вече разпространена в хиляди ръкописни екземпляри. В новия, известен още като „кавказки вариант“ поемата придобива повече „земни“ черти. Демонът осъзнава, че тежестта и безсмислието на досегашното съществуване ще може да смъкне от плещите си при условие, че съумее да направи нещо действително грандиозно за другите, в съюз с хората. Сега едно след друго се появяват стихотворенията: „Бородино“,

„Мисъл“, „Три палми“, „Поет“, „Родина“ и мн. др. Обнародват се също повестите „Бела“ и „Таман“, а през 1840 г. Лермонтов пуска първото „Събрани съчинения“. Всичко това окончателно утвърждава името му като велик национален и световен поет.

В зрелия период Лермонтов не просто усвоява и развива традициите на Пушкин, но извежда руската поезия на ново, по-високо стъпало. Например в неговата лирика по-силно в сравнение с Пушкиновата зазвучава мотивът на отрицанието, мотивът на борба със съвременна николаевска Русия. Като взема предвид тая страна на неговия талант, още в 1843 г. Белински пише: „Равен ли по силата на талнта или още по-високо от Пушкин беше Лермонтов — не в това е въпросът: несъмнено е едно, че дори да не стоеше по-високо от Пушкин, Лермонтов беше призван да изрази себе си и да удовлетвори със своята поезия несравнимо по-високото по своите изисквания и характер време, отколкото онова, израз на което беше Пушкин.“

Затова и въздействието на Лермонтовата поезия върху духовния растеж на антикрепостнически настроената дворянска интелигенция беше твърде осезаемо, като щафета то премина и върху следващите поколения. Поетът революционен демократ Н. А. Некрасов видя в автора на „Бородино“, „Родина“ и „Предсказание“ своя пряк учител и като възприе неговия интерес към човека от народа, както и лютата омраза към монархизма и деспотизма, превърна тия мотиви, образи и идеи-мисли в главно направление на цялата си творческа дейност. Дори босяците на Горки (Коновалов) възприемат „Демон“ на Лермонтов като призив за непокорство и протест срещу смазващата ги буржоазна действителност. В този именно смисъл примерът на Лермонтов ще сияе увличащ и нестареещ пред поколенията.

## ЛЕРМОНТОВ В ПРЕВОДИТЕ НА ВАЗОВ

*Милка Бочева*

Произведенията на Лермонтов са известни в България още преди Освобождението на страната, но широка популярност те придобиват едва по-късно. Поколенията от 80-те и 90-те години са се запознавали с тях в гимназията. По спомени на съвременници, често след шумните спорове в литературните кръжоци са пели хорово „Выхожу один я на дорогу“, рецитирали са много стихотворения на големия поет наизуст — на руски език, както е било модно тогава.[1]

Лермонтовото творчество е познато на българската интелигенция непосредствено в оргинал. За това допринасят, от една страна, българите — руски възпитаници, от друга — въвеждането на руски език като задължителен предмет в училищата на свободна България. „При посещаването на българските публични и частни библиотеки обикновено явление е в тях да се намерят руски книги и особено класически произведения на руската литература, в това число и произведенията на М. Ю. Лермонтов — пише в 1914 г. П. Заболотский. — Този факт трябва да се отчита когато говорим за запознаването на българите с Лермонтов, тъй като само опознаването на преводите на Лермонтови произведения и на руската научна литература върху Лермонтов на български език съвсем не може да ни даде правилна представа за степента на неговата известност сред българската образована публика, която не изпитва нужда от преводи от руски, понеже има възможност да го чете в оригинал“.[2]

---

[1] Д Бабев. Лермонтов у нас. Мир, 1939, бр. 11765, стр. 8.

[2] П. А. Заболотский. Очерки русско-славянских и литературных отношении в XIX веке. М. Ю. Лермонтов у Болгар. Русский филологический вестник. Варшава, 1914, № 3—4, т. 72.

Но редом с това в българската литература още преди Освобождението е положено началото и на другия — по-демократичен достъп до неговите произведения — превода. Тук заслугата на Иван Вазов е много голяма. Той е вторият крупен преводач на Лермонтов у нас след П. Р. Славейков.

Първите Вазови преводи от Лермонтов са и едни от първите стъпки на поета като преводач. Тях той включва в широко известната за онова време „Българска христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения, с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите списатели. Съставиха Иван Вазов и К. Величков. Пловдив, 1884." Това са стихотворенията „Умиращият гладиатор", „Пророк", „Кораб" („Парус"), „Сам излязох на поле широко" („Выхожу один я на дорогу"), „Бор" („На севере диком") и част от поемата „Демон". Те излизат по-късно в състава на отделно издадената книжка на Вазов „Из големите поети", Книгоиздателство „Знание", София, 1911. Преводно е и стихотворението „Облаци" („Тучи"), отпечатано през 1891 г. в сп. „Денница", кн. 11—12, стр. 499.

Като източник на стихотворенията „Бор" и „Умиращият гладиатор" ние посочваме Лермонтови произведения, макар че и в Христоматията и в сборника „Из големите поети" стоят имената на Хайне и Байрон. Основание за това ни дава преди всичко приведеното от Шишманов изказване на Вазов за източниците му при превод („Френските късове превеждах направо от оригинала, немските и английските — от руски"). От друга страна, имаме предвид характера на Лермонтовите творби — преводи от Хайне, Гьоте, Байрон и други западноевропейски поети — високопоетични, но свободни преводи. В същото време налице е изключителна текстуална, ритмична и тонална близост на българския текст именно с тях.

Макар цифровото съотношение да не е решаващ показател, не е безинтересен фактът, че в художествените преводи на Вазов от руските поети Лермонтовите стихотворения са от всичко 20 — 7. За какво говори това? „Както актьорът избира роля, съответно своето „амплоа" — пише Н. Лилиев, — така и преводачът трябва да избира за превод нещо, което се съгласува с неговия темперамент, с характера на неговото дарование." На какви потребности в идейния и творчески мир на нашия голям национален поет отговориха Лермонтовите произведения? Кое най-вече в творчеството му го привлече?

„Ьыхожу один я на дорогу" (1841 г.), „Пророк" (1841), „На севере диком". . . (1841), „Парус" (1832 г.), „Тучи" (1840 г.), „Умирающий гладиатор" (1836 г.), „Демон" — тази поредица от заглавия ни отвежда почти изцяло в т. нар. „период на зрелостта", както съветското лермонтоведение нарича новия етап в творчеството на Лермонтов след 1836 г., след „Бородино" — утвърждаващата се линия на демократизация, засилване на гражданския патос, разширяване мотивите на скръб и отчаяние с укрепване на волята и твърдостта, стремежа към разбуждане активността на читателя, на поколението.

В преводите си Вазов се ориентира преди всичко към ония произведения на руския поет, които носят в себе си ясните белези на епохата. В тях той вижда и мера на Лермонтов за разкриване облика на съвременника в съчетание с дълбок аналитичен подход към една близка по дух епоха, в която, макар и потъпкан, не угасва поривът към единствено достойния за човека живот, изпълнен с висша справедливост и вечна борба за утвърждаване на красотата, пример за това как отчаянието калява мъжеството у силните. В естетическия идеал на Лермонтов Вазов намира оня идеал за човешка личност и жизнена хармония, които напълно се сливат с неговата представа за прекрасното. Близостта на идейно-емоционалното съдържание в подбраните от Вазов произведения до неговия вътрешен мир е главното условие за успеха му като преводач.

Един от първите негови преводи от Лермонтов е популярното у нас по това време стихотворение „Выхожу один я на дорогу". Като произведение от последния период

в творчеството на Лермонтов, по характера на лирическия герой и по отношение на стила, формата и общата тоналност, то е едно от свидетелствата за оня „велик процес, който се извършва в лермонтовската лирика — нейното приближаване към света на обикновените хора, . . . обхванал даже такива стихотворения, в които темата за обикновения човек, като особена и специална тема, съвсем не се е поставяла: „И скучно и грустно. . .“, „Выхожу один я на дорогу“ и т. н.[1] Тук лирическият герой — не изключителната, избрана личност, противостояща на света, а страдащата, човешки обикновена в преживяванията си — е особено близък до лирическия герой от редица негови произведения.

В своя превод българският поет се придържа към пределна смислова точност. Но в този си стремеж той не се ограничава строго в рамките на адекватния превод. Вазов търси образи, съответстващи на тези от Лермонтовото произведение и в същото време — близки до духовната атмосфера на нашия читател. А тя е очертана у него още от първия стих.

Прави впечатление, че Вазовите преводи са винаги свободно озаглавени. И тук чрез изнасянето на първия стих в заглавие преводачът подчертава мотива, чрез който се прокарва основното настроение в произведението. Обличайки стиха във форма, близка до тази на народната песен, той го доближава и до мотив от фолклора: „Сам излязох на поле широко.“ В тази връзка е и замяната на образа „дорога“ с характерния за нашите народни песни образ „поле широко“. Народният елемент в превода е подсилен и с подчертано фолклорния отенък на глагола в стиха „И звезда с звездата хорати“ (което дори внася известно разностилие в поетичния текст).

Въпреки че на Вазов допада романтичната настроеност на Лермонтов, прави впечатление, че на места романтичните багри са до известна степен приглушени и той търси за тях по-реалистични адеквати, стремейки се към разговорна непосредственост и чрез лексиката и чрез тона. В Лермонтовата лирична гама остава стихът „В небесата тайнствено и чудно“, вместо „тържествено и чудно“. А „Спит земля в сиянье голубом“ звучи „Спи земята в тоя тихи час“. И тук съответствието в българския текст е с по-силен реалистичен оттенък. Тенденцията за по-реалистичен колорит на превода се чувствува и в последния куплет. Отхвърлена е романтичната нюансировка в образа „темный дуб“ и е заменена с по-конкретното, богато и точно определение „дъбът стар, зелен“, който „сладко листи шумолее“.

Трябва да отбележим, че тази творба на Лермонтов е особено близка на нашия поет и с характерното тук органическо взаимопроникване на човешкия мир и мира на природата — източник на жаждата за възвисяване на човешкия живот до вечната красота и хармония в заобикалящия го свят. Тя е подсилена от чувството за неудовлетвореност и определя неизбежното противоречие, вътрешната борба у лирическия герой: „Я ищу свободы и покоя! Я б хотел забыться и заснуть“. Но този мотив не съвсем по лермонтовски е отсенен в българския текст. Императивите, противопоставящи двете чувства у рефлективната, винаги раздвоена личност — Лермонтовия лирически герой — тук са приравнени и дори пунктоално съединени. Така прибавена, втората мисъл само допълва първата: „Мир и воля искам да позная — всичко да забравя, да заспя“. Основната тема обаче — за трагичното несъответствие на мечтите и високите пориви с човешката дейност, човешкия размах в съвременния (и на Лермонтов и на Вазов) свят е запазена с всичките ѝ оттенъци в българския текст.

Високопоетичен е и преводът „Бор“. Но за нас той е един от ярките примери за това, как руският текст е служил на поета за пресъздаване на световно известни творби от западноевропейски поети, за да станат те „факт от нашата литература“ и свидетелство за творческия процес у преводача. Измененията, които претърпява това тдърде малко по размери произведение от първото му напечатване в Христоматията до Сбор-

[1] Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. Сов. писатель. Л—д 1959, стр. 96.

ника „Из големите поети“ (от 8 стиха, без изменение остават само 3), дават представа за голямата работа, която е съпътствувала обикновено всеки Вазов превод от Лермонтов (с изключение на „Сам излязох на поле широко“, който като че ли е излят отведнъж, под напора на настроение, чисто лермонтовско по характер и особено близко на нашия поет. В стихотворението има само две не особено значителни поправки, нанесени впоследствие).

От какъв характер са преди всичко измененията? В първата редакция нашият поет се намира изцяло под въздействието на руския текст, което проличава и в невъзможността му текстуално да се разграничи от него и да намери адеквати, които не само най-точно да предадат функцията на образа в оригинала, но и в художествено отношение да имат по-висока стойност. Например в Христоматията: „И клати дремливо ошмулени ветви“. В сборника „Из чуждите поети“: „И клати безшумно задремали вейки“.

Или: I ред „И борът сънува за южна пустиня“.
По-късно:: „И борът сънува далечна пустиня“.

Преводът в последната си редакция в не по-малка степен от първата точно предава идейното съдържание на Лермонтовото стихотворение, но известен примитивизъм, стилова разнородност и неравноценност на отделните моменти е преодоляна. (Особено показателни за стилова разнородност в първата редакция са началото и краят на произведение).

Началото: „На дивия север стои бор тъжовен
самичък на голия бряг“

Краят: И гледа там палма, как тихо честито
под златното слънце вирей“.

Сравни с края във втората редакция:

И тамо печално на знойния пясък
прекрасна се палма люлей.

Както вече беше отбелязано, макар стихотворението у Вазов да е обозначено като превод от Хайне, в него е отразен свободният Лермонтов превод по мотив от немския поет, в който обаче иносказателният характер на текста и алегоричността на образите от немския оригинал са запазени. Достигайки поетичната атмосфера на Лермонтовата творба, Вазов с особена сила разкрива Хайневия мотив за мъката, родена от самотността у обречените на вечна раздяла двама влюбени. Трудността в превода на това стихотворение, както пише Пенчо Славейков,[1] е в простотата. Трудността му е в постигане символа, съдържащ се в него. Тук Вазов преминава от пълно неразбиране на главното в творбата (вж. втората редакция:

И борът сънува, че в южна пустиня,
де лятото вечно владей,
той станал е палма и тихо, честито
под златното слънце вирей,[2])

към най-точното превъплъщение на символиката в произведението, достигано в преводите на Хайне в световната литература. За разлика от руския и други езици, където и двата образа като съществителни са от един и същ род, подборът у Вазов на образи с различна родова граматическа принадлежност, бор от мъжки род и палма от женски

[1] П. Славейков, Историята на една малка песен. Събрани съчинения. Български писател, С. 1959, т. V, стр. 69.
[2] Иван Вазов, Поля и гори. Пловдив. 1884 г., стр. 37.

род, помага преводът му с по-голяма сила да предаде копнежите и бляновете на самотния северен бор по южната палма. Разбира се, изтъквайки това, ние сме далеч от мисълта да изтъкваме предимствата на Вазовия превод пред Лермонтовия. За нас това е само едно несъмнено доказателство, че нашият поет е познавал произведението на Хайне. Достатъчно е да отбележим, че макар преводът да е поетичен, Вазов не успява да достигне изискаността и съвършенството на Лермонтовата поетична реч, мелодичността и напевността на стиха му, които съперничат и на немския оригинал.

Не по-малко показателен за творческата работа над превода е и Вазовият откъс „Из Демон" — I, II, III и четири стиха от IV глава на първата част от Лермонтовата поема. Но за нас този превод, макар и частичен, е още по-интересен като свидетелство за отношението на големия ни поет към най-ярко романтичната творба на Лермонтов.

Биографичният очерк за Лермонтов в Христоматията на Вазов и Величков завършва с оценката на тази поема като „най-велико произведение на поета, което е преведено по няколко пъти на много европейски езици", „в което вее романтический дух и блещи с великолепни изображения на дивата кавказка природа".[1]

Съответствува ли Вазовото възприятие за гордия човешки дух, въплътен в Лермонтовия герой (така както е разкрито то в превода) на същността на характера на този образ в оригинала? Прави впечатление, че отстъпленията от руския текст са свързани преди всичко с авторовото отношение към образа на „Демон". За какво говорят измененията? Преди всичко за известна промяна в характера на Лермонтовия герой: и в момента, който разкрива въздействието на спомена от дните, прекарани в рая и в недостатъчно последователното прокарване на мотива за непримиримата вражда с небето и презрението му към божиите творения. В стиховете:

„На светли дни б л а ж е н и й спом ен
пред него ч у д н о се меркал"

е засилено значението на миналите в божия свят дни за демона и влиянието им върху него сега. Подчертано е и чувството на възторг и упоение от бога:

Когда он верил и любил
е преведено: Любил и в я р в а л в у п о е н и е

Преводът на:

Презрительным окинул оком
т в о р е н ь е б о г а с в о е г о"

Но гордий дух от т о з п р о с т о р
презрително отвърна взор"

показва и невъзприетото от преводача, силно изявено у Лермонтов отношение на Демона към несъвършенството и малоценността на божието творение. Разкриването на демоновия гняв по такъв начин е свързано с една категорична едностранчива оценка у Вазов за разрушаващата стихия в бунта на Лермонтовия герой, изключваща съзиданието, отрицанието в името на по-високото утвърждение.

Давно отверженный блуждал
в пустыне мира без приюта

в превода звучи:

От памтивека той блуждаял
в света без отдих и б е з ц е л.

Такава е и интерпретацията на друг момент от поемата у Вазов. При превода на стиха „ничтожной властвуя землей" с „властител на земята лош" премахването на

[1] Българска христоматия. Съставили Ив. Вазов и К. Величков, Пловдив, 1884 ч. II, стр. 97.

епитета „ничтожной" унищожава отношението на Демона към всичко земно. Вместо него е прибавен епитетът „лош", който се отнася към образа на Демона и буди недоумение.

Романтичният размах на образа не е напълно откроен и поради недостатъчно високото поетично равнище на превода в някои моменти (елементи на просторечие. битовизъм в езика):

И на челото му унило
се нищо не изобразило

Или:

. . . . блажений спомен
пред него чудно се м е р к а л.

Още:

Кога ф ъ р к а т а т а комета
с и н е м у пращала привета

Още:

. . . от памтивека той блуждаел. . .

и др. По тази причина значително обеднен е и пейзажът. Въпреки някои сполучливи моменти, тук се губи представата за огромните вселенски мащаби, за гигантството и могъществото на всяка частица от огромния космически океан, на фона на който се разгръщат действията на сина на ефира — Демон.

Този превод на Вазов е най-чувствителен показател за това как варира романтичното начало от произведенията на руския поет у Вазов-преводача. Запазено, но скрито в дълбочината на поетичния разказ, то не се изявява чрез ярки романтични багри в образите (и образ-герой, и образ-пейзаж), и чрез романтично-поетична струя в повествованието. Романтичните емоционално-стилови похвати на изображение са своеобразно съчетани с реалистичните в единна поетична система и изграждат атмосфера, приемлива за съзнанието на поета-демократ Вазов, но във форма далеч по-смекчена, особено при изображението на необуздания бунт на гордия и вечно непримирим човешки дух, разкрит в Лермонтовото произведение.

Неизмеримо по-близък до Вазовия лирически герой е образът на пророка в стихотворението „Пророк". В него сполучливо е разкрита съдбата на поета-пророк сред хората и тяхното отношение към доброто и правдата, на които той е носител. Почти изцяло е запазена характеристиката на пророка, изгонен от примиренческата философия на стотиците простосмъртни:

Как ходи тъжен и наведен
и как е дрипав, мършав, бледен,
как всички го презират днес!

Но и в този превод пълно покритие между Лермонтовия пророк и Вазовия проповедник няма. Неговата бунтовност е до известна степен приглушена — наред с правдата, той проповядва и „смиренье". В лицата на хората не вижда „злобата", а чете „пороци и разврати". Не е разкрита силата на духа, бунтовността на праведника. У Вазов той е по-скоро злочест страдалец, отколкото борец: „Я вижте как е той злочест" (този момент липсва в оригинала).

Недостатъчно се открояват и библейско-романтичният характер на образа — неговото божествено начало, в което се крие силата и властта му над природата. Църковно-славянската лексика, създаваща характерния колорит на Лермонтовото стихотворение („В о ч а х людей", „посыпал п е п л о м я г л а в у", „бог г л а с и т его у с т а м и" и т. н.), близостта до високия ораторски стил и целият възвишен библейски облик на Лермонтовото произведение у Вазов са в нова, по-реалистично-битова нюансировка, по-конкретна и дори автобиографична тоналност. Оттук и носителят на

справедливостта, истината, защитник на народните интереси — образ на пророка от библията, разкрит в произведението на Лермонтов в по-общ философски план (за предназначението на поета и мислителя-разобличител на общественото зло), у нашия поет е пречупен под ъгъла на едно конкретно историческо виждане. И това е напълно оправдано. Преводачът го приближава до обществената атмосфера от тези години и до своето схващане за мястото на поета, изразено в много негови творби („Мойте песни“).

Останалите преводи: „Умиращият гладиатор“, „Кораб“ и „Облаци“ са стихотворения с един общ белег — в основата им лежи обективен образ с иносказателно значение. Субективният подтекст в разкриване образа и на умиращия гладиатор, и на кораба, е за Вазов най-подходящата форма за лирическо откровение. Стихотворението „Умиращият гладиатор“ и с верността към идейното съдържание на оригинала и с пълнежа на образа, макар и не лишен от някои недостатъци в художественото майсторство, се извисява до поетичния превод на Лермонтов от Байрон. „Кораб“ обаче не удовлетворява читателя нито в едното, нито в другото отношение. Достатъчно е да приведем началото и края му в сравнение с оригинала.

Лермонтов:

Белеет парус одинокой
в тумане моря голубом. . .
. . . А он, мятежный, просит бури,
как будто в бурях есть покой!

Вазов:

Белей се кораб с к о р о т е ч н и й
по морский г л а д к и й  п у щ и н а к. . .
. . . а той: сърдит се бури иска,
като че в тях ще найде мир.

Опростен и обеднен е алегоричният образ в превода (не „метежният“, а „сърдитият“ кораб). Не е подчертана конфликтността, положена в основата на произведението с образа на самотния, а не бързоход кораб. Чрез тази замяна на епитетите се изменя и емоционалната авторова оценка на въплътената в образа идея. Нарушено е драматичното напрежение в преживяването, премахнати са най-ярките багри в символичната картина на бурята.

Лермонтов:

Играют волны — ветер свищет,
и мачта гнется и скрыпит. . .“

Вазов:

Шумят немирните зефири
и мачти скърцат без покой.

И тук неудовлетвореността и вечното търсене са най-силните прояви на лирическия герой. Страстният стремеж към действеност, бурната изява на непримиримост и метежност — основното в подтекстовата гама у Лермонтов, чрез Вазовите нюансировки е влято в рамките на приемливата за нашия поет борбеност и противопоставяне на света.

Сред тези стихотворения е и един от хубавите Вазови преводи — „Облаци“ („Тучи“). Печатната съдба на това произведение е по-различна от тази на останалите. За пръв път то е напечатано в 1891 г. в сп. „Денница“ и е включено в цикъла „Впечатления в Рила“. По-късно то не влиза в сборника „Из големите поети“ и може би поради това не винаги бива отбелязано като преводно, въпреки че носи подзаглавието „От Лермонтова“. Лирическата тема в него — нюанс на темата във „Выхожу один я на дорогу“ и „На севере диком“ е най-сродна на основната гама и във Вазовата лирика. Затова и нейното разкриване има почти пълно покритие с това в оригинала. Макар и в някои моменти преводът да е свободен, в него е запазено основното Лермонтово настроение.

Освен посочените вече Христоматия на Вазов и Величков от 1884 г., където за пръв път се появяват Вазовите преводи от Лермонтов и книгата „Из големите поети“. до смъртта на поета те биват печатани и в много други издания, но без съществени изменения.[1]

*

Когато говорим за преводите на Вазов от Лермонтов, ние трябва да се съобразим с някои твърде важни обстоятелства. Вазов превежда Лермонтов в пловдивския „тъжен период на горчивини и изпитания“ — периода на обществено неверие и песимизъм при разгаряне на партизанщината и вътрешните котерийни борби. Макар и „охулен, отрицаван, обсипван с памфлети и пасквили“, той противопоставя на „заплювките и калта“ ново, честно, още по-силно оръжие — проникновеното и вдъхновено поетично слово. В един свят, където:

Нов кумир замени идеали
и разчетът владей, не духът
(„Пустота“, III, 81)

Вазов провъзгласи като свой най-високо хуманният идеал за човека и човешкия живот — Лермонтовия.

Подбраните за превод произведения от Лермонтов са близки до Вазовото амплоа като преводач и поради това, че в по-голямата част от тях (с изключение на „Демон“) липсва характерната за Лермонтовите лирични творби многотемност, философска, житейска и емоционална многоплановост, тънкото преплитане на разнородни и най-често противоречиви мотиви. Макар и в тях да е вплетена сложната гама на човешките преживявания, в която като главен акорд прозвучава демоничната непримиримост на човека с дребния и сив, безличен свят, те са преди всичко произведения, изпълнени с нерадостни обобщения, на фона на които получава силна изява един мотив, едно чувство. У Вазов и то е по-земно, осезаемо, исторически по-конкретно. В това, разбира се, не малък дял има и различният натюрел на двамата поети — макар и близки, но не до такава степен сродни натури.

Както при всеки превод, от голямо значение е различието в езика на писателите. Тук близостта на славянските езици заличава трудността, която е свързана с този фактор, но на преден план изпъква разликата в езиковата култура по времето на Лермонтов в Русия (след установяването на литературни норми на езика в творчеството на Пушкин и Грибоедов — богатство, гъвкавост и пластичност на поетичната реч) и на Вазов у нас (за утвърждаването на такава култура на речта решително способствува неговото творчество).

Някои недостатъци в преводите на Вазов от естетически характер са свързани с твърде голямата разлика в състоянието на поезията и поетичните традиции в Русия през 30-те и 40-те години и у нас през 80-те и 90-те години на миналия век.

Но въпреки това, стихотворения като „Сам излязох на поле широко“, „Бор“. „Пророк“ и „Облаци“ са най-безспорно свидетелство за успеха на Вазов като преводач на Лермонтов. Показател за това, че те са станали „факт от родната ни литература“ е и включването им в преводни издания на големия руски поет до наши дни.

---

[1] Срв. Христоматия . . . .Вазов—Величков, 1884 г.; Из големите поети — стихотворни преводи, поправено издание. София, „Знание“, 1911; Христоматия по изучаване на словесността в горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища. Съставили Ст. Костов и Мишев, Пловдив, 1889, т. II; Иван Вазов „Поля и гори“ — Пловдив, 1884, стр. 37; „Умиращия гладиатор“. Читанка за IV клас. А. Т. Гелиев, 1887, стр. 44—45; „Денница“, II (1891) кн. 11—12, стр. 499 — „Облаци“; Христоматия „Лъчите на поезията“, стихотворен сборник, съставил и наредил Г. Бакалов, Варна, 1901. Умиращия гладиатор; „Сам излязох на поле широко“. Походна войнишка библиотека № 12, 1917, стр. 83—84.

# ПОЕЗИЯТА НА РАУЛ ГОНЗАЛЕС ТУНЬОН

*Жак Битев*

В съвременната аржентинска прогресивна литература навлязоха редица талантливи поети, прозаици и критици, които преди бяха в плен на формализма и модернизма. Тези писатели с голям творчески диапазон, като литературния критик и философ Анибал Понсе, белетристите Раул Лара и Алваро Юнке, поетите Хосе Портогало и Хосе Педрони и т. н., трябваше да изпитат до дъно лъжовните превъплъщения на идеалистичното мислене, за да прозрат впоследствие дълбоките истини на марксистко-ленинската идеология. Решаваща роля изигра тласъкът на протичащите събития, особено влиянието на великите идеи на Октомврийската социалистическа революция от 1917 г. и на испанската гражданска война от 1936—1939 г. Едва тогава те бяха облъхнати и импулсирани от такъв ярък певец на революцията като Владимир Маяковски, както и от бележитите поети на прогресивния свят като Пол Елюар, Пабло Неруда, Луи Арагон и др.

Към тези откъснали се, макар и бавно, от тъмните чертози на идеалистическата философия аржентински писатели принадлежи именитият и плодовит поет Раул Гонзалес Туньон, който днес вече стои наравно с най-големите и смели поети-бойци от Латинска Америка, като чилиеца Пабло Неруда, кубинеца Николас Гилен, перуанеца Сесар Вальехо, венецуелеца Карлос Аугусто Леон. Станал вече активен поет-комунист, Туньон е и организатор и вдъхновител на редица поети от младата генерация, които подемат реалистичното изобразяване на аржентинската действителност, без да копират своя учител, а като разширяват поетическите си стремежи в унисон с борбата на прогресивния свят.

Раул Гонзалес Туньон, който е роден през 1905 г., започва да пише най-напред модернистични стихотворения, в които липсва пряката връзка с потребностите на живота. Тази поетическа страст овладява силно младия поет, макар че произходът му води в лоното на работническата класа. Той става бърже известен сред някои снобистични интелектуални среди, които се стараят да го оплетат в тяхната мрежа на себични и самоцелни търсения. Тогава по кафенетата, станали средища на интелектуалци, се говори много за примамливите успехи на френския сюрреализъм, който обхвана за известно време и Туньон. А това става преграда за свободното разцъфтяване на поетическия му талант, който, независимо от тези безплодни наноси, съдържа в зародиш и зърна на реалистично виждане, макар в началото потискани и замъглявани. Даже в първата си стихосбирка със странното заглавие „Дяволска цигулка“ (1926), която аржентинските модернисти посрещнаха с голям възторг, виждайки в нея нов разгар на индивидуалистичните си химери, Туньон не се впусна в прекалено откъсване на лиричния герой от извора на живота. Той обичаше още от ранна младост френската поезия и се вълнуваше от бунтарството на поета Артюр Рембо, сетне се запозна и със слънчевата поезия на Елюар, с бунтовните струи на Арагон, с любовната и патетична поезия на Неруда. Най-много обаче той се увлече по богатата с колоритност поезия

на своя сънародник Евариcто Кариего, който е произлязъл от бедно семейство и умира в голяма нищета през 1912 г., а поезията му остава в плен на модернистичното влияние. Изключение прави до известна степен стихосбирката на Кариего „Песни за предградието“ (1913), която негови почитатели издали посмъртно. Именно тези стихотворения ще радват младия Туньон, ще разширят поетическия му кръгозор, за да види мъката и нещастията на страдащите хора, чийто образ Кариего така страстно е изобразил. Но поетът Кариего не е могъл да прозре изхода от тази гнетяща действителност, особено по крайните квартали на Буенос Айрес, където протича жалкото съществуване на дребни хорица, на работника, безжалостно експлоатиран от рафинирани „патриоти“, където се чуват жалбите на изтерзани от мизерията майки.

Тази близост на Туньон до нежната, страстна, но безнадеждна поезия на Кариего иде от неговия произход, от ранното опознаване на работническия недоимък в покрайнините на Буенос Айрес. Но той съумява да осмисли това с по-голяма социална сърцатост, с висок хуманистичен морал, в който започват да преобладават прогресивните веяния на нашето време, когато и в неговата родина се водят непрестанни класови борби, когато аржентинският пролетариат ще почувствува влиянието на Октомврийската революция и ще постави здравите основи на своята комунистическа партия.

Някои аржентински литературни критици, недоволни от развитието на Туньон към реализъм, често фалшифицират неговия път и се мъчат да докажат, че това са най-слабите страни от неговата поезия. Но знае се, че чувството на принадлежност към пролетариата, което вече изпълва поезията на Туньон, води към въздействието на дядо му Мануел Туньон, който е бил миньор в испанската провинция Астурия, после емигрирал в Буенос Айрес и там работил дълги години като стругар, участвувал активно в работническите демонстрации и митинги. В тези акции ходел и младият Туньон, заедно с дядо си, който пръв го е научил да обича и уважава работниците, да вярва в техните сили.

От неизпълнената дружба на младия поет с дядото води начало трезвото виждане на живота, засилено особено благодарение на революционната поезия на Маяковски, както и поезията на Елюар, Арагон и Неруда. Тези търсения и влияния обаче няма така лесно да кристализират в поетическото сърце на Туньон. Той ще продължава доста време да се бори с противоречията, наслоени у него от модернистичните течения. Но, въпреки противоречията, той няма да се откъсне от хората на труда, които впоследствие ще станат неговите най-добри вдъхновители.

Тази вътрешна борба у него проличава най-вече в някои особености на поезията му от този период и особено в стихосбирките „Изпепелени среди“ (1928) и „Улица на скъсания чорап“ (1930). Досущ като големия испански поет Федерико Гарсиа Лорка и той се увлича известно време по самоцелното изображение на пейзажа, с откъсването на човека и неговите действия от него. И макар че тук е застъпен градският пейзаж, сивият живот край пристанището, тежкият живот по фабрики и работилници, с редица образи на бродяги и мечтатели, над всичко тегне много скръб, липсва волната пролетарска искра, която в действителност озонирва тежкия живот на отрудените хора. В стихотворенията се чувствува как поетът търси някакво неосъзнато още от него спасение, което ще се изясни и ще дойде по-късно. Такова търсене на опора в живота именно ще заведе талантливия поет към борчески позиции.

Нарастващият вече прелом се чувствува особено в забележителната поема на Туньон „Ударни бригади“, която бива отпечатана през 1935 г. и заради която той попада в ръцете на полицията и лежи няколко месеца в затвора. Укрепващата съзнателност на поета дразни „блюстителите“ на реда. Той е съумял в поемата да възпее градивния труд на съветските хора, да прослави първата страна в света, строяща социализъм — Съветския съюз, от който така много се интересуват аржентинските работници и селяни. И макар че от сега нататък Туньон ще изпита редица трудности и лишения, той няма да унива, а ще твори с бодрото чувство, че възпява борбата на хо-

рата, които искат да се освободят от веригите на капиталистическата робия, които искат да дишат свободно за разрешението на техните жизнени проблеми. Налага му се да прекара няколко години като изгнанник в някои латиноамерикански страни и да изпита недоимък, но нищо вече не е в състояние да го отклони от избрания път. Макар и нелегален, Туньон влиза в редовете на Аржентинската комунистическа партия, която тласка по-нататъшното развитие на творческата му дейност.

Така поетическият диапазон на Туньон все повече се разширява. Той живее и твори с протичащите събития в неговата родина и света, душевните му копнежи се сливат с борбите на народа за по-сносен живот. Поетът възпява ярки случки от стачното движение, от нелегалната комунистическа борба, вдига глас на протест срещу линчуването на негрите в САЩ, изобличава реакционната същност на разни буржоазни котерии в Аржентина и други латиноамерикански страни, продължава да слави революционната жар на съветските работници и селяни, с което подпомага мобилизирането на аржентинския пролетариат в борбата му срещу местните и чужди поробители. Тази тематична широта и обществена целенасоченост не лиши обаче от дълбока емоционалност и лиричност поезията на Туньон. Творчеството му не е чуждо нито на пейзажа, даден вече в хармония с живота, нито на тревогите на любовта, нито на възроденото настроение през пролетта, нито на стремежите към нова култура. Всичко зазвучава в единно чувство, дава големи крила на любовта му към поезията.

Тези поетични крила се чувствуват обновени и осезаеми например в стихотворението „Балада за Рио де ла Плата“, посветено на една от най-големите аржентински реки, минаваща през средата на Буенос Айрес. Поетът заявява накрая дълбоко и с епичен размах:

Когато ти се движиш широка и звънлива
и зеленикава се вливаш в Атлантика,
обогатяваш го[1] със силни сокове,
с треви и лишеи, с танинов прах,
с угаснали звезди, със птици скитащи,
с островитянска пот, с ръждясали топори —
далечни спомени от някогашни болки,
излъчващи цветя върху калта нечиста, —
и с ехото на таз страна, която бие
със мощен глас по вратната на бъдещето[2].

Тези поетически крила блестят и в стихотворения като „Жонгльорът от Риачуело“, където е даден яркият образ на аржентинския Арлекин, който разсмива хората, но е приятел на народа, защищава бедните, разнищва мръсотиите на господарите:

Аз съм истината, аз съм фарсът,
който забавно те утешава,
настройва те и те събужда.
Аз съм директор и фигурант,
аз съм хитрец и клюкар
и враг съм на господаря,
аз съм скитникът Полишинел,
бедният дявол, станал любезен
с хубавия си костюм
само за ден-два нает.
Аз съм ирония,

---

[1] Отнася се до Буенос Айрес. — б. а.

[2] Този стихотворен откъс и следващите по-нататък са преведени заедно с поета Христо Черняев — б. а.

аз съм крилата надежда.
С нежна душа и грозна външност.
Аз съм повърхностен и задълбочен.
Да ти кажа ли тайната на света,
скрита под маята маска?

Когато през 1936 г. избухва испанската гражданска война, която намери широк отзвук за солидарност сред милиони прогресивни хора по света, Туньон не можеше да остане глух към борбата на испанския народ. Тази война става тема на едни от най-хубавите му стихотворения в борчески надъханите му стихосбирки „Блиндираната роза“ (1936) и „Смърт в Мадрид“ (1939). В тях се чувствува осезателно как лирическият герой странствува с революционна жар по работническите барикади на Аржентина и Испания, където работният народ се бори за своите жизнени права. Туньон е особено силен като поет-интернационалист и бард на свободата в стихосбирката „Смърт в Мадрид“, в която с художествена яркост и идейна задълбоченост разкрива героизма на един народ, който поиска да се изтръгне от мракобесието. Но, за да възпее непосредствено и революционно всичко това, Туньон отиде в републиканска Испания, където „по барикадите на свободата“ видя просветлението на един народ, който притежава голямо културно наследство, но продължава да бъде измъчван и ограбван от векове насам.

Жаждата за революционна и свободолюбива поезия Туньон носи в сърцето си и през годините на Втората световна война, носи я и в наши дни, когато написа нови стихотворения и поеми, надъхани със страст срещу империализма и жестокостите на янките, утежняващи живота на цял континент, например стихотворението „В Стринг-филд-Илиноис“, което всъщност е посветено на Абрахам Линкълн — борца за правата на народа в САЩ. Поетът с гордост запитва:

— Къде отиваш, Абрахам Линкълн
сред тази гъста тъмнина? —
Отговори ми привидението зад гърба на Сандино[1],
през дупката на един куршум.
Отговориха ми тези, които видяха
убиването на светлината в Гватемала.
Отговори ми гробът на Етел и Юлиус —
споменът, който гори сред нощта,
и една устна хармоника, мъртва
заедно с линчувано дете.
. . . . . .

Туньон взе за мото на същото стихотворение крилатата мисъл на американския поет В. Линдсей, автор на стихотворението „Абрахам ходи през нощта“: „Няма да се успокоя, докато не дойде духовната зора, лъчезарната надежда“.

Редица други стихотворения написа Туньон и за съветските народи. В тях той възпя героизма на техните синове, които разгромиха с революционен замах нацистките завоеватели. Той възпява също така и съпротивата срещу нацисткото мракобесие, както и подвизите на китайския народ, отърсил се от многовековно робство.

През 1954 г. Туньон реализирва многогодишната си мечта да види с очите си Съветския съюз, неговия мощен ръст, неговото гигантско строителство, както и някои социалистически страни. Той можа да бъде сред разцвета на социалистическата действителност, плод на което е стихосбирката „Всички хора по света са братя“ (1954). С волния и богатия си стих Туньон пресъздава своите впечатления от живота по москов-

[1] Сандино — национален герой на Никарагуа, убит от наемници на американските империалисти — б. а.

ските и ленинградски улици, от любовта на неговите посрещачи и придружители — „мили съветски хора“, както той ги нарича. Той възпя същевременно и московските брези, и киевските училища, и колхозите по широката съветска земя, и пионерската връзка, подарена му сърдечно от щастливи съветски деца. А онова, което най-много трогна съветските и други негови читатели, то е, че поетът Туньон се чувствува техен съратник, техен другар. Това е хубаво изразено в стихотворението „Другарят Туньон“, в което се казва: „. . . вярвам в поезията, в революцията, в червеното знаме и ме наричат другарят Туньон“.

Най-после трябва да отбележим с гордост, че големият поет Туньон прояви уважение и към нашата страна, като написа прекрасната поема „Една звезда за Димитров“, посветена на нашия вожд и учител непосредствено след неговата смърт. В нея се говори за нашата столица, за мавзолея, който според поета винаги ще привлича уважението на прогресивното човечество, защото Димитров си остава един от най-забележителните кормчии на световното работническо и комунистическо движение.

Повече от 15 стихосбирки и няколко драматически произведения красят досегашното творчество на Туньон. Обаче най-добре може да се обхване широката му творческа индивидуалност, задълбочената му прогресивна мисловност, неразривно свързана с комунистическото му съзнание, от неговите стихосбирки „Блиндираната роза“, „Смърт в Мадрид“, „Под сянката на любимите квартали“ и „Всички хора по света са братя“. В тях се чувствува най-силно един темпераментен поетичен глас, странствуващ по меридианите на прогресивния свят, сред хората, работещи къртовски за делото на свободата. Ето как силно и откровено звучи неотдавнашното му изказване: „Аз живея в състояние на напрегнато развълнувано поетическо настроение. Такова е моето работническо състояние, такава е същността на сложния и тежък труд на поета, а висшият смисъл на поезията е в тези цели. . .“

Тези именно възвишени цели карат поета Туньон непрестанно да участвува в неизменната борба „за изменение живота на земята“, както той казва, за да подчертае достойно, че неговото „място е в работническия строй“, в който той не е и няма да бъде лишен от чистата любов на трудовите хора, заради което неговите „доброжелатели“ му навират в носа, че бил пропагандатен, че се е отклонил от истинската поезия. Работата е там, че поезията на Туньон притежава и пламенност, и дълбочина, и ярка образност, като всичко това е потопено в пламъка на прогресивните идеи, в самата реалност на живота, в силите, които движат борбите на аржентинския и световния пролетариат.

„Да умееш да виждаш и да слушаш“, казва Туньон, е качество само на сърцатите поети, които търсят все по-широк полет към хората на труда, към прогреса, а не към тези, които са затънали в маразма на буржоазния свят. И съвсем празни остават приумиците на разни аржентински реакционни литературни критици, които се мъчат да омаловажат творческото дело на Туньон.

Достойно е мястото на Туньон в съвременната аржентинска поезия и с това, което той направи с групата млади аржентински поети „Корав хляб“, които вдъхновено творят със свой поетичен глас, със свое виждане, свързани с неусмирената воля на своя народ да катурне бастилията на мракобесието в тяхната родина. Такива са младите поети Хуан Хелман, неотдавна хвърлен в затвора поради прогресивните му идеи Ектор Негро, Хулио Уоси и др., които са издали вече по една или две стихосбирки, възпяват отрудения живот по работническите квартали на Буенос Айрес, разобличават американските империалисти, възпяват революционна Куба. Те продължават да се учат творчески от Туньон, стремят се със свой подход да изобразяват действителния живот на народа и неговите освободителни борби.

Поезията на Раул Гонзалес Туньон, който стои на предните постове в литературата на Латинска Америка, е вече достояние на читателите в много страни. Тя сигурно ще намери преводачи и ще достигне до нашия читател, който се вълнува от постиженията на революционната поезия по целия свят.

# ОТВОРЕНО ПИСМО НА ЛАДИСЛАВ МНЯЧКО ДО ДРАМАТУРГА ХОХУТ

В началото на 1963 г. известният прогресивен немски режисьор Ервин Пискатор постави в Западен Берлин една нова пиеса: „Викарият“ („Наместникът“) от младия немски драматург Ролф Хохут. Оттогава насам пиесата на Хохут се играе в много европейски градове, в Лондон и Базел, Стокхолм и Париж. Навсякъде тя предизвиква бурни реакции, спорове и дискусии, които свидетелствуват за нейната актуалност и остра гражданска проблематика. Пиесата е построена изцяло върху исторически проверени факти. Поводът да бъде тя написана е в поведението на папа Пий XII, който не проroни дума пред нацистките власти, за да защити милионите невинни жертви от хитлеристките концлагери, включително и евреите-католици. Пиесата поставя с острота въпроса за нравствения облик и псевдохуманността на викария (наместника на бога на земята), т. е. папата. Този неин характер събужда много страсти. Ултраклерикалните и неофашистки среди на Запад изразяват по различни начини недоволството си от пиесата и се опитват да смущават представленията на театрите, където тя се играе. Авторът обаче Хохут не е имал революционни и още по-малко антикатолически намерения с написването на пиесата. Повлиян и от противокомунистическата психоза на западната пропаганда, той е отказал на чехословашките театри да поставят неговата пиеса. По този повод известният словашки писател Ладислав Мнячко, автор на нашумялата напоследък в словашката литература книга „Закъснели репортажи“ публикува в бр. 30 от т. г. на словашкия седмичник „Културни живот“ Отворено писмо до немския драматург Хохут, което засяга редица по-общи въпроси и буди всеобщ интерес. По-долу публикуваме текста на писмото.

КОЙ Е ВСЪЩНОСТ АВТОР?
— ИЗДАТЕЛ?

Уважаеми г-н Хохут,

С извънредно голям интерес следяхме у нас, в нашата страна първоначалните и по-късните съобщения за Вашата пиеса „Наместникът“. Пиесата познавам в оригинал, на немски. Не мога да кажа, че съм възхитен от нея — за такова литературно произведение не, е правилно да се употреби подобна дума. Пиесата е покъртителна, дълбоко човешка, безкомпромисно морална. Тя е нещо повече от литературно произведение, тя е пречистваща творба. След като човек се запознае с нея и с произведенията на някои немски писатели — имам предвид преди всичко Хайнрих Бьол, също Ханс Кирст, Ханс Магнус Енценсбергер и много други, чиито произведения можем да четем както в оригинал, така и в чешки и словашки превод — получава впечатление, че е настъпил голям и дълбок обрат в духовния живот на Вашата родина след годините на нацизма, че хуманистичните и демократичните традиции на немската литература, така жестоко прекъснати по времето на Хитлер, намират отново у вас и в останалата част на Европа твърда почва. Ние в Чехословакия следяхме и следим това развитие с голям интерес. Съседи сме и не може да ни е безразлично в каква насока се развиват политиката, моралът, философията на такъв съсед, какъвто е днес Западна Германия. Надявам се, ще разберете, че тук по познати причини има място за известна доза скептицизъм. В Западна Германия упражняват влияние не само хуманистичните писатели, но и други сили, като например реваншистките министри. Но аз не Ви пиша, за да започна някаква политическа размяна на мнения на общи теми. Нямам такава цел и Вие бихте могли да сметнете писмото ми за дързост.

Касае се за нещо по-конкретно, отнасящо се до становището Ви във връзка

с поставянето на Вашата пиеса в Чехословакия. Доколкото съм осведомен Вие отказвате да разрешите представянето ѝ в нашите театри.

Г-н Хохут, повтарям, познавам Вашата пиеса, почувствувах моралния патос, който Ви е движел при нейното написване и не се съмнявам, че лично за Вас тя е нерадостна, изпълнена с болка творба. Сигурно по този въпрос сме на едно мнение — дано никога в бъдеще не се наложи да се пише подобна литература! Разбирам опасенията Ви от възможността да бъде използувана Вашата пиеса за други цели, а не за тези, които Вие сте си поставили при написването ѝ. Но смятам, че що се отнася до поставянето на Вашата пиеса в моята страна, те са неоснователни, аз обаче ги уважавам и доколкото зная, уважават ги и нашите театри и драматургия. Понеже Вие не желаете, Вашата пиеса не е поставена в нашите театри! Чехословашките театри с удоволствие биха я поставили, но са обвързани от международните конвенции, които зачитат правото на автора да разреши или не разпространяването на своето произведение в чужда страна. Вашата пиеса няма да бъде представена на чехословашки сцени, докато Вие не дадете съгласието си за това (лично аз се надявам, че ще дадете съгласието си).

Г-н Хохут, написах за себе си и за народа, от който произхождам, изпълнена с болка книга за неотдавнашното минало, за тежките и срамни събития в моята родина от първите години на изграждането на социализма, за извращенията, които стигат чак до корените на социалистическото съществувание, за периода, който у Вас наричат епоха на сталинизма. Аз съм комунист и никак не ми беше леко да напиша книгата, за която говоря. Но аз не можех да не я напиша, не можех да премълча неправдите, които се извършваха тук. Книгата излезе у нас в политическото, партийното издателство и за няколко месеца достигна тираж 300 000 екземпляра. Фактът, че тя изобщо можеше да бъде издадена, че беше издадена в такъв необичаен за нашите условия тираж, свидетелствува за искреното желание на моята партия и нашия народ, за реалния стремеж да се ликвидират извращенията от периода на култа към личността, та колкото това да реже, да пари и да боли. Писах тази творби с надеждата, че осъзнатата истина, колкото и да е горчива, е школа на историята.

Що се отнася до превеждането и издаването ѝ в чужбина, аз застъпвам същото становище, каквото Вие за Вашата пиеса в социалистическите страни. Забраних на агенцията, която у нас има грижата за защита на авторските права, каквото и да е разпространение на тази книга където и да е в чужбина, та било на Изток или на Запад. В случая изхождах от убеждението, че читател, който не познава конкретната атмосфера и конкретната действителност от онова време, за което пиша, не може да разбере книгата именно в този смисъл, в който я написах. Към „Закъснели репортажи“, такова е заглавието на книгата, се прояви в цял свят голям интерес — особено в Западна Европа. Мога да Ви представя искания на известни европейски издателства за разрешение да отпечатат книгата. При всички случаи оставах твърдо на своето становище. По въпроса защо не искам да разреша превода, разговарях с много европейски писатели, между които с Жан Пол Сартър и неговата съпруга Симон дьо Бовуар, с Жан Ефел, Ален Превос, Андре Вюрмсер, с генералния секретар на Европейската писателска общност Джанкарло Вигорели, с Ернст Фишер, с председателя на Австрийското дружество за литература г-н Волфганг Краус, с американския публицист Маурик Хиндус, с югославския писател Добрица Чосич, с преводачи, публицисти и журналисти от западните страни, които идваха да ме разглеждат като някакво екзотично животно, между другото и с ревностния западногермански преводач от чешки, чието име винаги мога да посоча. Всички, без изключение, с които разговарях по този въпрос, след първите възражения признаваха моите съображения за правилни и ги зачитаха.

С представителите на западните издателства аз разговарях наистина по друг начин.

Поставях им въпроса: „Какво сте издали от чехословашката литература?“ Когато отговаряха, че нищо, спокойно им казвах: „Тогава с тази книга няма да започнете“.

Наскоро бях в няколко западноевропейски страни и зная как там в някои среди се опитваха да злоупотребят с такава високоморална книга, каквато е книгата на Солженицин „Един ден на Иван Денисович“. Та това сигурно Ви е известно.

Имаше време, г-н Хохут, когато у нас се твърдеше, че в капиталистическите страни, с изключение на малцина изтъкнати комунистически писатели, има само упадъчна, реакционна, антинародна литература. Това беше груба вулгаризация, която не можа да се рентира. Тези времена отминаха.

Вие ще се изненадате от броя на преведените у нас произведения от западната литература. Можем смело да твърдим, че ние превеждаме всичко, което има литературна — подчертавам: литературна стойност. При това нашите читатели проявяват нетърпение, когато в някои случаи получават произведенията на световната литература със закъснение — и въпреки извънредния тираж — в недостатъчен брой. Това са факти, а не пропаганда, г-н Хохут. Нашият читател е любопитен и иска да знае колкото може повече за света и хората, които живеят в него, и нашата издателска политика му осигурява до голяма степен тази връзка. Не твърдя, че в това отношение у нас вече всичко е на ред, това не може и да се твърди. Но когато бях в Париж, в Рим, във Виена твърде често се натъквах на пълно непознаване на нашата литература. На моите партньори казвах в разговори: добре, останете си и занапред на своето становище на игнориране, продължавайте спокойно да твърдите, че у нас има само възхваляваща режима, вулгарна пропаганда. Ние вече отдавна ликвидирахме с подобни вулгарни възгледи по отношение на западната литература.

Но, г-н Хохут, нали само преди по-малко от две години в западните страни откриха — наистина не чехословашката литература, но чехословашки писател. Опозиционер на режима, опозиционер на партията. Аз съм комунист и не винаги ми беше леко да остана такъв така последователно, както исках и можех. Но мога да Ви уверя, че между мен и моята партия няма никакви различия, че аз не съм този „мъж против партията“, както се пише за мен на Запад. За доказателство бих искал да Ви кажа, че в момента съм заместник-главен редактор на словашкия вестник „Културен живот“, за което в западния печат се публикуваха вече толкова противоречиви измислици.

И тъй, доколкото се отнася до информираността за духовните течения в нашата република, моля, ние имаме хубава поговорка: „Каквото ѝ се искало на баба, това и сънувала“, и друга: „Желанието е баща на мисълта“. Твърде горд съм, за да ме интересува какво измислят за мен западните пропагандисти. Дори от гледна точка на идеологическата борба, която се води днес в света, бих могъл да пожелая: колкото повече лъжи, толкова по-добре. Лъжата всъщност винаги се обръща срещу своя автор.

Но сега съм разгневен и това е причината, поради която Ви пиша и защо пиша именно на Вас това отворено писмо. В Дюселдорф излизаше списание „Deutsche Zeitung“ което междувременно беше спряно и се сля с друго списание. През януари, по-точно броя от 18/19 януари 1964 г. това списание отпечата повече от две трети превод на един разказ от моята книга „Закъснели репортажи“. В този разказ аз използувам познатото у нас метафорично наименование на съдебната зала: градина на мъчения. В списание „Deutsche Zeitung“ излезе по-голямата част от разказа под заглавие „Червената градина на изтезанията“. В уводните думи, подписани с инициалите Д. Ц. има няколко неточности и в тяхната тенденциозност не можем да се съмняваме. Авторът на увода например пише, че книгата е пусната на пазара само в Братислава и че тук са идвали да я купуват хората от цялата република на черноборсаджийски цени (Не без злорадство предлагам това съобщение на чехословашката общественост). По-нататък авторът направо засяга личната ми чест, като твърди, че част от репортажите съм написал още преди години, но не съм се осмелил (dass ich nicht wagte) да ги дам на разположение на печата. Мога да Ви уверя, г-н Хохут, че никога не съм се страхувал да предоставям това, което пиша, на разположение на печата, за което свидетелствуват голяма част от моите разкази, статии — дори със също такова жестоко

съдържание като разказите, включени в „Закъснели репортажи“. И съм тук и живея. Не е вярно по-нататък твърдението, че във вестник „Културни живот“, който понастоящем ръководя, е излязъл един от 12-те първоначално запланувани репортажи. Запланувах и написах 16, а не дванадесет и направих допълнителен подбор, за който имам право като автор, направих този подбор по собствени съображения, а не по вероятните желания на „Deutsche Zeitung“ — следователно без цензор.

За стойността на информацията в дюселдорфското списание говори и следният факт: те твърдят за един от репортажите, публикуван в „Културни живот“, който не включих в книжката, че бил забранен от цензурата. В действителност има пет, невключени в книгата, тъй като не ги счетох достатъчно добри. В „Културни живот“ излязоха два други, които са включени в книгата, а други два излязоха в централния орган на Комунистическата партия на Словакия в. „Правда“, също включени в книгата.

При тези обстоятелства е смешно твърдението, че „цензорът се е погрижил той (информаторът говори за невключения от мен разказ „Нощен разговор“) да не бъде включен в книгата“. Вестник „Културни живот“ всъщност излиза в 30.000 тираж, а неговите читатели са най-малко десет пъти повече. Но това са дребни неща. Не е дребно нещо обаче тенденциозно направеният подбор от цитирания разказ. Всички морални аспекти, които се опитах да вложа в него, липсват в отпечатаната част в „Deutsche Zeitung“.

Не трябва да Ви уверявам, мисля, г-н Хохут, че такова дребно нещо, каквото е международното зачитане на С в кръгче, поставено както във вестник „Културни живот“, така и върху заглавната страница на книгата, не е затруднило редакцията на „Deutsche Zeitung“. На тях им беше достатъчно, че те са „първи в състояние да могат да инофрмират своите читатели за съдържанието и атмосферата на книгата“.

Клеветническо списание? Добре. Повече такива излизат в Западна Германия. Напечатали — добре, напечатали. Изопачили — добре, изопачили. Но в Кьолн на Рейн съществува вече цели 50 години издателство, смятано за сериозно издателство, с добро име. То е издателството Якоб Хегнер. През юни т. г. излизат в „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ съмнителни съобщения с разположена глава на Сталин и със следния текст: „Червената градина на изтезанията“ Още един цитат от споменатото вече съобщение в „Deutsche Zeitung“ и констатацията, че първото издание се разграбило за няколко дни. Друго нищо. Нито автор, нито издателство, което дава съобщението, нищо. Вие знаете, г-н Хохут, какво е Дилиа. Това е нашата чехословашка агенция за защита на авторските права, признавана за такава в целия цивилизован свят. Веднага след отпечатването на загадъчните съобщения тази агенция изпрати искане до списание „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ да бъде посочен автора на съобщението, с цел да го предпази от възможните последици, ако действително става дума за издаването на моята книга. Преди Дилиа да получи отговор (такъв не е получен и до днес) точно на 10 юли т. г. се появи в споменатия „Börsenblatt“ съобщение със следния текст:

“Забранени репортажи.

Ладислав Мнячко: Червената градина на изтезанията.

След това следват няколко рекламни бележки, между които не липсва и тази: Публикуването на неговите репортажи все още се забранява от цензора“.

После следва: 224 стр., ленена подвързия, д. м. 13.80. Немското издание излиза на 9 юли в Издателство Якоб Хегнер в Кьолн.

От наша страна Дилиа направи всичко съобразно моите нареждания да попречи на издаването на книгата в Германия. В този смисъл тя отхвърли многото опити на немски издателства, каквито са напр. на издателство Нанен в Хамбург, Ф. А. Хербиг, Берлин, Груневалд; Херман Лухтерханд, Берлин; Кипенхойер и Вич в Кьолн. Непонятно е как такова старо, опитно издателство, което съществува вече 50 години, игнорира „авторското право за публикация“ заради сензацията и търговията! Или и днес

и за други международните споразумения, конвенции, договори и закони са само „къс хартия“? Не смятате ли, г-н Хохут, че тъкмо в днешна Западна Германия би трябвало да се съблюдават международните конвенции? Че всяка стъпка, която е в разрез с тях, само усилва подозрението, че в Западна Германия не всичко е в ред? Можете ли да си обясните защо сериозно западногерманско издателство, а не някакво за упадъчна литература, което в своята 50-годишна история едва ли е издало един-единствен превод от чехословашки автор, изведнъж се решава на такава непозволена стъпка, нарушава „авторското право на публикация“, изопачава заглавието и смисъла на книгата, пише за забранени репортажи и т. н.? Можете ли като член на цивилизования свят да го разберете? Аз — не. Ако имам някакво обяснение, то е следното: Може би са смятали, че авторът ще бъде много доволен, ако тази „така забранявана“ книга излезе в чужд, да кажем немски, превод. Страхува се обаче да даде съгласие за това, понеже упражняват натиск върху него. Но тази „забрана“ той не смята съвсем сериозна, ще бъде доволен, ако излезе книгата, ако грабне хонорара. . . Може би са мислели така, може би иначе, все ми е едно. Дори няма да ги убеждавам в противното.

Ще заведа дело, г-н Хохут, ще предявя иск за нанесена морална вреда, за злоупотреба с моето име, за нарушаване „авторското право на публикация“, за тенденциозно изопачаване предназначението на моята книга. Ще се посъветвам с юристи и ще заведа дело, ще искам максимално обезщетение, изразено в пари, понеже има известни кръгове, които не разбират друг език.

Умишлено говоря за пари, г-н Хохут. Ще Ви открия един интимен факт, който не исках да правя обществено достояние. Отхвърлих хонорара за „Закъснели репортажи“, от по-голямата част се отказах. Като партизанин се борех на Източноморавска земя, наша база беше малкото планинско село Площина. На 19 април германска изтребителна команда изгори там живи 27 мъже. По-голямата част от хонорара за „Закъснели репортажи“ предадох за подпомагане вдовиците на изгорелите в Площина мъже.

Ще заведа дело, г-н Хохут, ще искам високо обезщетение, такова, което чувствително ще навреди на издателството и ще докаже, че злоупотребата с „авторското право на публикация“ не се рентира. Това обезщетение до последния пфениг ще преведа на сметката на Площина, която открих. Ето защо говоря за пари в това отворено писмо, г-н Хохут.

Не много отдавна, г-н Хохут, обяснявах на един западногермански преводач от чешки моите съображения защо не искам репортажите да излязат на немски език или в какъвто и да е друг превод. Позовах се на Вашето решение в подобен смисъл. Преводачът ме попита: „А Вие съгласен ли сте с това? Отговорих му — Да, съгласен съм и се съобразявам с решението на Хохут. Бъдете сигурен, че не ставаше и не става дума за някакво укриване на нашите рани и недостатъци пред света, те са в края на краищата достатъчно известни. В този смисъл моята книга не допринася нищо ново за немския културен читател. Исках да попреча да не се злоупотреби със „Закъснели репортажи“ за клеветническа кампания против моята страна и партия. От каквото се опасявах, това и стана.

Забранени репортажи. Ладислав Мнячко. Червената градина на изтезанията. Издателство Якоб Хегнер в Кьолн. . .

Това вече желая да попитам не лично Вас, г-н Хохут, този въпрос бих искал да поставя по-широко: колко такива „истински свидетелства за това какво се е случило и как се е случило“ (едно от рекламните заглавия на листовката) е издал Якоб Хегнер в Кьолн за военните престъпления на нацизма?

Издали ли са? Не са ли издали? И как — по времето на Хитлер или едва след него?

Аз всъщност, г-н Хохут, присъствувах на процеса Айхман в Йерусалим. В книгата, която написах за процеса, има една голяма глава: за престъпленията на словашките фашисти. Смятах за правилно да се установи, че имаше не само немски фашисти. . .

Прага, 12 юли 1964 г. Уверявам Ви в своята дълбока почит

*Ладислав Мнячко*

# РИЦАР НА РЕВОЛЮЦИЯТА

*Към 70-годишнината на Н. Хрелков*

*Васил Колевски*

Има писатели, които играят голяма роля в обществения и в литературния живот, но остават чужди на „шумната слава“. Тяхната дейност прилича на ония дълбоки водни течения, които изменят климата, дават възможност на цветя и дървета да растат в далечни северни страни, а сами са незабележими, невидими, непознати. Такъв творец в нашата комунистическа антифашистка литература е Николай Хрелков. Неговото обаяние на човек и поет, неговата роля на комунист-учител прекрасно разбират тези, които са имали възможност да бъдат в личен досег с писателя, да дружат с него, да изпитат неговото благотворно влияние. „Да посетя Хрелков — е споделяла героинята на РМС Лиляна Димитрова — за мене е празник. Той като че ли е човек от друг свят.“ Много писатели като Гьончо Белев, Людмил Стоянов и др. до голяма степен израстват като творци социалистически реалисти, правят решителната крачка от общодемократическите антифашистки позиции към позициите на марксизма-ленинизма благодарение на личната дружба, на влиянието, което оказва върху тях Николай Хрелков.

Сам талантлив и оригинален творец, създал едно от най-значителните произведения на антивоенна тема — поемата „Среднощен конгрес“, инкриминирана навремето от полицията, която и до днес остава недостатъчно проучена и изтъкната. Хрелков се грижи не за себе си, а преди всичко за тези, които го заобикалят. Ето защо, наред с изучаване творчеството на писателя, от огромно значение за разкриване на неговия истински лик на човек и творец имат спомените, писмата, всички ония документи, които в една или друга степен ще разкажат на съвременния читател за душната умъртвяваща атмосфера на фашизма, за оня повседневен героизъм, който са проявявали прогресивните творци, които въпреки лишенията и несгодите, въпреки насилията и терора останаха верни на комунистическия идеал. С тази цел се публикуват и писмата на Н. Хрелков до В. Иванов.

Благодаря на др. Вичо Иванов, който не без риск през годините на фашизма е пазил писмата на своя любим приятел и даде възможност те да бъдат публикувани.

1

Драги Вичо,

Нашият приятел,[1] се завърна от Пловдив и ми донесе много здраве от теб. Ти, разбира се, си бил на няколко пъти в София, но не благоволяваш да се обадиш. Знам: когато замина беше ти много тежко. Обиден беше. При едно твое пребиваване в София аз те дирих. Искаше ми се да си поговорим. Тежко ми е мен. Ако не е борбата, която ме е крепила и крепи в живота, тая подла паплач, която ме обикаля, търгашества с идеалите на ония, които ми са братя и с моите идеали, би ме накарала да се застрелям. Превеждах Пушкин на Игнатови. Питай ме, брате мой, защо го превеждах. Аз загинах там. Аз не знам дали е възможен по-страшен труд. Всичкото това отиде на пусто, Защо трябваше да загивам над хиляди и хиляди осмостъпни ямбове платени по 1 лв.

на ред. И поне да е платен тоя лев. Всичко каквото съм взел сякаш че ми е спряло в гърлото. Лично мое творчество — абсолютно никакво. Одрипавял, обосял до там, че и просекът би се срамувал от вида ми, опитах се да любя. Можеш ли да си представиш ти това нещо. Все ще е потребно, може би, и на мен поне малко любов в тоя свят.

Но това свинско общество не дава на противника си ни хляб, ни любов. То си е право, разбира се, (обществото), но тъй е горчиво всичко това, че ако не мога да заплача, то е само защото сълзите са много жалки пред личната ми катастрофа. Пък и какво. Аз всъщност исках да се влюбя, за да творя изкуство. Може би моето изкуство няма нужда от любов. Но пък може ли да нямаш никакъв близък човек, който лично все пак да те подкрепи в живота. А ето че такъв човек няма.

Какви тежки студове има над София. И как си отиват пусти не запълнени с нищо, ако не се смятат мислите ми за дрехи, за шапка, за обуща, за балтон, за квартира, за хляб. Най-страшното е, че нямам никакви дрехи. Съдрах си жилетката да ги кърпя, а коленете ми са голи. Ти си казал, че искаш нещо да ми пратиш, но да ти дам един адрес. Мене ми текна (като на удавник, който се фаща и за сламка) спасителната мисъл: Ако ти би могъл, макар и да заборчнееш, щом би имал кредит да ми пратиш 750 лв., то аз веднага ще имам дрехи. И ако (в последна степен) това би могло то дори да ги пратиш телеграфически. Но разбира се и да не сториш това, за което ти не си задължен, то пиши ми на адрес

Стефан Чолаков — за Николай
Застр. д-во „Родина“, Московска — 3.

Също изпрати ми пак на същия адрес книгите, които си издал. Повестта, която пишеш, ще трябва да направиш всичко възможно да се видим и ми я прочетеш, преди да я издаваш. Аз те моля за това повече, отколкото за парите, които ти искам. Аз ще ти бъда много полезен съветник, макар че вярвам дълбоко в разказваческия ти дар. Ако би могъл с един купон да вземеш едни обуща, ама голям номер за зимно носене — 45 — и по някого да ми ги пратиш. Аз мисля да продам втори път Онегин и ако се реша на това, то освен че бих ти върнал парите, които ти искам, но бих и закрепнал. На всеки случай това ще бъде помощ, която никога няма да се повтори в живота: Аз най-после ще трябва да стана малко по-практичен. Щом като сганта около мен е нечестна, имам вече право да се помъча и стана по-практичен. Каквото и да сториш бързай! Повестта без друго трябва да я видя в ръкопис.

30. X. 935 Братски поздрави от
София Николай
P. S. Не съобщавай никому положението ми.

2

Драги Вичо,

Твоето писмо най-сетне ме намери. Аз съм в с. Лакатник от две седмици. Няколко дена как съм го получил и не мога да ти отговоря. Не мога. Трябва да съм много зле, не само здравословно. Получих едно писмо от един другар, с което ме буди отново да пригърна волята за живот.

. . . .

Къде е тя. Волята? Аз я прахосах да се разправям с една литературстваща бездарна сган. Сега стоя тук и не мога да си вдигна ръката да ти отговоря.

Нямаш представа как добре ми подейства твоето писмо. Значи не съм забравен. Тук е много евтино, но разбира се, че с 500—600 лева, които ми остават нищо не може да се направи. Аз съм страшно много съсипан и сумата, която ми пращаш, наистина ще ме спаси.

Ако имаш някой препис от твоя нова по-крупна работа прати ми да се позанимавам тук. От време на време ми препадат вестници. Все диря да науча за теб. Не съм те аз разобичал.

Какви чудни борби се развиват в Испания. Какво епопейно народно съзнание и каква долна, гнусна българска преса. Иска ми се да не съм болен сега. И да следя със всичките си сили и способности нова фаза на народните борби, които заливат Европа.

Ти защо не пишеш нещо за Пловдив и твоя живот. Тук в Лакатник на спокойно бих проследил едно изложение на твоя живот и работа (литературна) в Пловдив. Пиши.

Аз ти пиша писмото си върху един блок на кревата. Малко се поизморих вече.

Моля ти се не ме забравяй за всичко, което ти писах.

Сърдечен поздрав

твой Николай

15. VIII. 936 г.
с. Лакатник

Разбира се, писмото ти пращам три дена след написването му. В Лакатник е така.

3

Драги Вичо,

Моля ти се да ме извиниш за книгите, които не можаха навреме да попаднат в ръцете ти. Аз ги оставих в Пловдив на много сигурен човек: в областното агрономство на Д. Карановски,[3] та когато се завърнеш да ти ги предаде. Това, че не ти ги е предал веднага, след като си се завърнал от отпуск, се дължи вероятно на обстоятелството, че той също очакваше отпуск и може би е взел такъв, без да може да те дочака. На всеки случай вярвам да ти са предадени вече, или ако не са то въпросът е за още някой ден: докато се завърне на работа човекът.

Аз подобрявам, но много, много бавно. Нервите ми са обаче много зле. Много тежко се измъкнах от Пловдив. Благодаря ти много, че си говорил с Лажев. Това ми звучи като да си му благодарил от мое име, което аз съм длъжен да направя. Интересува ме да знам какво точно ти е казал за състоянието ми.

Благодаря ти също, че ми съобщи за смъртта на Дора Дюстабанова[4]. Аз веднага писах тогава на Тодора[5]. Сега се разкайвам. Може би не направих добре.

Сега нека да те помоля нещо.

При теб ще дойде Янко (Шопов)[6], за да те помоли за една помощ. Касае се да постъпи и следва в института едно наше момиче[7]. Моля ти се, Вичо, напрегни всичката си влиятелност, за да помогнеш да постъпи момичето и се изскубне от мизерията на фабрична работничка, каквато е сега. Тя ми е много скъп човек и през Пловдивското ми лечение идваше много често при мен, за да ме окуражава. Моля ти се, брате, още един път. Аз смятам да напусна това място след десетина дена, значи ще мога да дочакам писмото ти, — ако ми пишеш. Иска ми се да знам какво е казал Лажев и какво ще направиш с момичето.

Направи така, че да получа твоя труд за Пушкин.[8]

Много здраве на Радка, и всички, които ме познават.

Твой Николай

2. IX. 1937 Чепино

Адрес направо в Чепино — Пещерско.

4

Драги Вичо,

Получих и последното ти, чрез Савата[10] писмо. Нямаш представа как ме зарадва успешното разрешаване положението на Надежда Дукова. Толкова добрини ми правеше това прекрасно същество. В болницата идваше постоянно да ме навестява, понякога с Янко и сестра му, а понякога само със сестра му. Ти заплати за всичко това

вместо мене, както много пъти си правил. Тя самата ми писа в едно писмо (нямаш представа с колко много благодарности за участието ти в нейната съдба), но това беше още когато ти беше се заел с работата (в първия ден може би) и аз нищо не знаех какво е станало по тоя въпрос. Тия дни ще пиша и на нея, за да я поздравя с новия ѝ живот. (Това е наистина много и прекрасно за нея, бедно чедо на трудовия народ). Ще пиша и на Янко, който вече много отдавна ми е писал и когото ако видиш поздрави от мен.

Тук ние често се срещаме със Савата. Гледам малко от работите му. Той е един поет и сигурен художник на бъдещето. Но той, ако не стане работата, с която ти си се заел, подлежи на едно бавно загубване тук. Колко много ще бъде да напрегнеш всички усилия и го измъкнеш от тоя ад. Какво да правиш, твоята съдба е да помагаш и даваш най-много от всички ни за спасяване на човеците като индивидуалности. Това е тежичко, но нека наградата ти бъде тая, че хората говорят за тебе винаги с дълбока признателност в страждущите си сърца.

Преди няколко дена прочетох в „Заря“, че са убили двама мои много скъпи другари в Испания: Георги Жулев и Гено Коцев. Те бяха доста хулени навремето от търговците, затова че имаха свои ч о в е ш к и л и ц а, пазеха ревниво лицата си от срамното, пълзящото, недостойното. Новият ден иде, но колко много и колко скъпи трупове ще огрее той и колко нечистотия ще го срещне. Болно ми е. Лека нощ, другари! Аз не мога да отмъстя за вас, като последвам вашия подвиг. Не мога.

Моето лечение върви. Напоследък цели две седмици ме съсипа грип. Сега започвам отново. Ще стоя до края на месеца. След това ще отида към София. Недей забравя Савата. Недей забравя и мен. Всяко твое писмо (всяка твоя дума) ми е скъпо нещо. Поздрави Радка.

Сърдечни привети

Николай

22. IX. 937

Чепино

P. S. Да ти напомня ли пак за студията върху Пушкин? Бъди здрав!

5

София — Г. Баня

29. XII. 938. Честита нова година,

Мир в сърцата на ония, които страдат в живота и мир между народите, людете, които нямат нужда от кръвта на близките.

Много здраве на двама ви с Радка и всички, които си спомнят за мен.

Твой Николай

1. Стефан Чолаков — инженер.

2. Става дума за повестта на В.Иванов „Заглъхналата гора“.

3. Д. Карановски — агроном, комунист, поддържал връзка с Н. Хрелков.

4. Дора Дюстабанова — талантлива актриса от „Студия“ на Исак Даниел, по-късно играе в Народния театър — София. В „Студия“ са били също така видни наши писатели и артисти като Л. Стоянов, Т. Траянов, Д. Немиров, Зорка Йорданова, К. Кисимов и др.

5. Т. Траянов.

6. Янко Шопов — тогава техник в Пловдивската община, комунист, разпространител на нелегалния орган на партията „Работнически вестник“.

7. Става дума за Надя Дукова, която се споменава и в следващите писма. С помощта на В. Иванов тя действително завършва Института за учители в Пловдив и става учителка.

8. Проучване на В. Иванов върху графиката на Пушкин, публикувано в Годишника на Пловдивската народна библиотека, 1937 г.

9. Радка Иванова — жената на В. Иванов.

10. Сава Славчев — учител по рисуване в Лъджене.

# ЕДИН РОМАНИСТ В ДВИЖЕНИЕ

Не бих нарекъл новия роман на Камен Калчев някакъв „превратˮ в развитието на писателя, но той безспорно е приятна изненада. Един автор, който напоследък видимо набираше скорост, е достигнал по-висока точка на творческо самоосъществяване. Едва ли е правилно да се говори, че той е надминал себе си. По-скоро той е надхвърлил известни представи на критиката за неговите творчески възможности. Защото и в най-съвременните си по тематика книги, в най-благородната си отзивчивост към конфликтите на текущия ден, Калчев задоволяваше критическите изисквания наполовина, задържаше критическите одобрения на твърде умерен градус.

През последните години обаче активните и сериозни създатели на нашата днешна литература са в движение. Те са въвлечени в динамиката на едно бързо преустройство, в орбитата на плодотворни съмнения, търсения, спорове със самите себе си. Негласно се установява режим на недоволство от готовите решения, лесните изводи, опростителските клишета. Недоволство от всяко деградиране на мисълта във фраза. И ние сме свидетели на интересни явления в литературата. Стари според календара автори се възраждат за нова младост. Други пък от по-средните поколения ни изненадват с неочаквани маршрути в посока на непознатото, новото, неизвестното.

В последните си книги Камен Калчев прояви особена чувствителност към измененията в живота, към новите потребности на времето. Той показа заинтересованост към трудните човешки съдби, афинитет към проблеми, които се отнасят до доверието на колектива спрямо отделния му член. Белетристът упорито се стреми да надниква в сложните взаимоотношения между личност и общество, да напомня за отговорностите на социалното общежитие към съдбата на отделния човек.

Това е хуманизмът на писателя в действие. Още романът на Калчев „Семейството на тъкачитеˮ, въпреки известна илюстративност и монотонност, обърна внимание с живия си усет и разбиране за един значителен съвременен конфликт, с мотивираната разработка на криволичещия път на две „лутащи се душиˮ от работническия колектив. И двамата главни герои нямат „праволинейна биографияˮ, а преминават през ред заблуди и отклонения, които романистът проследява с вътрешно неспокойство и хуманна загриженост.

В новия роман на Калчев „Двама в новия градˮ читателят също върви по следите на една трудна човешка съдба. Героят, от чието име се води разказът, е на пръв поглед съвсем негероическа фигура, толкова обикновен и незабележителен се легитимира той пред нас. Какво е интересното в Марин Масларски и защо е нужно на писателя да ни занимава с такава невзрачна личност? Така може би ще запитат всички любители на ефектните образи в литературата, на фигурите с едър ръст и още по-едри дела, на героите, които с един мах на вълшебната пръчица вършат чудеса. Като художник обаче, който е искрено убеден в конкретната си художествена задача, Калчев настойчиво ни приобщава към една своя истина. Смисълът на тази истина е, че големите неща в живота се вършат и от тъй наречените „малки хораˮ, че тихите и безшумни води са обикновено по-дълбоки, отколкото бурните и пенливите.

Кой е всъщност Масларски, лишеният от величествена осанка и респектиращи жестове герой на произведението? Един шофьор на товарен камион, който кръстосва всеки ден пътищата на страната, който изминава стотици и хиляди километри, за да достави на съответния обект необходимите торби цимент или суперфосфат. Един самотен мъж в зрялото лято на своя живот, който квартирува във ведомствен хотел и който почти няма други развлечения, освен да се напие от време на време. Но целият роман е написан, за да ни накара да не съдим повърхностно, а да се вгледаме по-проницателно

в лицето на този човек и зад обикновените му черти да различим гражданската доблест, нравственото мъжество и честност на един привлекателен наш съвременник.

Преди десет години в живота на Масларски е минала буря, която е окършила клоните на неговата младост. В годините на култа към личността той е пострадал, без да е имал друга вина, освен своята партийна прямота и съвест. Сега той е реабилитиран, възвърнат е в партията, получил е ново работно място. И именно тук е по-широката вътрешна тема на романа: как един невинно пострадал човек и комунист се възвръща към живота, как засегнатото от бурята дърво постепенно се възправя и започва да пие живителни сокове.

Авторът не се опитва да облекчава мъчителните понякога душевни състояния на своя шофьор. Всичко, преживяно от Масларски, е оставило тежки наслоения в душата му. Пияният от ентусиазъм някогашен младеж сега е трезвеник, който подлага житейските факти под изпитателната лупа на суровия опит. Той познава не само слънчевите страни, но и сенчестите ъгли на живота. Той знае, че хората не са само ангел-хранители, а са способни на коварства и подлост. Идват дори часове, в които той се чувствува уморен от човешкия егоизъм, уплашен от човешката неискреност, омърсен от човешките интриги.

Като към средство за самоотбрана Масларски прибягва към защитната окраска на иронията. Тя е сякаш щит, който го предпазва не само от лошите хора, но и от самия него, от собствените му наивни увлечения, от опасността да идеализира другите, да гони химери, да става жертва на мекосърдечието си. Един съвременен френски писател казва, че иронията — това е нападателната форма на свенливостта. Горчивият опит е научил героя на Калчев на нейното трудно изкуство.

И все пак смисълът на романа, смисълът на тази човешка съдба ще остане недостъпен за всички, които възприемат изповедта на Масларски само като признание за някакво монотонно, равно и безстрастно съществуване, близко до вегетирането — без амбиции, без надежди и без увлечения. Под обвивката на самоиронията, на съзнателното отчуждение от шумните дела и шумните фрази пулсира едно неспокойно сърце. Сърце, което обича социалистическата действителност и нейните хора, което е непримиримо към застоя на консервативното мислене и еснафското самодоволство.

Един човек е бил отлъчен от своите, от обществото, в което той е вярвал повече от всичко. Един човек е бил онеправдан, обиден, душевно наранен. И сега той се връща в средата си, в голямото семейство на трудовите хора, без да е загубил идеите си, без да е станал друговерец. Той наистина е променен, критичен, зрял и зрелостта му носи твърде горчив привкус. Масларски обаче не се е превърнал в мизантроп, отрицател и хулител на действителността. Той не забравя, че се е изменил не само той, а и самата действителност се изменя, освобождава се от отрицателното наследство на едно осъдено минало, дава път на освежителни и обновителни процеси. Той е вътре в тези процеси, подпомага ги, живее с тях. Голямата поука, която е извлякъл от своя опит, е жизнеутвърдителна, а не песимистична. „Трябва да се поощряват надеждите у хората. Това е хуманно. Не бива да се живее безнадеждно на тази земя.“

За него преди всичко самата професия му носи радост, увлечение, вълнение. Да държи здраво кормилото в ръцете си, това е източник на дълбоко удовлетворение за Масларски, то го свързва чрез невидими нишки с хората, със строителния ритъм на родината, с нейното неспокойно дихание. Той съвсем не е равнодушен човек, който може да бъде причислен към категорията на безстрастните и бездушните съзерцатели на действителността. Той враждува с всички, които не са се освободили от нечистите петна на миналото. Негов противник е хазаинът му Лачката, със собственическата си психология, с вулгарно-практическото си и чисто консуматорско отношение към нещата. Също и управителят на ведомствения хотел Гюзелев с тъмните си сделки, също и съименникът му, младият Масларски, оплетен в нечисти истории, измамник на жени и момичета. Героят на Калчев не търпи душевното втвърдяване на някои хора, с които е крачил рамо до рамо преди години, но които сега неусетно закостеняват в мисленето си, губят чувство за реалност, не искат да проумеят сложните ситуации в биографията на хората. Той не понася както мръсотията в хотела, така и всяка морална нечистоплътност в социалното общежитие, тъй като тя е огнище на опасни зарази. Неговата главна грижа и тревога е нравственото обезпечаване на новото общество.

Образът на Масларски се разгъва пред нас неделимо от друг образ. Неговата съдба се преплита постоянно с друга съдба, съдбата на Виолета, бившата му жена. Двамата отново се срещат в града на своята младост, градът, който те са строили заедно, в който са вложили частица от себе си и на който сякаш принадлежат. След трагичния епизод в живота на Масларски жена му се е развела с него „по целесъобразност“. Макар че има всички

основания да я обвинява, той не бърза да прави това. На нея преди години е дал най-хубавите си чувства, обичта си, а сега може да ѝ дари поне разбиране, поне малко близост и топлота в часовете на нови изпитания.

Тази жена се е мятала от крайност в крайност. Стихийна натура, тя принадлежи към неудовлетворените същества, които са нетърпеливи да получат повече, отколкото им дава животът, които са жадни за успехи, за слава, за необикновена любов. В своите претенции да бъде човек на изкуството, в резките преходи от една професия към друга, в безконечните си влюбвания и разлюбвания Виолета събира доста разочарования. Годините са донесли и на нея твърде горчив опит плюс едно извънбрачно дете, което е не само неин позор, но и нейно щастие. Времето е наслоило бръчки по лицето и е наслагало кръгове под очите. То е засегнало и нейната душа, където неусетно свива гнездо една злина към хората поради обидите, които са ѝ нанесли. Обича ли я Масларски такава, каквато е Виолета сега, изнервена, раздразнителна и дори озлобена и защо се грижи тъй настойчиво за нея и за нейното незаконно дете, на което тя със свойствената ѝ превзетост е дала такова претенциозно име?

В случая не става дума толкова за любов, колкото за вътрешна близост и съчувствие. Неврозите на Виолета са неврози на времето. Той вижда в нея не само жената, която е любил и с която е живял заедно, но и сестрата по участ, на която по неизвестни психически закони сякаш е обречен да служи. Не е най-същественото дали те ще се съберат в бъдеще, дали той ще стане баща на чуждото дете. По-същественото е, че те са другари по участ, двама повалени и отново изправени бойци за равноправие, които се спъват, падат и пак потеглят напред в крачка с времето. Те са във времето и то е в тях, то ги удря с камшиците си, но и те го принуждават да бърза.

Върху голото до неотдавна поле е израснал град с огромен завод и с високи жилищни блокове, със зелени паркове и културни домове. Заедно с града са раснали и са се променяли и двамата негови обитатели. Те са минали една сурова школа, но тя ги е научила на мъдростта не да отричат живота, а да вървят с развитието и обновлението в него. Такъв е размисълът, равносметката, която прави Масларски след всичките си неуспехи и огорчения. „Изгубихме любовта си, семейството. . . Но бъдещето си не изгубихме, защото бяхме умрели за него, а сега се раждахме отново пак за него! Това беше нашият оптимизъм. Ще минат векове. Потомците ще отлетят на други планети, ще бъдат други хора. Ала старата земя ще си остане наша земя. При нея ще се връщат всички, уморени от скиталчество. На нея ние сме изградили комунизма. Тя е класиката, първообразът, ядрото на живота. Нека Вселената си съществува Земята е по-важна от нея. Земята тежи от мъдрост и страдания. Никога няма да я забравим, да я напуснем. Това е нашият оптимизъм“.

Камен Калчев е написал романа на един човек, който не ни импонира с жестове на дързостта и геройството. Неговият Масларски не премълчава пред нас своите страхове, своите смущения, своята подозрителност. Дори ни прави свидетели на чувството за собствена нищожност и безсилие, което го обладава в отделни моменти. Един герой без самочувствие и без амбиции, сдържан и почти плах в действия, скъп на думи. И макар житейският опит, който е натрупал, да е твърде богат на драматични епизоди, това е драматизъм, отличителен именно за преживяванията на такъв тип човек. Драматизъм без потресение, без разтърсваща сила, смекчен под обвивката на самоиронията и непретенциозността.

Монологичната форма на романа, в която Масларски сам разказва за себе си, ни задължава да правим разграничение между автор и непосредствен разказвач. Заслуга на белетриста е, че е влязъл непринудено в чуждата кожа, че е успял не само да разбере своя герой, но и да се вживее интимно в драмата му. Ала мярката на автора не винаги съвпада с житейската мярка, с поведението и оценките на Масларски. И ако ние не всичко харесваме у героя, ако не се съгласяваме с една или друга негова проява, то очевидно тук се промъква и една тънка струйка на несъгласие и критичност и у самия автор към собствената му рожба. Самоиронията на разказвача към собствената слабост и мекушавост е средство и за романиста да се дистанцира от своя герой, който наистина му е близък, но който се пречупва критически в авторското съзнание.

Разбира се, тук са допуснати несъответствия. На места авторът доста осезателно се вмесва и диктува хода на размислите на героя, а другаде той сякаш губи контрол над него и тогава героят започва безпрепятствено да налага свои преценки за нещата и представи за хората, които трудно ще възприемем. Така например през неговия поглед съименникът му Масларски е показан в прекалено карикатурен ракурс, дори що се отнася до физическия му облик, което затруднява читателя да го асимилира в ролята на опасен донжуан. Също така колебливо е отношението ни и към някои други от

второстепенните образи, които авторът въвежда с твърде служебни функции в романа.

Формата на разказ от първо лице обаче крие ред преимущества, които белетристът добре е използувал. Преди всичко тя му е дала възможност за по-синтетичен тип проза. Размислите, самонаблюденията, аналитичните разрези на действителността преобладават. Те изместват изчерпателните сведения, педантичните описания на обстановка, действуващи лица, случки. Засилена е ролята на някои „подпочвени мотиви“, подтекстови теми, които допринасят за изяснение на душевността на Маслярски и проблемния смисъл на романа. Такъв е мотивът за трагично загиналия поет, който преминава като психологически „съпровод“ в не едно от противоречивите състояния на героя. В случая Камен Калчев показва предпочитание към по-модерни начини на белетристичен изказ и преодолява успешно монотонното описателство или пък чистата сюжетност в прозата. Той сякаш помни съвета на Брехт, че литературата не бива да кара своя читател да преяжда с действителност, а трябва да обобщава, да извлича смисъла от нещата, да синтезира.

Романът „Двама в новия град“ е един радващ факт не само за растежа на писателя, но и на нашата литература, насочена към съвременността. Един автор е в ход с времето, чупи калъпите, освобождава се от задръжки и предубеждения. Той дава простор на оная гражданска и художествена мъдрост, която е насъбрал през последните години в неспокойни размисли и освежителни диалози върху живота и изкуството.

*Минко Николов*

## ЕВОЛЮЦИЯТА НА КРИТИКА

Има един девиз на Маркс, който на руски звучи така: „Будь самым собой и иди своей дорогой!“ Няма по-подходящ девиз за човека и твореца с твърди и непоклатими убеждения, за цялостната личност, която е винаги органична в своите прояви и не се отклонява от избрания път. Понякога този стремеж за вярност на себе си може да струва необикновени усилия, голяма нравствена издръжливост и готовност за жертви. Сътресенията на времето, изненадващите трусове и бури могат да объркат по-слабия и да пречупят податливия на коварни съблазни, да сломят съпротивата му и да го превърнат от субект в обект на събитията. По-силният обаче няма да се подчини на обстоятелствата и няма да се откаже от същността си.

За мен тоя девиз излъчва непомрачено от времената благородство, апостолско безкористие и последователност в своите убеждения. Той няма отношение към онези, които играят в живота като на сцена, и след всеки антракт навличат нов костюм, след всяко действие вземат по-висока нота. От историята знаем, че всички революции и епохите след тях са имали своите рицари и мълчаливи герои, но и своите неизбежни гримаси — струва ми се, това е казал един немски поет още през миналия век.

Тези разсъждения ми помагат да разбера една черта в творческия облик на Стоян Каролев като литературен критик— органичността в развитието му. Безспорно тя е белег на устойчива и стабилна личност, чужда на резките люшкания от една крайност в друга или на усилията да се представя за такава, каквато не е. Личност, която не се бои да признае своите грешки и заблуждения и не забравя за скъпия данък, платен на близкото минало, но която с мъка, с творческа мъка се освобождава от тях, за да излезе на чистия бряг на действително полезната критическа дейност. А това говори за вътрешна съсредоточеност и самовглъбяване, за сериозно отношение към своя труд и своето призвание, за вярност към себе си и към времето. За ревниво пазене от фалшиви ноти, от лесна и прибързана смяна на ролите, от плуване не по дълбокото и мощно течение на времето, а по изхвърлената пяна на модата. Нима има по-комично зрелище от това да наблюдаваш как вчерашният вулгарен социологизъм — тромав, непохватен, самоуверен (не според знанията си), днес се опитва да танцува есеистични пируети и то с такава лекота и лекомислие, че започваш да го съжаляваш и да се замисляш за утрешната му съдба!

Каролев не е от онези, които предпочитат пировите победи и избират лесния път на съмнителната слава. С пословична целеустременост, с неизменна строгост към себе си той разчиства старите наслоения и от строг, хладен, безапелационен съдник някога, се превръща в съпреживяващ, радващ се, поддаващ се на очарованието на красотата ценител.

Спомням си един разговор по време на

III конгрес на съветските писатели. Около масата на един московски ресторант бяха насядали Твардовски, Дементиев, Закс и други другари от редакцията на списание „Новый мир“. След размяната на мнения за италианския неореализъм, за разговорите с Марио Аликата и за други впечатления от конгреса, Борис Закс неочаквано заговори за големия изобразителен талант на Валентин Катаев и процитира едно сполучливо сравнение от последния му роман. Твардовски го изслуша и добави: „Всичко това са творчески комбинативни способности, а най-важното за художника е да бъде личност!“ По-късно не се учудих, когато срещнах тази мисъл и у Гео Милев. Вероятно тя не е откритие на един човек, а трайно убеждение на всеки по-голям художник и сигурно нея е имал предвид Маркс.

И действително, художникът и критикът-художник са хора, които най-много се осъществяват, изявяват своята духовна същност, раздават се на обществото, на читателите. „Цель творчества — самоотдача“ — казва един руски поет. Какви оценки ще внушиш на другите, ако не си личност с рязко откроени черти, със свои вкусове и убеждения, с „незаурядно“ духовно съдържание? Не можеш да симулираш чужди качества, чужда духовност, защото фалшът си остава фалш. Поне от историята на литературата знаем, че зад всяко велико творчество стои една рядка, излъчваща обаяние личност. Тя може да бъде с ренесансово бликащи чувства, открита за всички слънца и радости на битието като Пушкин; вътрешно съсредоточена, усамотено горда и гаснеща в бездействие лъвска натура като Лермонтов; вечно терзаема, раздвоявана и трагична като Гогол и с колосална духовна мощ на пророк като Лев Толстой. И нашата литература не е бедна с подобни примери. В нея като начало на всичко исполинско и свято се извисява една личност-легенда, клокочеща като зиналия кратер на вулкан; в кошмарни безсъници се гърчи сразеният Яворов; в тихи блянове са разтваря и сияе личноста на Димчо Дебелянов — топлината и светлината на тези блянове още стигат до нас и ни сгряват.

Може ли критикът да не съзнава всичко това и да не го търси в съвременната литература? Може ли да остане глух и сляп за поетичния свят на твореца, в който се е огледала една личност, една съдба? Призванието му го задължава да бъде съучастник и в успехите, и в несполуките, да не си поставя по-низки изисквания от тези на художника.

Нямам намерение да разглеждам развитието на критическата дейност на Стоян Каролев през последните 7—8 години, след онова велико разтърсване и проглеждане, което ни възвърна много помрачени морални и граждански ценности. Това би ме заставило да правя подробен анализ на книгата му „Замисъл и образ“ — първият по-осезаем белег на скъсване с праволинейните схеми, на приближаване до богатия и многообразен свят на художника. Но не може да се отмине един показателен факт: през тези години Каролев си постави една от най-сложните и рискувани задачи — той се обърна към творчеството на Димчо Дебелянов. Едно творчество, в което могат да се счупят много критически пера, което подлага на изпитание не само общата методология на литературоведа, но и цялата му вътрешна подготовка за това дело, душевната му нагласа, усет и чувствителност към найнежните трептения в поезията. Мисля, че той издържа това изпитание — интересът на читателя към неговата книжка подкрепя изцяло моето твърдение.

Сега пред нас е най-завършеният резултат от труда и вълненията на критика през последните 3—4 години — книгата „Въпроси на художественото майсторство“. Една книга колкото критическа, толкова и теоретическа, но в нея критиката и теорията се намират, както днес се изразяваме, в „творческо съдружество“, преминават една в друга, взаимно се обогатяват. Може би тъкмо тук трябва да търсим определящата я черта, от която произтичат и сполуките, и частичните недостатъци. Изобщо, забягвайки малко напред, трябва да кажа, че у Каролев критикът и теоретикът се намират в доста сложни взаимоотношения. Те не само се допълват взаимно, но и спорят помежду си, а понякога оставаш с впечатление, че единият изостава от другия, задържа го. Когато критикът се отдаде на стихията на непосредното изживяване, вдигне веслата на предварително сформулирания проблем и заплува в безкрайния свят на изкуството, запазилият хладнокръвие теоретик избързва пред него и го охлажда с точната констатация и обобщение. Но това са редки случаи на остатъци от нормативната критика, в която теоретикът е пълен суверен и заставя критика да класифицира литературните явления според поставения проблем. У Каролев йерархията е много често привидна и затова не бива да се преувеличават нейните последствия. У него критикът не е пасивен, той създава облика на книгата с широките анализи, които прерастват в цялостни портрети на поети и белетристи. С истинско задоволство се четат страниците, където виждаш осъществени усилията на критика да бъде художник и да мисли с художествени образи, където чувствуваш амбицията му да бъде съперник на творец

за който пише. Тогава той ни напомня за едно пожелание на Мопасан: „За да можеш да съдиш за изкуството, за търсенията, характерни за днешния ден, трябва да имаш преди всичко изтънченост и чувствителност на зрението, каквито притежават малцина дори сред самите художници."

Всеки случай теоретикът определя проблематиката на книгата и дава възможност на критика да засегне почти цялата съвременна българска литература — поезия и проза (романа), да разгърне една действителна панорама на най-характерните ѝ явления. Именно теоретикът изпитва дълбок интерес към пътищата и тайните на творческия процес, към психологията на литературното творчество и той ни води от субективната авторова идея, през изображението към осъществената художествена идейност, която живее вече свой самостоятелен живот, обогатява се от читателското възприемане и винаги е многозвучна и многостранна.

Още в първата статия, озаглавена „Поетическа идея и поетическо изображение" забелязваме, че Каролев си поставя теоретически, изследователски задачи. Многобройните примери от съвременната поезия са подчинени на една обща задача: да се изясни как и откъде започва поетичното творчество, какво нещо е поетическата идея по своята същност, до къде се простира нейното значение, каква е зависимостта между идея и художествена стойност на произведението. „Пълноценната поетическа идея — пише Каролев — представлява чувство-мисъл или мисъл-чувство, родени в дълбините на поетовата душа, в която се отразяват и сладостно и болезнено ясно светлините и сенките на живота. Тя е невъзможна без жизнен опит и без художествена култура, без проникновеност на мисълта и полет на чувствата, без оригинален поглед върху живота." Той особено набляга на емоционалния характер на поетическата идея, на огромната роля на чувствата в поезията — те трябва да будят вълнения и настроения у читателя, да пораждат размисъл. Поезията не само не търпи тезисната идея, умозрителната концепция, които по начало убиват вдъхновението и патоса, тя не само не признава смътната неизбистрена идея, но и никога не може да бъде само гола, несъгрята от чувство мисъл, чисто логизуване. Това я превръща в научен, философски трактат, каквито познаваме от времето на Лукреций Кар и Ломоносов. Тези мисли изправят Каролев пред въпроса за интелектуалната поезия изобщо и у нас. Вероятно той е прав, когато твърди, че интелектуалната поезия не може да мине без поетическа развълнуваност, без вдъхновение, че в нея мислите трябва да излъчват емоции и да будят вълнение. Според него лириката на Веселин Ханчев съдържа най-хубавите образци на интелектуална поезия в съвременната ни литература. Не съм сигурен обаче в правилността на отъждествяването на интелектуалната поезия с поезията на емоционалния размисъл. Тогава Лермонтов и Баратински, а по-късно и Тютчев са първите представители на интелектуалната поезия в Русия, а у нас в такъв случай тя започва още от началото на века. Мисля, че тук съществува сериозна разлика, която трябва да се посочи.

За пример на поезия, която ни вълнува дълбоко и ни грабва преди всичко с човешките, светли в нравствен смисъл чувства, с художественото изображение, от което струи поетично настроение, Каролев посочва три пейзажни стихотворения от Никола Фурнаджиев — „Есен", „Пред морето", и „Поток". Три стихотворения, които толкова ясно потвърждават истината, че няма изобразителни средства, художествено изображение, откъснато от общата идея, че само тяхното органично единство поражда цялостното впечатление и въздействие. Докато първите две отразяват отделни мигове, душевни движения, зад третото се разгръща един поетичен, вглъбен самоанализ, една равносметка, един поглед отвътре, който разкрива историята на една душа, жизнения път на художника без капка съжаление и угризение. Схващането им само като хубави образци на пейзажната лирика, „в които трудно бихме могли да открием някаква по-определена и значителна мисъл", и чийто рисунък" не съдържа морални истини", е ограничило малко анализа на Стоян Каролев, който е и поетичен, и проникновен. Не, тези стихотворения не будят само душевни вълнения, а и размисъл за живота, не само ни облъхват със сладостна печал, но и събуждат в нашето съзнание мисли за вечната борба, вечното непокорство, вечния огън в живота. Това важи най-пълно за „Поток".

Нямам възможност да се спирам подробно на всички верни наблюдения и мисли на автора, на почти безупречните му анализи на поезията на Веселин Ханчев, Божидар Божилов, Александър Геров, Никола Фурнаджиев, Валери Петров. Те са направени с вникване в своеобразието на всеки поет, с вярно разбиране за силата на всеки от тях. В тях продължава изследването за съдбата на ясния и неоформения замисъл, за неговото реализиране в цялостното изображение, включващо композицията, ритъма и други изобразителни средства. Тук може да смути само категоричното твърдение:

„Неясна идея — нестройна композиция; изяснена идея — стройна композиция“. Мисля, че връзката не е чак толкова пряка, тя е малко схематизирана, макар като правило в повечето случаи да е така. Една ясна идея може да продиктува и нестройна композиция, както е в „Какво да се прави“ от Чернишевски, където композицията нарочно е начупена, за да завоалира ясната идея от очите на усърдния цензор. Освен това, как ще постъпи един творец с ясната идея за хаоса, безумието, крещящите противоречия на дадена епоха? По-вероятно е да не избере много стройна композиция, а да използува и нейните възможности, за да подчертае основната си идея.

За мен в случая има по-голямо значение обстоятелството, че категоричните твърдения от рода на горното намаляват при непосредствения анализ на поезията, при по-дълбокото вживяване в нея. Съвсем очевидно е, че Каролев има своите предпочитания, своите влечения. Особено близка му е поезията на Веселин Ханчев с поетичния ѝ размисъл, с мъжествените ѝ чувства, с вглъбената светлина на нейните символи. Не по-малко влечение изпитва той към поезията на Валери Петров с нейното живописно майсторство и виртуозен стих, с добродушния и мек хумор. Оставаш с впечатлението, че нещо постоянно го тегли към този поет — сякаш е бил в дълга раздяла с него и иска отново да го открие за себе си, да отвори очите си и сърцето си за прелестите на неговата поезия. Може би тоя стремеж не е осъществен навсякъде докрай; може би не всички мисли, изказани от Каролев за „Пъстри фрески“ са безспорни. Не мога да се съглася с това разделяне между концепция и майсторство, което прави той в следния пасаж: „Антирелигиозната концепция осмисля изображението. (Става дума за стихотворението „Усърдният послушник“, И. Ц.). Ето защо творбата има по-голяма идейно-художествена стойност от „Чучур край глухия път“, макар майсторството на изпълнението да не е по-голямо.“

Няма ли тук явно противоречие с казаното по-горе? Нима можем да правим оценка на една концепция в поезията, откъснато от майсторството на изпълнението? Къде ще отиде тогава единството между поетична идея и поетично изображение, декларирано още в заглавието на статията? Нали все пак съществува една крайна оценка на поетичното произведение, която взема предвид общия резултат, единството на замисъла с изпълнението?

Този пример сочи какви опасности съществуват още по пътя на критика, напомня за тежестта на някои теоретични постулати и предварителни съждения, които го съпътствуват, когато навлезе в многобагрения и многозвучен свят на поезията. Тук едно категорично съждение може да изглежда като остър нож, който ще разсече крехката плът на поетичното произведение, или ще изисква от него такава яснота, на каквато то не всякога е способно. Колко пъти срещаме в поезията смътни пориви и чувства, душевна объркаността и раздвоеност, потресение и кризи — а композицията е стройна и излята безупречно. Каква е например идеята на „Выхожу один я на дорогу“? Тя е ясна само в шегата на Маяковски — „поетът да не излиза вечер да се разхожда сам, без любимата си“. Прекалено ясната идея не може да предизвика никакви душевни усилия и съпреживяване, а без тях не може да има никаква наслада. Тя стърчи като озъбен скелет, който не се е покрил с плът и следователно не може да излъчва нищо прекрасно, а напротив, събужда досада и отвращение. Малко ли примери на такива скелети има и в съвременната поезия?

Нашата критика закъсня много с разглеждането на проблема за творческата индивидуалност на художника. Дълго време тя прекалено много се занимаваше с процеса на отразяването, изследваше какво се отразява и забравяше за „отражаващия“, за неговата личност. Сякаш тази личност не беше с дълбоки корени в обществените условия, които отразяваше и не обогатяваше отразяваното със своята духовност, с творческото си въображение и мисъл, със своята идейност, която е винаги индивидуално обагрена. Постановката на въпроса за художествената идейност в книгата на Каролев разтваря вратите тъкмо за тоя плодотворен разговор, разширява погледа за богатството на отражението и изображението, за обогатяването на субективната авторова идея в процеса на изображението. Тук теоретикът се проявява като новатор, който открива нови възможности пред критиката. Той вече не уеднаквява основната идея на произведението с първоначалната авторова идея, а изтъква функцията на художествения образ, който е „носител на идейност. . . по-богата, по-многостранна от субективната идея“. Ето едно от основните положения на Каролев: „Като се осъществява в творбата чрез сюжета, героите, чрез цялостното изображение, идеята сякаш се разлага, рои се в разнообразни превъплъщения, както слънчевата светлина, минавайки през дъждовните капки, се разлага, превъплъщава се в цветовете на дъгата. В работата над произведението си писателят не винаги си „дава сметка“ за идеите, които никнат изпод перото му, защото художественото творчество е своеобразно отра

жение на живота и израз на душевни вълнения, а не теоретико-логически процес — колкото и далече да е от всяка неорганизираност и стихийност. Следвайки своя замисъл, поетът осъществява цялостното изображение, а то сякаш само ражда идеи, които в своето разнообразие и единство образуват художествената идейност на творбата. Тя има своите дълбоки корени в основната субективна идея, плод е на въображението, на творческата мисъл, но непосредствено произтича от изображението". Изхождайки от това положение, Каролев разглежда всички аспекти на взаимоотношенията между художествената идейност и изображението, изтъква дълбоките, „неизтощимите" — както се изразява той — извори на богатата поетическа идейност: яркото, проникновено изображение (живописните багри, ярките детайли, богатството от рими и др.), психологическата правда на изображението, неговата искреност, откровеност. Те са, които раждат поетическата красота, от тях извира вглъбената духовна светлина на голямото изкуство — която прониква и в душата на читателя. В това е силата на големите лирици Блок, Есенин, Дебелянов, Вапцаров, на наши съвременници като Пеньо Пенев, защото те сякаш поднасят на длан своите душевни вълнения, противоречия, терзания, доверяват ни най-съкровеното си и с това ни притеглят и завладяват безвъзвратно.

Втората статия в книгата на Каролев, посветена на тези въпроси, е пример на единство между верни, радващи с широтата си теоретически положения и проникновен художествен анализ на лирични творби, на вживяване в личността на поета. По това как Стоян Каролев осъществява анализа на поемата „Край синьото море" от Валери Петров, как разкрива идейното ѝ многозвучие, как въвежда читателя в богатия свят от идеи — личи колко напред е отишел той, колко широк и остър е станал погледа му за поетичното произведение. Валери Петров и ранният Никола Фурнаджиев (пък и днешният) станаха нещо като пробен камък за критическата мисъл и критическото зрение. Без да се плаши от трудностите, които поднася тяхното творчество, Каролев разгръща цялото своеобразие на техните личности и тяхното изображение, рисува пред нас неспокойния, „измъчван от духовна жажда" Фурнаджиев, стремящ се към непрекъснат жизнен кипеж. Зад ранната поезия на Фурнаджиев — дръзка, шеметна, експресивна, богата с ефектни алегории и символи, той вижда една трагична, неспокойна, бунтовна личност, с болезнена впечатлителност, потресена от трагизма на народното поражение, но не изгубила вярата си в народа.

За да стане ясно колко вярно схваща Каролев обемността, сгъстеността на поетичното слово и богатството на художествената идейност, ще цитирам неговото тълкуване на една от най-нежните изповеди на Димчо Дебелянов „Помниш ли, помниш ли. . .": „Копнеж по миналото, по светлината и тишината на родния дом. Тъга по отлетялото детство с неговото безгрижие, с милата му красота и душевна чистота. Тъга по изпълнения с покой и човечност патриархален свят. Угнетеност от живота в големия град, където лирическият герой е като „заключеник в мрачен затвор". Мъка, угризение на съвестта за измяна на патриархалните завети и традиции. Душевни конфликти между романтичния порив към патриархално-идиличното и реалистичното съзнание за неговата историческа обреченост и невъзвратимост; между сладостната омая на спомените и жестоката, непоколебимата мисъл, че те са излишни; между мечтата за покой, ведрина, душевна хармония и горестната убеденост, че тя е непостижима."

Това съвсем не прилича на преразказване на съдържанието, което най-сигурно убива прелестта, аромата на поетичната творба. Тук нямаме произволните асоциации и крайности на псевдоесеистичния анализ. Да не говорим за пропастта, която разделя това тълкуване от плоските, но натрапчиви определения на вулгарния социологизъм, който стеснява съдържанието и идейността на художественото произведение до някаква банална истина. И тъкмо в това е силата и сполуката на Каролев в разглежданата книга: той не само говори за художествена идейност (преди няколко години и това изглеждаше крамолно), но я вижда, разкрива я в най-високите образци на съвременната ни поезия. У него широтата на мисълта се съчетава с чувствителността на критическото зрение, с усета за богатството от нюанси в лиричната творба, с възторга пред нейната красота. Той отдавна е излязъл от етапа на „какво трябва да се прави", на безкрайното инструктиране и назидание, на повтарянето на казаното вече преди него. Когато човек се занимава само с повтаряне на чужди мисли и цитати — той не става от това по-умен и по-надарен. Може би в своята представа изглежда по-величествен, по-солиден. Но това е една от най-вредните илюзии, които върховният касационен съд на бъдещето — както казва Балзак — не взема под внимание. Той се занимава само с творците, а не с менторите.

Проблемът за искреността, душевната откритост и самоизгаряне в поезията не съществува сам по себе си за Каролев.

Той го свързва с живота, с идеите на времето, с необходимостта от най-ярко и пълно изображение на нашата социалистическа епоха, пълна с драматизъм, душевни напрежения и полети, понякога с трагична раздвоеност, но велика с целите си. В тая светлина той разглежда и поезията на Пеньо Пенев, за да изтъкне нейната мъжествена красота, размаха на чувствата, внушителността на образите, нейния разтърсващ и завладяващ драматизъм. Една поезия на най-откровения поетичен самоанализ, на дълбока развълнуваност, поезия-изповед (най-вече в поемата „Дни на проверка“, в която лиричният герой не скрива трагичния водовъртеж, в който е попаднал, драматичния двубой между вярата, привързаността към новото и разяждащите го съмнения, мрачни преживявания. Последната поема на Пеньо Пенев Каролев разглежда цялостно, в единството на всички компоненти, за да подчертае основната мисъл в нея: победата, скъпо струващата победа на героя над лутанията, над страшните възли на напрежението, над колебанията и паденията.

В „Бележки за поетическата оригиналност“ Каролев утвърждава своите постижения върху доста труден за оценка материал от най-новата наша поезия, декларираща недвусмислено своето новаторство. „Герои“ на тази статия са Стефан Цанев и Любомир Левчев, двама млади поети, около които не са стихнали горещите спорове, за които се изказват най-разнообразни мнения. Мисля, че Каролев е успял да отдели ценното поетично зърно от наноса на модата, да различи благородния и искрен стремеж към новаторство от не всякога успешното му реализиране, и от явните несполуки. Неговото схващане за новаторството е общоприетото марксическо схващане, което не отрича плодотворната традиция и предполага непрекъснатото ѝ развитие и обогатяване. Той не е склонен да вижда само псевдоновиторството, но и не проявява никакво снизхождение към неговите прояви. Неговата цел е да изтъкне положителното в творческата личност — гражданското неспокойствие, бунта срещу самодоволството, пошлостта и егоизма, романтичните пориви и романтичната извисеност, буйната, кипяща духовна енергия, с която е заредена тя. Едновременно критичен и доброжелателен Каролев не остава чужд на горещия порив на младата поезия, насочен срещу духовната скука и леност, не крие радостта си и надеждите си от ярките романтични мълнии в нея.

Най-голямата студия в книгата „Въпроси на художественото майсторство“ е посветена на съвременния български роман, на неговите най-високи постижения, жанрово разнообразие, изобразителни възможности. Тук Каролев е на своя, позната, напълно овладяна територия, мисълта му тече като че ли по-сигурно, естествено, уверено, сякаш не е струвала никакви усилия на критика. С имената на Караславов, Талев, Емилиян Станев и др. той се среща не за първи път. Анализът на герои, психологическа мотивировка и психологическа характеристика, на вътрешното развитие на образа, на изобразителни средства като диалог и вътрешен монолог тече свободно, убедително, с лекота и пълнота. Честите съпоставки на един романист с друг открояват по-ясно чертите на творчеството им, предимствата им в една или друга област. За Каролев и тук главното е да изтъкне богатството от творчески индивидуалности и творчески постижения в българския роман, да покаже какво необятно духовно историческо съдържание се таи в най-хубавите образи на Георги Караславов, Димитър Талев, Емилиян Станев, Димитър Димов и други наши романисти, да разкрие силата и слабостта на всеки от тях. Той воюва с неприкритата илюстративност, с мнимите конфликти, с изкуствеността в психологическата характеристика, с безпомощността при изграждане на развиващи се образи, с художественото малокръвие. От големия комплекс проблеми, от богатата картина на състоянието на съвременния български роман бих искал да се спра само на анализа на романа „Мъртво вълнение“ от Ивайло Петров. В общата си насока и изпълнение той не буди възражения у мен, но бих искал да добавя някои съществени моменти. В силно драматичния роман на Ивайло Петров действително се е отразило едно пълно с напрежение и остри конфликти време, едно революционно разместване на социалните пластове в селото, което не оставя никого незасегнат. Талантът на белетриста се е проявил преди всичко в липсата на опростено, едностранчиво, схематизирано решение на проблемите, които животът е поднесъл, в богатите с противоречиво жизнено съдържание образи, които понякога затрудняват и раздвояват нашите симпатии и антипатии. Ние ясно съзнаваме, че догановци трябва да си отидат, че те са се изпречили пред неумолимия ход на историческото развитие — но ние ще съжаляваме, ако заедно с тях си отидат и ония черти от народния живот, които са проникнали и в тяхното семейство. Всяка историческа победа носи неизбежно по-малки или по-големи загуби. Ние изпитваме истинско удовлетворение от образа на Бойчански — тоя концентриран израз на култовската философия, култовското насилие, което сблъскваше великата цел с този, за когото тя се осъще-

ствяваше. Един жив, драматичен образ, нарисуван във всички перипетии на развитието му, без плакатност и еднолинейност. Моето несъгласие с Каролев засяга въпроса за взаимоотношенията на Бойчански с Христан, упрека на Каролев срещу недостатъчно силния антипод на Бойчански. Според мен Ивайло Петров си е дал сметка доколко времето тогава помагаше на герои като Христан да се изявят напълно .Той знае, че тяхната позиция по начало беше по-слаба, без особена опора в самата обстановка, когато цялата тежест на култа наклоняваше везните в полза на Бойчански. Не става дума за абсолютизиране на това взаимоотношение, а за един от вариантите му, избран от Ивайло Петров.

Патосът на всички статии в книгата на Каролев е насочен към разширяване изобразителните възможности на съвременната ни литература за сметка на алегорията, символа, условния език; към по-широко схващане на социалистическия реализъм като метод, който дава неограничен простор на творческата индивидуалност, на индивидуалния метод и индивидуалните склонности, който стимулира появата на силни и своеобразни таланти. Каролев отхвърля представата за такъв общ, еднотипен метод, който изключва индивидуалния метод и нивелира своеобразието в литературата. И тук теоретичните положения са богато илюстрирани и потвърдени с анализа на стила на Георги Караславов, Емилиян Станев, Димитър Талев, Димитър Димов, Гьончо Белев, Людмил Стоянов, Андрей Гуляшки и др. В сполучливите наблюдения и мисли за стила на тези автори — за характера на положителните и отрицателните герои, за националния колорит, ролята на подтекста, дълбочината на художественото мислене и др. бихме желали да видим по-тясна връзка с цялостната творческа личност на художника, с нейните корени и формиране, с нейната атмосфера и предпочитания.

„Въпроси на художественото майсторство“ е зряло произведение на критика, свидетелство за решителната му еволюция към пълноценна и пълноправна в художествено отношение критика. Тя е пример на теоретическа критика, на сплав от теоретическо и критическо мислене, които вървят ръка за ръка и вършат общо дело, разчистват остарелите представи, откриват нови художествени ценности, разширяват естетическия кръгозор. Между критика и теоретика няма раздвоение, макар и не навсякъде да има пълно сливане. Те са обзети от една и съща идея, от един и същ патос — да разкриват художественото богатство на голямото изкуство на социалистическия реализъм, да ратуват за неговия разцвет и многообразие. Тъкмо това е определило и успеха на книгата.

*Иван Цветков*

## КНИГА ЗА ГЕРОИЗМА В ЖИВОТА И В ЛИТЕРАТУРАТА

Ефрем Каранфилов е от ония автори, за които писането не е случайно занимание. Той обикновено не се задоволява с банално, безлично разглеждане на произведения и проблеми, защото написването на една статия за него е начин да изяви себе си, да изкаже своето отношение към нещата да съобщи своите открития за хората и литературата. Той чувствува в себе си писателско призвание, владее го амбицията да приобщи читателите към своите мисли, да им внуши убежденията си. Естествено и литературните творби, за които пише, не са му безразлични, отношението му към тях е много активно. Със своите образи и идеи те отприщват потока на неговите собствени мисли и настроения и винаги извикват определени емоционални реакции. Тези особености важат изобщо за творчеството на Е. Каранфилов, но в най-висша степен те се проявяват в неговите есета. Защото наистина това е много подходящ жанр за автор с неговите склонности и темперамент. Есето му дава именно тази пълна свобода, която му е необходима — да следи мислите си, необвързван от предварителни условия.

Книгата „Раждане на подвига“ е втора част на „Герои и характери“, която излезе преди две години. И тя е посветена на любими литературни герои, „носители на благородни качества, които са олицетворение на най-хубавото, възвишеното и борческото у съвременниците си“. Самият критерий при подбора на обектите, върху които Е. Каранфилов трябва да спре вниманието си — любими литературни герои — вече съдържа предпоставките за проява на дълбоко лично отношение. Неизбежно авторът ще трябва да се докосне до най-интимните и важни страни на своя мироглед, на личността си. Такъв облик на есетата е съзнателно желан и търсен от него. Още в предговора на първата книга той пише, че ще разглежда героите „с оглед проблемите и интересите на нашето съвремие“. И пак там начерта-

ва плана, по който ще групира и разглежда своите герои. За изходна точка той взема отношението между героя с неговите благородни стремежи и действителността, между мечтата и средствата и възможностите за нейното осъществяване. На това основание разделя героите на три групи — мечтатели, революционери и строители, които възнамерява да разгледа в три последователни книги. Но след първата книга за мечтателите, плановете на автора са претърпели някакви промени. В „Раждане на подвига“ се разглежда не точно характерът на революционера, а една, свързана наистина с него, по-обща особеност на човешката личност — способността за героизъм и героични постъпки, различните прояви на героичното и неговите особености. А стане ли дума за героизъм, разбира се, ще трябва да се говори и за война и военни. Е. Каранфилов особено се интересува от военната психика и бит. „В армията — пише той по повод военната служба на Л. Н. Толстой— човек се научава да наблюдава и мисли, да разбира човешките характери, принудени да разкриват своята същност, когато са притиснати от тежките обстоятелства“. Офицерското и войнишко звание вдъхва на Е. Каранфилов уважение. Когато иска да изрази възхищението си от достойнствата на Малкия принц, той казва, че това дете е „градинар и войник“. Образи на военни се анализират в повечето есета, особено в първата част на книгата. Това очевидно е една от задачите на автора.

Частичната промяна в замисъла на втората книга от „Герои и характери“ не накърнява единството, което съществува между нея и първата книга. Идеите в двете се развиват в явна последователност, произтичат една от друга. Между отделните есета не само съществува връзка, но тя се подчертава навсякъде, авторът винаги има грижа чрез някоя аналогия или просто повторение да ни напомни това, което е казал преди. Такова добре обмислено и осъществено единство в мислите още веднъж подчертава, че отделните произведения не са случайно събрани на едно място. Но то, от друга страна, не сковава автора, не му пречи да изкаже всичко, което му идва на ум по даден повод.

Още в първото есе — „Полковник Шабер или агонията на героизма“, Е. Каранфилов се връща към своя любим герой Жулиен Сорел, който е в центъра на първата книга. Името на Жулиен Сорел ще срещнем неведнъж и на други места, но със сравнението между него и полковник Шабер трябва да се осъществи преходът между двете книги. В есето за Жулиен Сорел се разглеждаше главно отношението между героя и враждебната, пошла среда, в която той съществува и която трябва да го убие. Това отношение изобщо най-много занимаваше Е. Каранфилов в първата книга. До него водеха в крайна сметка повечето други проблеми, които Каранфилов си поставяше. Във втората книга много добре личи, че конфликтът между надарената с възвишени качества личност и тъпата, враждебна маса не е престанал да вълнува сериозно автора. Това се долавя и в „Страхливецът щабскапитан Михайлов“, и в „Анатема“ или раждане на подвига“, и в „Летецът, поетът и пустинята“. . . Но сега този конфликт е отстъпил малко на заден план, добил е по-друга окраска. Само есето за полковник Шабер би могло според разглеждането на този проблем да бъде присъединено и към първата книга, но и тук се явяват нови, по-различни моменти. Докато „мечтателите“ се отделяха от своята враждебна среда с това, че бяха хора на бъдещето, полковник Шабер принадлежи на миналото — едно героично минало, изцяло прогонено от новата пошла действителност, настъпила след победата на буржоазната революция. И тук съществуват йезуитите, но „догматичната страст към писаното църковно правило, която убива живата мисъл, за да я замести с тълкувателството, сега вече не е достатъчна — новите норми изискват не толкова вярност, колкото гъвкавост“. Тъкмо от това качество е напълно лишен полковник Шабер. Неговият героизъм е станал излишен. Той не умее да превърне подвизите си в „някакви заслуги, които да изискват неизчерпаема рента“ и загива, изхвърлен от обществото. Тъй вижда Е. Каранфилов агонията на една епоха, в която героичните дела са притежавали голям размах.

Героизмът от този тип обаче не интересува толкова много Е. Каранфилов в новата му книга. Сега вече той говори за героизма като проява на човека от масите (Андрей Соколов от „Съдбата на човека“, Златан от повестта на П. Вежинов); вълнува го способността за подвиг, която се крие зад скромна, лишена от очарование външност. Програмен характер в това отношение има есето „Страхливецът щабскапитан Михайлов (за отношението между суетата и храбростта)“. Дълбока симпатия, която стига до пристрастие, изпитва Е. Каранфилов към скромния герой от разказа „Севастопол през май“. Той става негов защитник, намира, че изключителната му скромност се простира дотам, че дори критиката незаслужено го пренебрегва, увлечена от по-ефектни герои на Толстой. Е. Каранфилов разглежда чертите, с които щабскапитан Михайлов се противопоставя на самоуверените и блестящи офицери: той е грозен, липсва

му дързост в отношенията с жените, във всяка среда се чувствува неловко, нерешителен е, колеблив, липсва му самочувствие. Всички тези черти се превръщат в качества, защото показват според Каранфилов отсъствието на егоизъм и себевлюбеност. Дори умствената ограниченост придобива положителна окраска, тъй като води до скромност. Дори суетата в съчетание с всички тези качества не е отблъскваща, защото „в нея се крие нещо страдалческо". Е. Каранфилов е уверен, че и Толстой изпитва подобно съчувствие към своя герой, долавя го в подтекста. Може да се спори с това твърдение на критика, може сериозно да му се възрази, че е изместил центъра на разказа около фигурата на щабскапитан Михайлов в противоречие с твърдението на самия Толстой, че Михайлов както и всички други лица не е герой на разказа му (дори композицията на разказа е представена в есето променена — пренебрегната е изцяло последната, най-важна сцена). Но в края на краищата жанрът, избран от Е. Каранфилов, може да му позволи и тази свобода. Нали това са есета за любими литературни герои! Авторът още в първата си книга е съобщил, че търси „щастливата комбинация между характерологичните и чисто литературните задачи". Той говори за онова, което намира за важно. Разсъжденията му върху литературата преминават към житейските проблеми, за да сподели философията си за живота. Склонността към обобщения е много силна у него и той обича да формулира изводите си в сентенции: „Героичните и романтични натури най-трудно понасят присмехите. От нищо не се боят те повече, отколкото от присмеха". „Самолюбивите, амбициозни и красиви хора не са склонни към саможертва и следователно към героизъм". „Всеки стремеж да се покажеш не такъв, какъвто си, ражда поза" и т. н.

Когато човек обича да обобщава, за него съществува винаги заплахата да започне безплодно да философствува, от всяка дреболия да прави големи изводи и по този начин да стане еднообразен. Обобщенията на Е. Каранфилов по начало са интересни, но ако все пак той изпада понякога в еднообразие, то е в случаите, когато разобличава. Защото подходът му към героите и явленията, които обича и които мрази, е твърде различен. Когато говори за любимите си герои, той направо показва дарба да се вживява, прониква в най-големите тънкости на тяхната психика. Те го увличат и вълнуват. Но героите, които не обича — самовлюбените, амбициозните, самоуверените — той разглежда само отвън, разобличава ги, без да търси вътрешните си оправдания, не желае да се вживява, не желае да има нищо общо с тях. Той не се уморява да им дава отрицателни характеристики, които в основата си се повтарят. . .

Психологическите изследвания са стихията на Е. Каранфилов. Той обича да разкрива съдържанието на психологическите категории, да уточнява, да сравнява понятията. В проявите на храброст, хладнокръвие, героизъм, страх той открива безкрайно много нюанси. И най-мили са му не лишените от въображение храбреци, които изобщо не знаят какво е страх, а героите, които, за да извършат своя подвиг, трябва да преодоляват голямо вътрешно съпротивление. „За нравствеността и литературата винаги е важно вътрешното съпротивление, което се преодолява" — пише той и затова избира за свои любимци скромните и незначителни на пръв поглед герои. Това ни припомня, че сред творбите, които Е. Каранфилов разгледа в първата книга от „Герои и характери", беше приказката за грозното пате. Той не се е отказал да мисли и по нейните проблеми, както изобщо трудно се отказва от който и да е проблем, който веднъж го е развълнувал.

В тясна връзка с разсъжденията за празната суетност и скромната външност се оформят и мислите му по другия психологически и морален проблем, който твърде много го занимава в тази книга — модерният човек и неговата чувствителност. По принцип в хората, които претендират да бъдат модерни, той вижда едно ново превъплъщение на суетата и си поставя задачата да ги бие, така да се каже, на тяхна територия, като им покаже, че много добре познава книгите и явленията, които те взимат за образец, но наред с това си е запазил възможността самостоятелно да преценява нещата, да се вглежда в тяхната същност, без да се поддава на моди и на увлечения. Тези задачи възникват пред него, когато решава да се занимае с героизма на съвременния човек. Тогава той вижда и необходимостта да спори с ония, които смятат, че героизмът в наши дни е изживяно понятие, че в съвременния живот липсват условия за неговата проява. А успоредно с това се появява и въпросът има ли право съвременният човек да бъде чувствителен, да притежава нежна и поетична душа. Отговорът на Е. Каранфилов е, разбира се, положителен. Той влага много страст в борбата против всички, които се решават да посегнат на тази чувствителност. Омразен му е безчувственият, железен положителен герой от времето на култа, но още повече го възмущава опитът на някои модернисти да приравнят душевността на новия човек с новата техника. На тях той противопоставя Антоан дьо Сент Екзюпери, който е летец, човек, свързан с модерната техника, но заедно с

това и поет, създал очарователния образ на Малкия принц. Е. Каранфилов възклицава: „Колко хубаво би било планетите да бъдат населени с такива деца, а не с войнствени марсианци или пък с роботи, изплетени от жици и числа“. Този почти суеверен ужас от роботите, от числата, от сметачните машини, който се проявява и на други места, никак не е в духа на любимия писател и герой на Е. Каранфилов, който така органично се слива със самолета си. Нали и математиката, и роботите са постижения на човешкия дух? Увлечението по модерната техника за Е. Каранфилов е висша проява на еснафщината и това е вярно, когато в техниката се вижда само комфорт. Но тя е и проява на творческите сили на хората. Еснафски е само стремежът към неподвижност, желанието да не се нарушава установеното положение, да почиваш край познати и успокояващи неща.

Всички най-важни, ръководни мисли на Е. Каранфилов са развити главно в първата част на книгата, където са поместени есетата за чуждите литератури. Във втората част, посветена на български произведения, се допълват и доразвиват подхванатите вече идеи. Това е обяснимо. Когато борави със световната литература, Е. Каранфилов има широка възможност да избира точно това, което най му допада, най-пълно отговаря на неговите мисли. Когато се обръща към българската литература, той взема всичко, което отговаря на темата, за да проследи как е развита тя. Затова есетата от първата част са написани главно в етично-философски и психологичен аспект, докато в тези от втората част Е. Каранфилов отделя много повече внимание за чисто литературната страна на творбите, които разглежда. Разбира се, и в есетата за чуждите автори той не пренебрегва напълно литературния разбор, но за произведения от световен мащаб е много по-трудно да се каже нещо ново. Е. Каранфилов сполучливо е избрал единствения начин да се развият изцяло оригинални мисли около тях — като се пречупи всичко през личността на критика и вълненията на неговото време. Българските творби обаче все още не са такъв изследван терен. За автор като Ефрем Каранфилов, който обича да се задълбочава, да се вглежда внимателно в нещата, не е трудно да открие неочаквани неща в литературните творби, моменти, отминавани от другите критици. За всеки писател той намира особена позиция, от която го разглежда, за да го покаже в нова светлина. Склонността към психологическо задълбочаване му помага да разкрие по-точно, извън шаблона личността на писател като Йовков например. Интересни хрумвания можем да срещнем у него неведнъж. Едно от тях е идеята да се разгледат образите на войниците, офицерите и подофицерите от военните разкази на Йовков, като се разкрият особените черти на всяка една от тези категории. Оригинален, разкриващ много възможности за изява е замисълът на есето за солунските атентатори и романа „Роби“ на А. Страшимиров. С голям интерес се следи тънкият анализ, който се прави на П. Вежиновата повест „Златан“ — анализ, в който вярното разбиране за тъканта на творбата се съчетава с дълбоко проникване в характера на автора.

Всички есета в книгата естествено не могат да бъдат на едно равнище. Има и такива, които са сложени сякаш за пълнота. Връзката им с цялата книга се крепи само на едно бледо преповтаряне на мислите, развити вече другаде, но такива есета са малко — не повече от две-три. Те в никакъв случай не дават облик на книгата. „Герои и характери“ е една интересна книга както с постиженията в литературните си анализи, тъй и със своето единство, с това, че разкрива една цялостна система от мисли и възгледи, а това винаги може да увлече читателя.

*Лидия Велева*

## С ЛИТЕРАТУРНА ВЕЩИНА И . . . ОБСТОЯТЕЛСТВЕНОСТ

Новата книга на Борис Делчев е посветена изцяло на творчеството на поколението поети, родени между двете войни, повечето от тях разгърнали се творчески след Девети септември. Сам по себе си този факт говори, че тя има пряко отношение към жизнените въпроси на съвременната ни литература. Написана с вещина и аргументация, с интелектуален нерв, книгата чертае творческите физиономии на Веселин Ханчев, Божидар Божилов, Александър Геров, Иван Радоев, Александър Вутимски, Цветан Спасов. Делчев хвърля обилна светлина върху сложната проблематика и противоречивост на тяхната поезия, върху криволичещия творчески и граждански път на главните поети от поколението.

* Борис Делчев. Родени между две войни. Български писател. София. 1963.

Авторът на статиите с присъщия му темперамент отстоява своите литературни преценки за поети, към чиято артистична съдба проявява постоянен интерес. На повечето от тези творци бе съдено да се сблъскат с една жестока и нечовешка действителност, с тревожното време между двете войни, когато по думите на един от тях: „. . . Тълпите тътнеха в площадите неусмирени. Задухът убиваше. Хората разтваряха, като умиращи, гърдите си за въздух и се бореха отчаяно за живот. Идеше нещо страшно и велико, което никой не познаваше. То само се предчувствуваше, усещаше се във въздуха, така както в непоносим задух лете се очаква бурята, със страх, с надежда, с нетърпение.“ Това поколение, въпреки че не отстъпи от своя естетически идеал, плати скъпа дан на собствените си колебания и съмнения, на душевния си смут и неустойчивост. Огненият вятър на революцията обгори голяма част от тях и им помогна да заемат своето място сред певците на новия свят, да се простят с носталгията на блудния, който се е отклонил от поетия път и няма сили да се върне. Затова беше необходимо тогава не само сила, но и смелост, не само желание, но и дързост, необходимо бе да разрушиш предразсъдъците, да сринеш всички прегради, да бъдеш решен на всичко, както митологическият герой, който не се бои от морската буря в Хелеспонт и заради любовта на прекрасната Хера е готов на всичко, дори това да струва живота му.

За Божидар Божилов и Александър Геров Борис Делчев е писал и по-рано, но върху Александър Вутимски за първи път спира вниманието си. Според него, Вутимски е бил не само най-даровитият, но и най-безкористният поет от своето поколение. Обаянието му сред тогавашната литературна младеж, по-голяма част от която съчувствувала на прогресивните идеи, се определя и от нещо друго — от личността на поета. Вутимски е писал стихове не от безделие, не от суета или жажда за безсмъртие, а поради непреодолим вътрешен подтик.

Главата за Вутимски, озаглавена „Цената на измамните блаженства“, е събрала като във фокус добрите качества на Делчев критика. Тя прави впечатление и с верните оценки и анализ на поезията на Вутимски, и с изказаните интересни мисли за неговата личност, и с изводите за някои съществени страни от литературното му творчество, и не на последно място — с критическата страст на Делчев.

Вутимски днес оживява чрез спомени на свои приятели и поклонници в частни разговори и литературни спорове, но е малко познат или все още не е стигнал до обикновения читател. „И все пак — пише авторът — би било неточно да твърдим, че през тези години той е останал между забравените. Поради естеството на своята поезия, която трудно се свързва със задачите на съвременността, той беше по-скоро премълчаван, отколкото забравен. . . Може да изглежда странно, но не подлежи на никакво съмнение, че този млад човек, който загина рано, преди да се утвърди като творец, и с поезията си, и с личната си съдба дава своето отражение върху не един от живите — и днес ние чувствуваме неговото присъствие в настроенията, в интонацията и в образната мисловност на някои поети от неговото поколение.“ (стр. 250). Делчев обаче не се задоволява само с декларирането на тази истина. Опрян на нея, той обяснява причините, които обуславят влиянието на Вутимски, стреми се да очертае реалните измерения на неговото литературно дело.

Специално критикът дава изяснение на обрата в духовното развитие на Вутимски, на „неочакваното бягство в самотата“. Като припомни някои страни от биографията и душевността на поета и проследява противоречивия му път, критикът акцентува на жезнелюбието на Вутимски, на желанието му да бъде близко до хората, да им поверява своите надежди и разочарования. Най-тежката присъда за поета би била бездействието, невъзможността да се осъществява. Но поради някои лични склонности, които вземат превес при онези жестоки условия през войната, Вутимски не намира сили да живее пълноценно, оказва се слаб за противодействие, търси успокоение в средата на артистичната бохема и алкохола.

Критикът има заслугата, че успява да ни внуши неповторимия образ на страдалец, който жадува за действие, стреми се към динамично, смислено съществуване, а е принуден да приема вместо истинския живот само проекцията на този живот и света на илюзорността. Делчев не разхубавява противоречивия портрет на Вутимски, но той вижда драматичното и дори трагичното начало в слабостите и „в паденията“ на поета. Критикът отхвърля едностранчивите и прибързани оценки, почиващи върху недостатъчно познаване на фактите от „вътрешната“ биография на твореца. Според него Вутимски направи опит да се оттегли в един свят на приказност и да се отдалечи от прогресивните настроения на своята ранна младост. Обаче бягството от живота върху кораба на безутешния трагизъм и поетическите приумици се оказа самоизмама. След всеки унес и сън в дебрите на алогичното поетът се озоваваше ненадейно пак сред суровата действителност и пороците на един покварен свят. Колкото повече търсеше успокоение в „благовидната“ аб-

стракция, толкова по-често се сблъскваше с конкретното от заобикалящата го проклета действителност.

Стремежът на Делчев да осветлява главните черти на разглежданите поети в неделима връзка както с обществените условия, така и с фактите от личния духовен строеж, личи и в статията за Александър Геров. Тук Делчев обръща внимание на други важни прояви и особености в творческия облик на поколението, родено и израснало между двете войни.

Още в началото критикът насочва вниманието ни към единодушното мнение на много ценители на поета за две основни слабости на поезията му: за някои упадъчни настроения в нея и за слабата ѝ стихотворна форма. Тези ценители обясняват настроението на Геров с липсата на ясна и ярка перспектива за бъдещето, а формата — с обикновена немарливост към изразните средства. Тези констатации карат критика да провери внимателно тяхната истинност. Вярно е, че в поезията на Геров се чувствува особена трагична болка, тиха бликаща скръб. Но тази болка и скръб съжителствуват с възторг и вяра, с непринудена човешка радост. Делчев показва, че сполуките и несполуките в творчеството на поета имат индивидуални, но и дълбоко обществени корени. Те не могат да се обяснят просто с наличието на „идейни слабости“ в поезията на Геров. Критикът смята, че подобен извод не произтича от логиката на литературното изследване. Тук са налице по-сложни състояния на творческа душевност, които не могат да се поберат в схематичните мерки на една елементарна оценка.

Ранните стихотворения на Александър Геров, разбира се, с известни уговорки, носеха сигурните белези на едно поетично дарование, което страда от болките на своя народ и копнее по утрешния ден. Първата му стихосбирка „Ние — хората“ разкрива една противоречивост в настроението, характерна за цялото поколение на поета. По-късното участие на Геров в списание „Златорог“ затвърди еволюцията му към литература на умората и безидейността. Верен на историческия подход към литературните явления, Делчев търси причините за душевните сътресения и емоционалната неустойчивост на поета в тежките обществени условия, настъпили у нас през годините на Втората световна война. По-сетните положителни промени в творчеството на Геров (засилване на оптимизма и достигане на по-голяма яснота във виждането), които са демонстрирани най-ясно в стихосбирката „Най-хубавото“, критикът отдава също на обективни фактори — победата на социалистическите сили и новата духовна атмосфера у нас.

Най-сигурната гаранция за навлизане в творческия свят на един автор е конкретният, гъвкав и многостранен подход, убедителното изяснение и анализ на неговите творчески прояви, тяхната естетическа неповторимост. Делчев притежава такъв „ключ“ за проникване в „светая светих“ на поезията. Той проницателно е доловил индивидуално неповторимото у Геров и затова основателно охарактеризира неговата поезия като съвременно творчество, носещо вълненията и устрема на новите хора, но и просмукано с особена трагика. Тази трагика не поставя поета пред безизходност, не помрачава оптимизми, а само му придава по-голяма вглъбеност. Стихотворенията на Геров никога не се превръщат в илюстрации на идеи. Те са органически изживени емоционални плодове на творческо „облекчаване“, на своеобразно освобождение от морален натиск и душевно напрежение. Поезията на Геров е добро потвърждение на мисълта, та, че е невъзможно да се пише за неща, които не са лично почувствувани и изживени, не са непосредствено, дълбоко изстрадани от поета.

Способността на Делчев да намира физиономичното в изкуството на един творец проличава и в статията „Роамантика и жизнена правда“, посветена на Иван Радоев. Това, което Делчев твърди за ранните стихове на Радоев, е до голяма степен характерно изобщо за поета. Става дума за импресивно-романтичното начало в неговите стихове. Ще цитирам това място, защото то илюстрира най-добре мисълта ми: „Такъв поет, както е известно, повече от другите е свързан непосредствено с изживяното и твори обикновено в една атмосфера на емоционална приповдигнатост, която се подклажда и поддържа изключително от непрестанния допир с действителността. Повече от другите той излиза от личните впечатления — от тях черпи идеи, образи и вдъхновение“. (стр. 185).

Струва ми се, че характеристиката за романтичната природа на Радоев е справедлива и убедителна, защото той е от онези „чисти лирици“, които предпочитат повече да се саморазкриват, отколкото да изобразяват, да рисуват. Оттук Борис Делчев изгражда своята хипотеза за Радоев като поет — много по-сигурен и непредумишлен в лириката, отколкото в своите епични опити. И все пак, мисля, че Радоев понякога се стреми не само да постига поетическо настроение, но и да се съсредоточава и вживява в чужда душевност. Добро доказателство за това представляват драматичните опити на поета, някои от които са сполучливи.

Както в статията за Радоев, така и в други статии се налага една характерна особеност в критическия метод на Делчев. Критикът се увлича в анализи и дори в обстоятелствени обяснения на отделни художествени факти, за да ги подчини на една по-обща идея за творческия път на разглеждания поет. Делчев понякога е дори дребнаво-педантичен в конкретната, нагледна дисекция на творбите, но неговата цел винаги е да стигне до по-общи изводи и заключения за литературния процес. По начало това е достойнство на неговите статии. Така например, като коментира една особеност в авторския почерк на Радоев, той отбелязва, че художникът, който разчита само на непосредственото, е по-близо до живота, лесно се обновява и притежава по-свежи и емоционални възприятия. Обаче Делчев сочи бедата, срещу която не е застрахован такъв художник. Стихията на непосредственото, на която творецът се уповава, крие опасности, подобно на всички други стихии. „. . .Такъв художник доброволно се отказва от ролята на кормчия в своята работа и най-често се поставя в зависимост от личните си впечатления“ — пише Делчев.

Очевидно в подобни случаи критикът е не само ценител на „изящното“, но изпълнява известна „педагогическа роля“ в добрия смисъл на думата. В достойнствата на твореца той открива и началото на известни слабости и отклонения, домогва се до диалектическата противоречивост на художествените явления. За него ентусиазмът на критическото възприятие не изключва и моменти на критическа резервираност, дори към проявите на талантлив поет. В този смисъл Делчев дава интересна преценка на таланта на Божидар Божилов, по повод сборника „Лирика“. В стремежа си да разшири тематичния обсег на своята поезия, Божилов понякога отслабва вниманието си към някои проблеми на съвременността. Той е поет, който е събуждал повече очаквания, но и повече тревоги от своите връстници. Делчев утвърждава неговите постижения, плодовете на неговата зрялост, събрани в „Лирика“, но той не забравя да сподели и опасенията си от това „многотемие“, което накърнява поетичната дълбочина у Божилов.

В своята аргументация критикът иска да бъде убедителен и затова понякога разсъждава много обстоятелствено. В такива моменти живото критическо възприятие отстъпва на дълги „педоарии“ в полза на едно отстоявано гледище и една поддържана теза. Тогава Делчев неволно започва да се отдалечава на големи разстояния от своя обект и забравя, че от прекалено педантичните доводи и съображения тълкуването на поезията може да пострада. Тази слабост личи особено силно в статията за Веселин Ханчев.

С безспорна добросъвестност, но прекалено разсъдъчно, Делчев разглежда подробно отделните творчески прояви на Ханчев. Той правилно преценява книгите „Избрани стихове“ и „Стихове в паласките“ като литературни прояви, в които сполуките граничат с много несполуки. В повечето стихотворения от „Стихове в паласките“ например авторът не може да достигне до необходимото поетическо обобщение и спира при тривиалното описателство. Вместо да внуши неусетно своята мисъл на читателя, той я илюстрира литературно. Но критикът пренебрегва чувството за мярка при анализа на ранните прояви на Ханчев в периода около участието му във в. „Литературен глас“. Вместо да ни поднесе синтетично няколко свои главни изводи от анализа на едно още юношеско творчество, той ни прави свидетели на всички лъкатушения на своята мисъл при проучването на ранния Ханчев. Авторът не е съумял да се разтовари от баласта на една излишна аргументация и с това е обременил очерка си във вреда и на поета и на себе си.

Основателно като връх в досегашното творчество на Ханчев Делчев сочи книгата „Лирика“, която издига нейния автор до безспорните първи имена на съвременната българска поезия. „. . . Когато военната тема беше изчерпана и догматическите изисквания загубиха своята принудителна сила, той не само прогледна, за да види някои „слънца от станиол“, които беше взел за истински светила, не само осъди своите „големи робства“ пред малки хора, но заедно с това, без да се отклони от поетата посока, изостави еднолинейната социологическа схема, която дълго време беше ползувал като универсален компас. . .“ (стр. 87). Както виждаме, Делчев представя вярно развитието на поета, разширяването на творческата му амплитуда и гражданска етика. Но той ненужно раздува пакостното влияние на догматизма, който през годините на култа не пощади нито една област на духовното творчество. „Оказа се — пише критикът,— че основната беда се дължеше не на една непоправима творческа слабост, която условията не биха могли да отстранят, а на нещо друго — на недостатъчна съпротива срещу догматизма. . .“ (стр. 75). Но тогава, щом поетът се е оказал недостатъчно издръжлив спрямо култовските изпитания и се е отказал от собствения си старт напред, увлечен в породената от догматизма опасна инерция, защо да прекаляваме с обвиненията си срещу времето и сякаш да оправдаваме поета?

Особен характер има в книгата статията за Цветан Спасов, която е писана и най-отдавна. В нея Делчев е потърсил вътрешната връзка между личност и творчество, поставил си за задача да изследва малкото по обем творчество на Цветан Спасов, да обобщи най-драматичните моменти и факти от житейската му и творческа биография. Делчев акцентува мъжествения оптимизъм на Спасов, характерен за неговото поведение и поезия. Изостреният критичен усет го кара да отбележи, че стиховете на поета носят греховете на незрелостта. Авторът не притежава необходимата мощ за художествено изображение, не успява да превърне възникналия образ в завършена творба. Затова Делчев нарича стиховете му „отзвуци от недоизпята песен". Неговата статия за Цветан Спасов е сполучлив портрет на поета, който загина, без да дочака победата, споделил героичната съдба на много други борци.

Общото впечатление от новата книга на Борис Делчев е положително. Критикът пристъпва към материала внимателно, обсъдно, без опростителство, с литературна вещина. Но във връзка с това му качество се забелязва и една склонност в посока на изобилието от доводи и аргументи за оборване или пък потвърждение на дадена теза. В такива случаи критикът става прекалено сух и разсъдъчен, словоохотлив до маниерност. Емоционалното му вълнение и страст се загубват сред сложните плетеници на речта, в бликащи потоци от думи. Например на стр. 56 четем: „Не вярвам да смутя някого, ако кажа, че лирическата поезия се отличава от другите словесни изкуства не толкова по своя стихотворен строеж, наложен от изискванията на една прозодия, която еволюира и днес, е по-малко тиранична от вчера, колкото по един друг белег. . ." и т. н Подобни постройки на фразата напомнят по-скоро на юридическо изложение, отколкото на жива реч.

Към книгата на Делчев могат да се предявят редица изисквания, да се посочат още слабости. Но тя като цяло ни представя един оригинален автор. „Родени между две войни" е ценна като изследване на творчеството на едно интересно поколение поети, което заема своето място не само в литературната ни история, но участвува активно в живия развой на нашата съвременна поезия.

*Лилия Кирова*

# СЪДЪРЖАНИЕ

**на VIII годишнина на сп. „Литературна мисъл“ — 1964 г.**

## УВОДНИ СТАТИИ


— Знаменосец на ленинските идеи, II, 3.

— Година на идеологическа взискателност и принципност, III, 3.

Божков Стойко — От височините на двадесетилетието, IV, 3.

Живков Тодор — Литературата и изкуството — кръвно свързани с живота и борбите на народа. Приветствено слово на приема по случай 50-годишнината от основаването на Съюза на българските писатели, произнесено на 19 ноември 1963 г., II, 9.


## СТАТИИ


Авджиев Желю — Кирил Христов — певец на любовта и на природата, VI, 35.

Аврамов Димитър — Индивидуализмът в модерното изкуство, III, 34.

Ангелов Валентин — Изразяване-отразяване, VI, 60.

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

Божков Стойко — Поет — борец за човешко щастие, III, 80.

Васев Славчо — Векове за десетилетия, IV, 18.

Генов Кръстьо — Многообразие на художественото обобщение в поезията на Христо Смирненски, V, 67.

Георгиев Емил — Поезията на Райко Жинзифов, II, 79.

Георгиев Никола — Точните методи на естетиката в историческа и съвременна оценка, I, 73.

Грашева Лиляна — Към въпроса за творческия облик на старобългарския писател, V, 45.

Димов Георги — Алеко Константинов и българската литературна критика, II, 61; Димитър Благоев Борец срещу идеалистическо-формалистическата естетика и критика, III, 67.

Добрев Чавдар — Аспекти от историята на българската драма, V, 32.

Жечев Тончо — Емилиян Станев. Наблюдения върху формиране на поетиката му, I, 3.

Зарев Пантелей — Никола Вапцаров. Светоусещане и поетика, III, 8.

Илиев Стоян — Поети и поетизатори, V, 3.

Каранфилов Ефрем — Солунските атентатори и романът „Роби“ на Антон Страшимиров, II, 45.

Каролев Стоян — Талант и творчество, I, 3.

Конев Илия — Христо Ботев през революционната 1876 година, VI, 89.

Ликова Розалия — Константин Константинов, VI, 73.

Нонев Богомил — По проблеми на литературния превод, IV, 125.

Паси Исак — Разумът на безумието или Дон Кихот, I, 54.

Панова Искра — Методи и проблеми, VI, 3.

Славов Атанас — Мястото на ритъма в стиховата реч, V, 89.

Стефанов Васил — Конфликтът в съвременната драма, I, 149.

Цанева Милена — Вазовите „Чиновци“, II, 22.

— Разговор за белетристиката: Андрей Гуляшки, Георги Марков, Милчо Радев, IV, 29.


*Профили от двадесетилетието*


Георгиев Любен — Стефан Дичев, IV, 105.

Каракашев Владимир — Камен Зидаров, IV, 118.

Каранфилов Ефрем — Андрей Гуляшки, IV, 79.

Марков Георги — Павел Матев, IV, 47.
Молхов Яко — Димитър Димов, IV, 55.
Николов Минко — Пеньо Пенев, IV, 37.
Цветков Лазар — Камен Калчев, IV, 91.

*По проблеми на Петия международен конгрес на славистите*

Германов Георги — Някои въпроси на руската литература, II, 131.
Грашева Лиляна — Принос в изучаване на средновековните славянски литератури, I, 98.
Леков Дочо — Литературни влияния и национална самобитност, II, 122.
Ничев Боян — По някои въпроси на реализма, I, 88.

*400 години от рождението на Уилям Шекспир*

Тенев Любомир — Хамлет, II, 98.

*150 години от рождението на М. Ю. Лермонтов*

Бочева Милка — Лермонтов и Вазов, VI, 119.
Дудевски Христо — Идейно-художественото формиране на Лермонтов, VI, 111.

*Георги Караславов на 60 години*

Зарев Пантелей — Крупен художник-реалист, I, 83.

СПОМЕНИ

Делчев Борис — Срещи и разговори с Георги Райчев, V, 102.
Жечев Георги — Георги Шейтанов, VI, 101.
Минев Димо — Събрани спомени за Г. П. Стаматов, V, 118.

*Из литературния живот в чужбина*

Битев Жак — Поезията на Раул Гонзалес Туньон, VI, 127.
Георгиев Никола — С. Т. Колридж като литературен теоретик и критик, V, 174.
Дончев Николай — Френските литературни награди за 1963 година, I, 116; За положението на критиката, III, 111.
Кръстева Юлия — Антироманът, I, 106.
Мнячко Ладислав — Отворено писмо до Ролф Хохут, VI, 132.
Савов Ганчо — Традиция и съвременност (Днешната словенска поезия и проза), V, 128.

*Българската литература в чужбина*

Дончев Николай — Българската литература в западните страни, IV, 174.
Попов Михаил — Българската белетристика в някои социалистически страни, IV, 170.
Трайков Веселин — Българската литература в Съветския съюз за 20 години, IV, 163.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Авджиев Желю — Септември 1923 в прогресивния югославски печат, III, 127.
Ангелов Боню Ст. — Българско стихотворение от 1733 година, II, 141.
Делчев Борис — Срещи с Николай Лилиев, II, 147.
Колевски Васил — Рицар на революцията, VI, 137.
Минев Димо — Из живота на Петко Р. Славейков в Цариград и Одрин, II, 144.
Николов Г. Никола — Разказът „Лепо“ и художественото майсторство на Елин Пелин, V, 139.
Пенков Н. Д. — Непубликувани писма на Антон Страшимиров, I, 121.
Таринска Стефана — Установяването и издаването на Ботевото литературно наследство, III, 118,
Тихова Надежда — Материали около театралната дейност на Гео Милев в Народния театър, V, 146.

ПРЕГЛЕД

Ангелов Боню Ст. — Съветско изследване за Паисий Хилендарски, III, 149; Българско издание на Манасиевата хроника, V, 158.
Арнаудов Михаил — „Съвременници на Паисий“, V, 154.
Бояджиева Иванка — „Душите се спасяват“, II, 159.
Вълчев Георги; Цветков Лазар — Чапек през погледа на съвременника-марксист, I, 144.
Велева Лидия — Книга за героизма в живота и в литературата, VI, 150.
Добрев Чавдар — „РЛФ“ .Борец за партийна литература, III, 143.
Кирова Лилия — С литературна вещина и. . . обстоятелственост, VI, 153.

Л е к о в Дочо — Любен Каравелов през погледа на един съветски изследовател, III, 154.
М е ч е в Константин — Текстологията — основа на литературната история, II, 167.
М и н к о в а Лиляна — „Тарас Шевченко и българската литература“, I, 139.
Н и к о л о в Минко — Един романист в движение, VI, 141.
С а в о в Ганчо — Около проблемите на един литературно-исторически труд, II, 163.
Ц в е т а н о в а Елена — Научните публикации на сътрудниците на Института за литература, IV, 184.
Ц в е т к о в Иван — Изследване за драматургията на Лермонтов, V, 151; Еволюцията на критика, VI, 144.
Ц о н е в Светозар — Образът на поета, I, 134.

*Хроника*

В е л и н о в а Ели — България и Петият международен конгрес на славистите, I, 147.
В ъ л ч е в Георги — „Славистична олимпиада“, I, 149.
— Годишно-отчетното събрание на Института за литература, I, 150.
К н и г о п и с, II, 172.

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 № 387 Формат 71/100/16 Дадена за печат на 1. XI. 1964 г.
Тираж 4 500 Печатни коли 10

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

„Литературна мисъл“ е единственото литературоведческо списание в България, което се ползува с широка популярност сред нашата културна общественост. На страниците на списанието се обсъждат най-актуалните въпроси на съвременната българска литература и на литературното наследство, разискват се и се осветляват кардиналните проблеми на марксистко-ленинската естетика. Прави се преглед на най-значителните литературни събития у нас и в чужбина. Полагат се усилия за развитието и укрепването на литературната критика, теория и история. Специално се насърчава разнообразието на литературно-критическите жанрове.

Във всяка книжка се поместват статии, разработващи най-парливите въпроси на борбата срещу буржоазната естетика и идеология; статии за съвременната литература и литературното наследство, като се поддържат рубриките „Проблеми на съвременната литература“, „Из литературния живот в чужбина“, „Научни съобщения, документа и спомени“, „Преглед“, „Хроника“.

През следващата 1965 г. на страниците на списанието ще бъдат поместени редица нови изследвания и статии върху: традицията и новаторството в литературата, положителният герой в българската белетристика, проблеми на съвременната българска поезия, на съвременния киносценарий, българската литература през 80-те години, литературни портрети на наши и чужди писатели, рецензии, информации за литературния живот в чужбина и т. н.

Годишен абонамент 2.60 лв

От редакцията

# SOMMAIRE


Iskra Panova — Méthodes et problèmes 3
Géliou Avdjiev — Kiril Christov, poète de l'amour et de la nature 35
Valentin Anghélov — Exprimer et refléter 60
Rosalia Likova — Constantin Constantinov 74
Ilya Konev — Botev pendant l'année révolutionnaire 1876 89

*Souvenirs*

Ghéorghi Getchev — Ghéorghi Ghéïtanov 101

*150 ans de la naissance de M. I. Lermontov*

Christo Doudevski — La formation idéologique et poétique de Lermontov 111
Milka Botcheva — Lermontov dans les traductions de Vazov 119

*A travers la vie littéraire à l'étranger*

Jacques Bitev — La poésie de Raul Gonzales Tuñon 127
Ladislav Mnacko — Lettre ouverte à Rolf Hochhutt 132

COMMUNICATIONS ET DOCUMENTS

Vassil Kolevski — Le chevalier de la Révolution 137

REVUE

Minko Nikolov — Le chemin d'un romancier 141
Ivan Tzvetkov — L'évolution du critique 144
Lydia Véleva — Un ouvrage sur l'héroïsme dans la vie et dans la littérature 150
Lilia Kirova — Avec expérience littéraire et ... trop de détails 153
Sommaire de la VIII-e année de la Revue „La Pensée littéraire" 158

20607

Цена 0,50 лв.