

4

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДЕБЕТА

МИСЪЛ • 1965

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДЕВЕТА

МИСЪЛ • 1965

СЪДЪРЖАНИЕ

Людмил Стоянов — Поезия и правда	3
Христо Йорданов — Лириката на Веселин Андриев	30
Васил Акъов — Съпротивата на таланта	61
Исак Паси — Енциклопедия на ренесансовата човечност	77
Милена Цанева — Поемите на Иван Вазов	91
<i>Спомени</i>	
Ви́чо Иванов — Спомени за Николай Хрелков	106
<i>Из литературния живот в чужбина</i>	
Юлия Кръстева — Арагон, лирическата епопея и съдбата на лиричното	116
Людмила Стефанова — Насоката на „тематичния анализ“ в съвременното френско литературознание	125
<i>НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ</i>	
Мария Гургулова — Всеволод Михайлович Гаршин в България	136
<i>ПРЕГЛЕД</i>	
Тончо Жечев — Опит за теоретическа история на литературата	145
Ванда Смоховска-Петрова — Бележки върху книгата на Г. Д. Гачев „Ускоренное развитие литературы“	151
Петър Братоев — Умно и талантливо	155
Книгопис	158

СОДЕРЖАНИЕ

Людмил Стоянов — Поэзия и правда	3
Христо Йорданов — Лирика Веселина Андреева	30
Васил Акьов — Сопротивление таланта	61
Исак Паси — Энциклопедия ренесансовой человечности	77
Милена Цанева — Поэмы Ивана Вазова	91
<i>Воспоминания</i>	
Вичо Иванов — Воспоминания о Николае Хрелкове	106
<i>Из литературная жизнь за рубежом</i>	
Юлия Крыстева — Арагон, лирическая эпопея и судьбы лирического	116
Людмила Стефанова — Направление „тематического анализа“ в современном французском литературоведении	125
НАУЧНЫЕ СЪОБЩЕНИЯ	
Мария Гургурова — В. М. Гаршин в Болгарии	135
РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ	
Тончо Жечев — Опыт теоретической истории литературы	145
Ванда Смоховска-Петрова — Заметки о книге Г. Д. Гачева „Ускоренное развитие литературы“	151
Петър Братоев — Умно и талантливо	155
Библиография	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

ПОЕЗИЯ И ПРАВДА

Акад. Людмил Стоянов

ДИАЛОГ

Лица: Ангел Горанов, писател, 60 г.

Петър Янков, критик, 32 г.

Широка библиотечна зала в Дома на културата. Лявата страна е заета с етажерки с книги, небрежно наслагани в различни положения. Вдясно — широки прозорци, които обхващат цялата стена и правят залата светла и разполагаща към покой и размисъл. В ъгъла висок до тавана филодендрон, чиито широки листа сякаш съзнателно са се обърнали към слънцето, за да им спомня далечната тропическа родина.

На продълговатата маса двамата опоненти седят и разлистват книги и списания. Те са напуснали съседната зала, където се чете доклад за поезията.

Я н к о в. (С усмивка). Тук сме напълно спокойни. Никой няма да смути нашия разговор. Както знаете, писателите се боят от думата „библиотека“. Тя е за тях нещо като книжарски музей, гробница на имена, достойни за уважение, но задушени от литературен тамян.

Г о р а н о в. (С горчивина). Колко лесно писателят може да изостане от времето! Епохата му отваря широко вратите си, а той се е хванал за някоя догма и се държи за нея като слепец за тояга! Попадна ми неотдавна съдебното дело на Джордано Бруно пред съда на Инквизицията. Като верен син на католическата църква, Бруно признава догмата за „триединството на бога“, признава я „априори“, като словоупражнение, но, казва той, тя няма нищо общо „с безкрайността на вселената и безбройността на световите“. Той нарича светите отци „съзвездие от педанти, които със своето невежество, самонадеяност и грубост би изкарвали от търпение самия Йов“. Схоластиката е за него „черупка за душите“, вместо „зърно на познанието“.

Я н к о в. (Смее се). Какво да се прави! Великият човек винаги върви пред своето време. . .

Г о р а н о в. Не. Тук има и нещо друго. Такава е педантичната мисъл. Тя е ленива, сектантска, липсва ѝ полет. Ето защо аз разделям писателите на два типа: сектанти и художници, т. е. творци. Сектантите не могат да бъдат творци поради своето сектантство, те изостават в развитието си, пристигат на аеропорта на историята, когато реактивната машина на времето е отдавна излетяла.

Я н к о в. Не знам дали това не важи и за критиците, които често застават като часови пред крепостта на догматизма, и от всеки пишещ брат

искат удостоверение за благонадеждност — че има наочници и че винаги сверява идеите си с „високото място“. Така беше доскоро, но сега вече не е така. . .

Г о р а н о в. Мислите ли?

Я н к о в. По-скоро, искам да се надявам. . .

Г о р а н о в. Догматизмът в литературата създава странни парадокси. Получава се така, че всеки писател заема чуждо място, и тоя, чието място е заето, също заема чуждо място. Истинският, достойният изчезва от полезрението. . .

Я н к о в. Това звучи наистина като парадокс, но като всеки парадокс изразява само част от истината. Все пак. . .

Г о р а н о в. Защо това е така? Защото нашата комунистическа идеология се разкрива в изкуството по-другояче, отколкото в публицистиката или философията. Във философията тя се отразява по интелектуален път, докато в изкуството емоционалното възприемане е на преден план. Затова сектантството процъфтява най-много в критиката. Разбира се, има и писатели, болни от педантична треска, които обаче не съзнават своя недъг. Такъв писател събира само нашите горчиви съжаления. . .

Я н к о в. Все пак. . . Да оставим тоя спор на „Философска мисъл“, а ние да преминем към „емоционалното възприемане“ на идеите, към поезията.

Г о р а н о в. Толкова за сектантите. Другият тип, художниците или истинските творци, нямат време да се занимават с измислиците на схоластиците и затова понякога изпадат в противоположна крайност — абстрактното поетическо мислене. Такъв момент преживяваме днес. Липсва средният път — страстното дирене на художествената правда.

Я н к о в. Художествената правда е относително понятие. Нима сектантите не се стремят към художествена правда? Може да не я постигат, но затова пък вашите тъй наречени художници прехвърлят границата и попадат в чужда градина.

Г о р а н о в. В чуждата градина понякога ни смайват чудни плодове! Техният аромат и форма са често очарователни. Те привличат въображението и изкушават подражателството. Има какво да приемем от това благородно съревнование — писателят винаги и навсякъде се учи. Но той има своя идеология, своя родна почва, свои национални корени, традиции, лирика и епос. Той не бива да забравя тоя първичен извор и богатство, инък творчеството му ще пресъхне като библейската смоковница.

Я н к о в. На обикновен език, извинете, това значи — писателят да пази своята оригиналност като зениците на очите си. С това съм съгласен, то е алфата на въпроса, а къде е омегата? До какви граници се простира тя?

Г о р а н о в. Радвам се, че имам разумен опонент. Винаги се стеснявам, когато разговарям с млад критик. Той ме смайва с цяла градушка естетически формули, епитети, нови думи, понятия и мисли, които ме откъсват от земята и ме поставят в някаква фиктивна реалност като на чужда планета, където трябва да стъпвам опипом.

Я н к о в. С една дума, можем ли да приемем мисълта на Гароди, че социалистическия реализъм няма граници?

Г о р а н о в. Чакайте, вие като че се поставяте в положението на интервюор. Уверявам ви, такава позиция не е завидна. Както е известно, вселената няма нито „алфа“, нито „омега“ — тя е без начало и край. Изкуството обаче не е космическо явление, то е подчинено на физическите и обществени закони на земята.

Я н к о в. Извинете, нали трябва да изясни позициите си. . .

Г о р а н о в. Не, не трябва да превръщаме социалистическия реализъм в догма. Нито в червен пояс, в знаме на тореадора. Както доставяме банани и мандарини от новите републики на екватора, можем да получим оттам и нови звуци, ярки слънчеви багри.

Я н к о в. Как? Не ми е ясно. Отстъпление?

Г о р а н о в. Говоря образно. Истинският художник не се бои от чуждото, ако той носи в себе си национален заряд. Достоевски говори за дарбата на Пушкин да се вживява в битието на близки и далечни народи. А нима Пушкин не е велик национален поет?

Я н к о в. Можем ли да преминем в нашата собствена градина? Нашата съвременна поезия е наистина градина, в която благоухаят най-различни цветя. . .

(Мълчи няколко секунди). — Впрочем, и мен ме измъчват същите съмнения, които може би и вас измъчват, само че аз искам да изляза от анализа на епохата след войните, на революциите и обществените промени, за да открия причините на това, което става в душата на младото поколение.

Г о р а н о в. (Поема от лавицата солиден том и се рови в него). Аз пък диря опита на великите писатели от миналото и най-напред искам да си спомня една мисъл на Лев Николаевич Толстой, защото се смятам малък да давам дефиниции за най-главното, което трябва да притежава художникът, поетът, писателят. Най-главното — правдата. Но какво е правда? За това ще говорим по-нататък. Толстой казва: „За да бъде едно произведение на изкуството съвършено, трябва онова, което говори художникът, да бъде напълно ново и важно за всички хора, да бъде изразено напълно красиво, художникът да говори от вътрешна необходимост и поради това да говори напълно правдиво.“

Я н к о в. Тук възниква въпросът за оценката. А тя не може да се направи поотделно за един или друг автор или произведение. Това би било палиатив. Поезията след XX конгрес на КПСС е неудържим поток, който залива списанията, издателствата, опровергава критиците, смущава и озадачава, обърква поколенията. . .

Г о р а н о в. Драги мой, тъкмо затова трябва да намерим изход от хаоса, някаква равноденствуваща, някакъв помирителен принцип, един вид поетически договор, приемлив за всички, подобен на договора за забрана на ядрените опити, инък ще затънем в безсмислено словотворчество, непонятно като египетски манускрипт.

Я н к о в. А как трябва да постъпим, според вас?

Г о р а н о в. (Дига рамене). Не знам! Някога, като млад студент, трябваше да държа изпит по антична философия, главно върху съчиненията на Аристотел „Етика“ и „Поетика“, и тук ме озадачи една мисъл на великия философ, която често ми е идвала на ум. „Поетите и много лъжат“, казва Аристотел, мисъл, която според мен не е случайна, защото по-нататък той надълго и нашироко говори за „подражанието“, т. е. за поетическото възприемане на нещата, за създаване на явлението, което днес наричаме образ, метафора, сравнение. Погледнато обективно, самата поетическа реч, за разлика от обикновената, говоримата, със своите закони за ритъм, рима, строфика и поетика е нещо изкуствено, „неистинско“, лъжовно. Но не това иска да каже Аристотел, а да постави проблема за правдивостта изобщо в поетическото творчество. Това значи да не излиза то извън реалността, като се смята, че и самото народно предание, самата митология, като създаване на народното въображение, е също реалност, както са реалност страстите, чувствата, страданията, любовта. Но в тази съвкупност от реалност поетът

е длъжен да стъпва на пръсти, за да не потъне в нереалността, в небитието на нещата. С една дума, да не попадне в областта на недействителното, на „лъжата“.

Я н к о в. Може би вашите думи са достатъчно убедителни, защото вие говорите на език понятен за обикновените хора, докато новите поети се смятат някакси богопомазани и че ние не ги разбираме.

Г о р а н о в. Не, те ще ме разберат, защото знаят, че съм техен приятел и защото свободната мисъл се възприема по-лесно от кабинетно-догматичната.

Я н к о в. У тях има нещо, което ги сближава — мъглявостта на образите, липсата на основна идея.

Г о р а н о в. Именно затова тук са необходими общи закони, например закона за правдата, която, макар според Аристотел да е едновременно и справедливост, но е по-значителна от отделната проява на справедливостта. Не можем да приложим справедливостта към всяка отделна творба, ако предварително не намерим едно общо правило, което наричаме правда на живота, правда на естеството. Ясно ли е?

Я н к о в. Аз смятам, че, напротив, всеки поет носи в себе си своята правда, която той изразява чрез средствата на поетическото изкуство и че това изкуство стои по-високо от реалната и конкретна истина.

Г о р а н о в. С последното съм съгласен, но понякога се случва така, че цяла фаланга млади поети се повличат по едно течение и достигат до там, че вече не можеш да различиш Х. от У. Вие правилно забелязахте, че поетът трябва да пази своята индивидуалност.

Я н к о в. Е добре, какво следва от това?

Г о р а н о в. Само едно: да помним легендата за Антей, който изгубвал силата си, щом се откъсвал от земята. Неизмеримо е богатството на чувства и образи, с които борави поезията, но няма поезия там, където образите живеят сами за себе си или витаят извън реалността. Образът на самодивите у Христо Ботев например: „И самодиви в бяла премена . . . тихо нагазват трева зелена“ — това са за нас и поета абстрактни митически понятия, но за народното въображение те са живи и реални. Те са романтика.

Я н к о в. С един пример, струва ми се, не могат да се обяснят сложните душевни нюанси на лириката, приливите и отливите на чувствата, дълбоката противоречивост на душевния живот.

Г о р а н о в. Поезията на класиците е наистина по-елементарна, изразява по-обща настроеност, бих казал, патриархална, но тя може да бъде прекрасна школа за всеки поет, който иска да изрази нещо преживяно, неповторимо, с простотата на тази поезия, с нейния жизнен патос.

Я н к о в. Вие пренебрегвате коректива време, другарю Горанов. Всяка епоха дава свой отпечатък върху съзнанието, мисленето, чувствуването на хората, върху морала, икономиката, културата. Изменя се светоусещането, самият език, следователно налага се да се дирят нови форми и ново съдържание. Ние живеем именно в такова време.

Г о р а н о в. За изкуството, извинявайте, няма старо и ново време. Има само промяна в смисъл, че то става по-богато или по-бедно, според характера на условията. Нашето социалистическо време е напълно различно от някогашната буржоазна действителност, толкова различно, че ние дори не можем да си го представим. Но защо в минути на размисъл, на поетическа носталгия или въодушевление дирием в миналото поетическо осъществяване на нашите чувства? Защо в моменти на народни тържества си спомняме

за „Епопея на забравените“ от Вазов или ако трябва да изразим любовта си към руския народ, дириш пак него?

Я н к о в. Та това е естествено! Вие потвърждавате моята мисъл, моето убеждение, че всяка епоха създава своя поетическа антология, където са отразени най-дълбоките чувства на народа.

Г о р а н о в. Или моята, че няма стара и нова поезия, а че има само различно чувствуване. Всъщност, най-добрият показател за значимостта на един поет е — да си спомним в минути на радост или тъга някой характерен стих или образ, например от Пенчо Славейков:

Докле е младост леко път се ходи
и леки са световните незгоди.
Докле е младост всичко е шега,
дори тъгата извор е на радост.
Докле е младост, ах, докле е младост!

Или когато ни вълнува негодувание от насилието, като у Вазов:

Тирани! Всуе се морите!
Не се гаси туй що не гасне!

Или в моменти на разочарование, като у Дебелянов:

Аз искам да те помня все така. . .

А какво да кажем за огнените думи, под чийто ритъм са отивали на смърт хиляди борци:

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

Такава е поезията на Ботев, Яворов, Дебелянов: тя засяга социални и лични чувства, поезията на Смирненски и Вапцаров, също интимна в социалното си звучение. Тя е поезия ясна, конкретна, задушевна, където всяка дума допълва едно основно светоусещане.

Я н к о в. Ние спорим, струва ми се, за едно и също нещо, само че от две различни посоки. Няма съмнение, че талантливата поезия, т. е. поезията, която отразява истински душевни състояния, дълбоки чувства, живее винаги, вълнува човешките сърца. Такава е съвременната ни поезия. . .

Г о р а н о в. Кой знае, може би заедно с възрастта ние сме склонни да идеализираме миналото. Но, струва ми се, че в наше време намира добра почва едно огромно стихоплетство, където всеки автор говори на някакъв неразбран език, защото още не е осъзнал какво го вълнува, кому отправя своите халюцинации, каква цел гони. Пак прибягвам до свидетелството на Толстой. Той казва: (чете) — „Когато в стихове се говори за любов, цветя и т. н., това е сравнително невинно занятие до шестнайсет години. Но да се изрази важна, сериозна мисъл в стихове е невъзможно, без тя да се изкълчи. . . Зад стиховете се крият напълно лъжливи мисли.“ Можем да не се съгласим напълно с тази мисъл на Толстой, но очевидно е, че тя е кръвно свързана с проблема, за който спорим.

Я н к о в. Ние се въртим все около един и същ въпрос — за същността на поезията като изкуство, а се боим да дадем нужното признание на съвременната ни поезия, като поезия на новото време. . .

Г о р а н о в. Новото време. . . Вече казахме, че „новото време“ винаги намира своите певци и апологети, но тук идва отговорността на критиката, която е длъжна да „открива“ в големия поток ярките струи и мелодии, новите тонове и елементи на истинско, а не лъжливо майсторство. Всеки има право да опитва своята поетическа арфа, но до разкриване на

правдата на живота пътят е твърде дълъг, а критиката често внася неясност и заблуди, затрънва посоката на развитието. Примерите са много и те почти отчайват добросърдечния читател.

Я н к о в. Критиката е също изкуство и според Белински тя също има нужда от критика.

Г о р а н о в. Злобният критик е паднала личност, но строгият, добросъвестният — се стреми да помогне на критикувания автор, ръководи се от любов, а не от омраза. „Омразата“ му изниква по-късно от съзнанието, че критикуваният обект е непоправим.

Я н к о в. С това съм съгласен. С тази разлика, че така трябва да бъде. Поезията е поезия именно когато е разнообразна, многогласна, когато всеки глас изразява нещо ново, различно от старото и по-близо до живота.

Г о р а н о в. Вие казвате: по-близо до живота. Как да се разбира това? Поетическата лира е сложен инструмент, който ни омайва, когато звуците ѝ достигат до сърцето, изразявайки едно или друго чувство, радостно или скръбно. Но какво да кажем, когато тия звуци се разпиляват като разкъсана огърлица и отделните цветни зърна моментално изгубват блясъка си?

Я н к о в. Количеството винаги изпреварва качеството. Трябва да отбирате това, в което има живот, а как да постигнем тази тайна? Струва ми се, най-добрият съдия е времето: то отсява плевата, за да остане зърното.

Г о р а н о в. Боже мой! Ако се оставим на времето, в литературата ще настъпи истински хаос. Всеки творец иска да намери одобрение на това, което е създал. „За кого и за какво пиша?“ — провиква се Чехов. Липсата на критика е бедствие за литературата. „Безследно са изчезнали — продължава Чехов — маса племена, религии, езици, култури — изчезнали са, защото не е имало историци и биолози.“

Я н к о в. Бих казал, че у нас има достатъчно строга критика и че няма писател, който би се оплакал, че критиката го е пренебрегнала.

Г о р а н о в. Да оставим тоя въпрос. Той не влиза в нашата тема. Поезия и правда — това е сложен възел, който обединява много социални, естетически, философски и художествени страни и трябва големи усилия, за да се стигне до желанния резултат.

(Пауза. Горанов се зачита в книгата пред себе си)

... За какво говорехме? А, да. За художествения образ. В последните няколко години в нашата поезия преобладава страстно влечение към художествения образ. Художественият образ е, както е известно, сърцевината на поетическото изкуство. В епическата поезия — образи на герои (Хектор, Андромаха, Одисей), в драмата — също (Прометей, Едип, Медея). В лирическата поезия — мисли и съчетания от мисли в иносказателна форма, които би следвало да окръжават един основен мотив, радост или болка, съмнение, желание, любов. Какво се получава обаче в повечето случаи? Както от наковалнята изскачат искри на всички страни, така и образите в едно съвременно стихотворение често се въртят около себе си и в края на краищата виждаш, че между чука и наковалнята не е имало нищо — празнина.

Я н к о в. Може би намеквате за абстрактната поезия? Не мислите ли, че зад тия абстрактни образи в съвременната ни поезия проблясват чувства и картини от днешната действителност? И ако това е така, не се ли явява тя по-висока форма на поетическо въздействие от класическата, традиционна поетика?

Г о р а н о в. Откъснатият поетически образ, като например у французина Жак Превер, който тъй много допада на някои съвременни наши поети, не е нищо друго, освен превръщане на поезията в разговорен строй,

без спазване на каквато и да е строфика и поетика. Разбира се, ние не можем да бъдем против маниера на един определен поет, освен ако този маниер не се превръща в някаква „школа“, ако става „мода“, нещо като новите качулати дамски фризур, предизвикателство към нормалния естетически вкус. Жак Превер е даровит поет-импровизатор в областта на обикновените всекидневни впечатления, на противоречията в съвременния парижки живот. Един пример от моята тетрадка: „Сърцето на докера“.

Сърцето на докера,
тъй се нарича моята песен.
Това се случва често в Анверс и Хамбург
или пък в Дюнкерк.

На нея докерът прав и самотен стои,
а на гърдта, над сърцето си носи
друго сърце,
татуирано малко сърце,
сърце на момиче, което няма сърце.
И цялата тъжна история там е написана.

По-нататък следва разказът за сърцето на докера и на момичето, което няма сърце. В същия ред на образи, които мигат както светлините на фара в бурна нощ, се изгражда драмата на човека в едно общество, бликащо от сблъсъци, равнодушие, незаинтересуваност, безразличие. Песента за докера и момичето, което няма сърце, се развива в миньорен тон, където под уличната музика и край детското игрище с дървени кончета човекът на тежкия труд израства в проста лирическа обстановка, по волята на поета:

Спомени, спомени,
вие разкъсвате с нокти сърцето на бедния докер,
улавяте нежно ръката му,
водите бедния докер там, дето работеше мъртвата
негова обич.

Такава е поезията на Жак Превер — без патос, без формално съчинителство, без високопарност, поезия на дребните неща, малки аварии, кръстопътища, в които се заплита животът на западния човек. Лошо би било, ако тия образи нямаха друга цел, освен своята естетическа безполезнаост, ако всеки образ на тази поезия не изразява една истина за човека, една сумирана картина на злочестини, просветления, житейски радости и горчивини, и предимно горчивини, трагизма на едно безнадеждно съществуване. „Бедните хора, работните хора“ — това са героите на Жак Превер — по бистра, болници, авенюта, бордеи, барове, метр̀а, където се лутат хората — сенки на големия град. Малките истини — образи на тази поезия — създават голямата истина за живота с децата, слънцето, бедняците, празниците и погребенията. Или, по думите на Веселин Ханчев, „поезия, така ненавиждаща грозотата и така влюбена в човека, така обновяваща и подмладяваща всичко около себе си“.

Не изразява ли обаче Жак Превер същността на един свят, който е в упадък, докато ние растем като антитеза на тоя свят, с ново отношение към обществената и духовна действителност? Жак Превер не върши друго, освен да оплаква изоставения, опустошен човек, мъчейки се да ни покаже, че и той има желаниа и стремежи, но е безсилен да се измъкне от ноктите на капиталистическия звяр. Обаче и там има хора-борци, прояви на безстрашие, стачки и демонстрации. . .

Я н к о в. Предчувствувам, че поставяте името на Веселин Ханчев наред с името на Жак Превер, с цел да стигнем по-скоро до въпроса за „сво-

бодния стих“. На Ханчев принадлежи заслугата, че ни запозна с този голям френски поет, който не се ползува със симпатии сред висшите кръгове на Франция, но затова толкова по-голямо е значението му за нас.

Г о р а н о в. Не е въпроса за „свободния стих“ — той не е нещо ново. Касае се за това, доколко „свободният стих“ може да разкрие пътечка към „правдата на живота“, към човешките чувства и реалната действителност. „Свободен стих“ срещаме още у Гео Милев („Септември“), у Е. Багряна (в „Звезда на моряка“), у М. Грубешлиева, Хр. Радевски. В „Два свята“, „Пещерен човек“, „Война“ и други стихотворения през трийсетте години от М. Грубешлиева той дори преобладава, като приема свободен и безизкуствен ритъм, сякаш поетичен разказ, но не хвърчи по перваза на основния мотив, а шибя по лицето защитникът на буржоазния ред. В някои от най-новите си стихотворения като „Кръвта“ или „Двамата“ Грубешлиева в съвременен, разкъсан стих разкрива душевни моменти с дълбока, трагична багра. У Христо Радевски тоя стих е по-стегнат и целеустремен, в стила на Маяковски, макар че понякога избива в социологическа сентенция, но е винаги свързан с живота, с идейността на своето време. В „Мечта“ например, въпреки фантастичността на сюжета, авторът постига у читателя реално възбуждане, защото зад фасадата на „мечтата“ се чувства съдържанието на новия живот.

Я н к о в. Точно така. Тук свободният стих е средство, а не цел: отговор на разрушението на буржоазния живот, но едновременно разкриване на ново отношение към този живот.

Г о р а н о в. Смешно е да дириим спор там, дето няма спор. Формата в поетическото изкуство се определя от отношението на художника към света, от ваятеля на чувствата. Класическата форма на стиха (четиристишия, определена ритмика, римуване) не може да бъде канон, както не е у Хайне, Верхарн, Маяковски, Вапцаров — важното за нас е да се домогнем до нещо положително, да избегнем „лъжата“, за която говори Аристотел, и в това отношение „свободният стих“ на тия поети може да ни послужи като лекарство.

Я н к о в. Лекарство — против какво?

Г о р а н о в. Против злоупотребата със свободния стих. Дори и Веселин Ханчев в стихотворението „Жив съм“ изпада в такава слабост — там, дето би могъл да даде потресающа драма на човека, той се задоволява с няколко обикновени възклицания. Защото няма основа, защото смята самите образи достатъчни да изобразят идеята му, от която ние очакваме по-широко развитие. Веселин Ханчев е поет с широко амплуа. В „Добрия ученик“, „Балада за човека“, „Пръстен“, „Дървото с птиците“ и още цяла редица стихотворения той намира богата основа за откривателство чрез образи, обединени от едно чувство или идея. При това тук нямаме „абстрактно“ виждане на живота, на човека, а винаги — засегната една душевна рана или една човешка победа. Той умее само с една дума („железни“) да характеризира един свят:

Добър вечер, печални лози,
мили селски момичета!
Разкажете ми как сте попаднали тук,
сред Париж, на Монмартър?
Разкажете ми, кой ви затвори
в железни огради,
кой ви даде железна земя
и железно небе?

(„Лози в Монмартър“)

Ето ви „свободен стих“, който обаче, отказвайки се от геометричността на традиционната поетика, се обогатява с реални символи, в основата си потресаещи.

Я н к о в. Щом като, според Вас, в свободния стих могат да се разкрият дълбоки и правдиви чувства, защо да не му открием широк път, равноправно съществуване?

Г о р а н о в. Защото в него няма спирачки — а поезия без ограничения, това значи архитектурна постройка без покрив — широк простор на фантазията. Фантазия и въображение са две различни категории. Въображението, за разлика от фантазията, поставя пръст на устните и казва: до тук и нито крачка повече. Изкуството е държава със строго определено законодателство и едновременно с безкрайна свобода. Неговият основен закон е художествената мярка, адекватна на реалните неща и на човешките чувства. Прав ли съм?

Я н к о в. Вие наведохте хубав пример с Веселин Ханчев. Неговият метод е удобен и приемлив, враг на голословието.

Г о р а н о в. Поезията на Веселин Ханчев е именно такава. Образно казано, тя ми напомня хубав „котедж“ в мирна неутрална страна: ливади и слънце, бистра река, брезова гора и далечни обли хълмове. Такъв е нейният архитектурен строеж, а от съдържанието ѝ вее тишина и чистота, вместо спарен въздух — дълбока хуманистична атмосфера. Ето магията, която привлича младежките поетически сърца, тук е „камъкът на препъването“, защото им се струва леко да преплуват до нейната тайна, скрита за тях, бидейки чисто индивидуална.

Я н к о в. Но не всички, струва ми се, постигат тази тайна, другарю Горанов. Вие, комай, стеснявате критерия . . .

Г о р а н о в. В случая мога да посоча поетическия път на Валери Петров. Какво отличава неговата поезия от поезията на Веселин Ханчев? Преди всичко, нейната строга композиция. В нея също няма дидактика и лицеприятие пред догматизма, но едновременно има голяма заинтересуваност от дребните неща, които образуват всекидневието на живота. Той пише:

Римски площади, такива сте вие,
към нищетата обърнали гръб.
Зад прелестта ви измамна се крие
толкоз нещастие, толкова скръб!

Но това е само частица от неговата богата оркестровка. Вижте как той започва поемата „В меката есен“:

И ето че в софийската ни къща
семейството отново се завръща
след лятото край варненския бряг.

Занизват се спомени, картини, настроения, преживелици на близки, непознати, един живот на минало и настояще, с много лирични отстъпления, реалистични сцени, които дават атмосферата на „меката есен“. Ще кажете, че една лирическа поема не бива да бъде тъй „многопланова“, че може би авторът не е спазил необходимата художествена мярка. Това е само привидно, защото животът в поемата не е само „мирен“, „спокоен“, но и придружен с драматични конфликти, от които ние излизаме също успокоени и ободрени.

Я н к о в. Вие, другарю Горанов, се мъчите да защитите своята теза против свободния стих с примери, които никой не отрича, но които са като

скъпа старомодна дреха, която обличаме за рожден ден. А за всеки ден? Поезията е такава също храна, както хляба.

Г о р а н о в. Може би сте прав, че аз диря доказателства повече в положителното, отколкото в отрицателното. Всъщност мисълта ми е, че в свободния стих се потайва един непокорен дух, който заживява свой живот, различен от реалната основа, която си е поставил творецът. Това е момент, когато поезията като изкуство се слива с музиката, с нейните неосезаеми мелодии и чудновати вариации. Това са поетически образи, които често приемат странно и екстравагантно звучение, както има музика и „музика“.

Я н к о в. Струва ми се, другарю Горанов, че Вие дириите някаква простота (в добрия смисъл), която да бъде по-близо до земята и до живота, до възприемчивостта на обикновените хора, а забравяте, че изкуството в своето развитие се стреми към все по-нови форми и дълбочина на съдържанието.

Г о р а н о в. Искате да кажете, че търся „баща си и майка си“ — т. е. губя си времето, когато, забравяйки, че новите „веяния“ в поезията са закономерно явление, връщам се към традиционализма на една отминала епоха. Но това не е вярно! Във всяко явление има здрави и болнави елементи. Нужно е да отделим едното от другото, за да намерим равноденстващата, да видим докъде се простира реалната правда и откъде започва чистата измислица. Този въпрос си задават самите поети. Ето например Божидар Божилов:

О море, кой ще шепне сега
ритъм нов на поета? Брега
е пак същия бряг, и вълните
пак се носят в познатия ритъм.
Ала дириим ний стих по-различен,
по-напрегнат, по-динамичен,
а скандираш ти все с патос ведър
оня Омиров стар хекзаметър.

Всъщност не става дума само за ритъм. Ритъмът е в самата природа на поезията, нейна душа. Думата е за онова вътрешно движение, което дава живот на всяка поезия. Хекзаметърът и днес може да бъде база на поета за създаване на вълнуваща поетическа фреска, защото не е възможно, нито приемливо поетическото въображение да бъде затворено само в един поетичен размер, в ковачницата на голите образи, за да пламва и гасне като бенгалски огън.

Божидар Божилов е плодовит поет, понякога с прецизно вдъхновение, но в други случаи — много често — по рисунъка на постройката се хвърлят в очи неверни петна, неточност на линията, неувереност на перото.

Но тоя град ме натъжава днес,
при все че старостта е тъй далече —
поякога се скитам к а т о п е с
сред синьото на н е г о в а т а вечер.
По всеки ъгъл н я к о я любов,
забравена, изгубена из мрака,
облхва ме с у в я х н а л, с т и х н а л зов —
и сякаш пак сред сенките ме чакат
жени, които вече нямат име,
и з г у б и л и с а у с т н и и р ъ ц е,
защото ние сме неповторими,
родени сме, уви, с едно сърце. . .

Я н к о в. Пак ще ви възразя, че показвате излишна строгост към поета, който винаги е бил моя слабост и комуто съм прощавал дребни недо-

глеждания за богатството на образи и скокове на мисълта, за широкото въображение и неочаквани обрати, обаче признавам, че по отношение на нашата тема — за правдата в поезията — има какво да се каже у него: дали постоянното повторение на женската тема не стеснява рамките на поетическия му хоризонт. Освен това, както вие забелязахте, той е твърде небрежен към „светая светих“ на поезията — словото.

Г о р а н о в. Който смята, че всяка стихотворна стълбица от думи е стихотворение, той е от „блажените“ вярващи, които бърже се разочароват. Да вземем стихотворението „Надпис“ от Б. Божилов и го наредим в обикновен печатан текст — какво ще се получи? Ето какво:

„И вагоните, и параходите, и самолетите, които обикалят света, имат своя гара, свое пристанище, свой аеродрум, които са много подобни на моята стая с книгите по стените и белите листи край пишущата машинка. Тук аз се връщам винаги в моите стихотворения и самотата на мислите и римите, връщам се край прозореца, който вижда само една стена и десет прозореца отсреща“.

И вие това наричате стихотворение?

По-нататък следват още две вариации на същата тема за вагоните, параходите и самолетите и за връщането „в своите стихотворения“. . . Какви са тия стихотворения ние не знаем, но „Надпис“ не е никакво стихотворение, а чисто и просто скучен прозаичен откъс. И тъй, три откъса от един автор, които ни учат колко е труден занаята на поета, решил да произвежда въпреки „законите“ и „техниката“ на сложния въображаем завод, наречен изкуство.

Я н к о в. Самият факт, че ѝ отдавате такова внимание, говори за значимостта на тази поезия, защото и най-значителният поет има слаби стихове, но не по тях трябва критикът да отсъжда своето вето.

Г о р а н о в. Защо вето? Тук не става дума по същество, защото по същество този поет е талантлив, един от първите съвременни стихотворци. Що се отнася до така наречения „класичен“ стих (защото спорът е по-скоро — доколко стихът на класическата поезия отразява по-ярко и по-определено истината на живота) смятам, че и тук аварията са многобройни и че много често такива автори изпадат в конфузно положение. „Майсторството“ в поезията не е толкова как, а какво има да каже поетът, но да го каже така, както никой друг не би го казал.

Я н к о в. Символистите май ще се окажат най-добрите класици: тяхната амбиция беше да издигнат езика и поетичната форма на по-високо равнище, отколкото са например у Вазов, така също и чувствата, образите, музиката, брилянтния словесен наниз на поетическата огърлица и в това отношение някои от тях достигнаха завидна висота.

Г о р а н о в. Според мен, легендата за греховете на символистите бе създадена от критиците-сектанти, таксувайки ги като „буржоазно влияние“: тя и до днес внася пукнатина в литературното развитие. Тия две понятия у нас, символизъм и символисти, не се покриват, както например във Франция или в дореволюционна Русия — първото е широко философско учение, второто — лек символистичен прах върху някои отделни стихотворения, които обаче не са далеч от реалистичната традиция на българската поезия. Убеден съм, че ако Людмил Стоянов например не беше загатнал в предговора към първата си книга стихове „Видения на кръстопът“, че тя е написана изцяло „в духа и заветите на символизма“ — никой критик нямаше да ѝ отдаде това значение, да я таксува като нещо отделно от настъпателния ход на поезията ни. Някои митологични герои и понятия допринасят за това погрешно тълкуване. Например в стихотворението „Рапсод“:

Бих желал, като древен рапсод,
по широкия свят да се скитам,
да поуча на хубост и ритъм
своеволния тъмен народ.

Същото мога да кажа за поезията на П. К. Яворов от така наречения „втори“ период. Тази чиста лирика, рожба на дълбоки душевни конфликти, е между най-редките цветя на националната ни поезия. Навеите на индивидуализъм и символизъм са тук нова стъпка в разширяването на диапазона на поезията, на нейната оригиналност и самобитност.

Я н к о в. Много добре! Доволен съм, че засегнах въпроса за символизма, макар да смятам, че вашата теза за естествения и непрекъснат поток на явления и „школи“ в поезията не е съгласна с нашата комунистическа идеология, която прави разлика между поезия песимистична и поезия оптимистична, поезия за малцина и поезия за народа, поезия на борбата.

Г о р а н о в. Не е съгласна само привидно, защото в исторически план всяка културна придобивка в миналото е наше национално богатство, стига само да се обясни правилно, а не догматично. В цитираното стихотворение на Людмил Стоянов например няма никакъв песимизъм, напротив, то е пропито с бодрост и смелост с този характерен завършек:

Може би със невиджан разкош
претворил и обкичил земята,
ще да вдъхна на моите братя
нова доблест и вяра, и мощ!

Я н к о в. Но тогава защо поетът се е саморазпънал на кръста на една чужда нему религия, поставил е на критиката една толкова сложна задача?

Г о р а н о в. Разбира се, в тази поезия има отделни елементи, навейни от западните и руски символисти, но може ли един поет да остане чужд на поетическата дифузия на своето време? Може ли трепетликата да остане неподвижна при лекия полъх на пролетния вятър? Тук може би се налага едно натуралистично сравнение. Защо поетът е направил такава изповед? Това е, струва ми се, сънят на бедняка да се облече в нова дреха. Някога, като студент, изпитвах силно желание да имам шапка-панама. В сравнение с гарсонетките, каквито носеше мало и голямо, панамата ми изглеждаше като нещо рядко и отлично от старото и шаблонното. И когато най-после желанието ми се изпълни, аз разбрах със съжаление, че всъщност нищо не се е изменило и че гарсонетките стоят с достойнство върху много бележити глави, и преди всичко на главата на Иван Вазов.

Я н к о в. Така или инък, печатът на догматичната критика върху някои творби на символисти от първото десетилетие на нашия век постепенно се изтрива, като кофража от зацапана средновековна фреска и се открива образа на истинския оригинален майстор. Какво е например поезията на Димчо Дебелянов, ако не лирична изповед на човек, израснал в трудни условия и потънал в здрача на своята „черна песен“? Ние обаче отново се увлякохме в странични завои на спора и навлязохме в историческото минало. Искал бих да знам къде се тули правдата в поезията и къде лъжата? И то на съвременни примери.

Г о р а н о в. Ние се приближаваме към отговора на нашата тема. Моята мисъл събира води от много и различни ручей, за да поеме спокоен път в равнината.

Неотдавна ми падна да прочета поемата „Аз търся Хайди“ от Владимир Башев. Героят на поемата търси на черноморските плажове непознатото

германско момиче Хайди, за да му предаде по поръка на близки хора щайга домати. Това не е лесно, защото през август на тоя широк бряг се събират хиляди момичета. Играта се развива постепенно в драматична форма, защото Хайди е винаги някъде заета, пътищата им не могат да се срещнат. Обаче и тя също го търси, докато идва време да си замине.

Пясъкът святкаше, сякъш отвътре бе озарен.

Аз затъвах до глезените си в диаманти.

И под всяка гъба питах с глас отекчен:

„Вие немци ли сте? Аз търся Хайди!“

Действието се пренася в Берлин. Щайгата с домати трябва да се предаде. В Берлин атмосферата е нагорещена, героят облича униформа, застава на Фридрихщрасе — „на ръба на две времена“. Тъй събитията се менят, а човекът не може да изпълни поръчението, докато Хайди става Джени с нови тревоги, а Хайди трябва да се намери . . . Оригиналното в поемата е нейната реална основа — щайгата с домати — и после съзнанието, че хората са братя навсякъде, когато чувствуват еднакво.

Я н к о в. Отлично! Ето един момент, който ние забравяме, един основен мотив в поетическата платформа на съвременната поезия: голямата тема на епохата. Поетите от миналото познаваха голямата тема: „Епопея на забравените“ (Вазов), „Кървава песен“ и „Епически песни“ (П. Славейков), както и поезията на Яворов, Смирненски и Вапцаров — темата на народните страдания и народни погроми, у последните двама вече свързана с преустройството на обществото на нови социалистически начала. Прерастването на националната тема в общочовешка е характерно за нашето време. То се дължи на политическата атмосфера — на бурните облаци и светкавици, които предизвиква съвременният бог на войната — мистър Долар — който като древния бог Марс не се спира пред никакви човешки и морални закони. Той е неизмеримо по-жесток от природата: атома на гръмотевицата може да убие един човек или няколко овци, да подпали едно дърво, докато атомната бомба на мистър Долар може да унищожи целия живот на Земята. Мислят ли нашите млади поети за това? Ето къде е голямата тема, която избягва от погледа на съвременната ни поезия.

Г о р а н о в. Вие ми взехте думата от устата, както казва народа. Поети като Маяковски, Тихонов, Твардовски, Арагон, Пабло Неруда, Межелайтис и толкова други, от националната тема правят интернационална, докато нашата съвременна поезия тъпче на едно място: нейните теми са дребни, нейните образи — детска игра. За Божидар Божилов може да е много важно колко любовни срещи е имал в крайморския град, за нас обаче, за живота и за нашето време това е абсолютно безинтересно. Голямата тема предполага висока култура, богата образна мисъл, широк хоризонт на чувството — тъкмо това, което, уви, липсва на поезията ни от последните няколко години.

Я н к о в. Така или инак, макар да е на твърде елементарно равнище, нашата съвременна поезия преживява сериозна криза. Тя се чувства стеснена в старите рамки и прави усилия да ги разбие, да открие нещо ново. Затова ние трябва да ѝ помогнем. Какво е това ново?

Г о р а н о в. Имате право. Но след като открихме някои предимства в поезията на Жак Превер, а именно присъствието на жизнена правда, макар и без музикалните прийоми на древните музи, смятам, че това има значение и за нашата поезия. Поетическите влияния са като атмосферните кризи — не могат да се спрат освен с помощта на времето. Но това не значи, че трябва да отворим широко вратите на свободния стих, който вече от

дълго време внася досадно разводняване в поезията. Да оставим настрана естетическите норми — те са двулики и лукави, служителки на диалектиката. За процеса на творчеството те нямат особено значение — те идват впоследствие при оценката на създадените творби. Същият автор на „Аз търся Хайди“ например пише стихотворението „Размишления върху една научна хипотеза“, което започва ето как:

Не изчезват думите човешки.
Те се пръскат покрай нас разбити,
грабва ги —
и праведни и грешни —
вятърът
из своите орбити. (?)
Раздробени,
те се разпиляват,
ни ухо, ни уред ги усеща
и в невидим ореол
застават
около планетата гореща.

Хипотезата се състои в това думите ни да не бъдат дребнави, а въздухът да се насити „само със слова великолепни“. Очевидно тук емоцията липсва, липсва и оригиналната образна мисъл, защото поетът се е спрял на една нежизнена тема: да търси не живата Хайди, а някаква абстрактна идея, неосъществима в природата.

Могат ли поети от по-старото поколение, като Е. Багряна, Дора Габе, Ламар, Младен Исаев, Камен Зидаров, М. Грубешлиева, Н. Фурнаджиев, Ангел Тодоров, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Иван Мирчев, Иван Хаджихристов, Н. Марангозов, които подпират на раменете си небето на българската поезия вече няколко десетилетия — да ни дадат отговор на поставения въпрос? Могат. В стихотворението си „Поезията“ Багряна търси може би най-просто и непринудено да ни покаже същността на поетическия принцип:

Ако сърцето ми
от младини до днес
не беше ти владяла,
не би го гряла
с песен и мечти —
та в своята несрета и раздяла
да чувствавам ръката на сестра
и да превръщам в твоето горнило
за другите
в стих — радостта
и в искра
скръбта —
отде бих взела тази сила,
ако в сърцето ми не беше ти?

Кой би казал, че тук не се отваря един прозорец и от него не проблясва едно откровение?

Я н к о в. Съгласен съм, че в това стихотворение на Багряна шепти някакъв извор, който дава начало на живописно криволичене и слънчеви отражения. Такава ли е обаче поезията на Фурнаджиев, която напоследък някои критици превръщат в своеобразен култ? Как вие оценявате творчеството на този поет? Дава ли той примери на високо майсторство и дори на новаторство, или имаме работа с конюнктурен случай, както често се случва у нас? Кажете си вие мнението, после аз ще кажа моето.

Г о р а н о в. Когато поезията изпълва целия живот на един поет, не е възможно той да не е достигнал отделни успехи, да не е внесъл в из-

куството си нещо ново. Такъв е и случаят с Фурнаджиев. Неговата поезия започва на другия ден след поразеното народно септемврийско въстание в 1923 година. Защо обаче в нея няма ни един обличителен тон срещу убийците, а само алилуйни, панихидни възгласи на отчаяние? Ето „молитвата“ му:

Боже господи, в мойто кандило
свети кръв, вместо божие масло.

Кажете ми какъв е този поет, който в съдбоносни за народа му дни мълчи багоразумно, а след това персонифицира скръбта си в някакви имажинерни „конници“, (у съветския поет: „Всадники, всадники, всадники. . .“), без дори да съзнава къде е и какво трябва да прави в момента:

де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле!

Поетът превръща скръбта си от погрома в някаква фантастична „сватба“ (което от художествено гледище е напълно възможно, стига да се постигне желанието ефект на възмущение или сатира). В тази своеобразна „сватба“ гръмотевиците са „тъпани“, облаците — „крави“, равнините „кънтят“ и клисурите „пеят“. (Нека си спомним „имажинизма“ на Есенин). „Буйна сватба гърми като буря над нашта земя“: това е може би въстанието? „Мои братя без път“ — това са може би нещастните жертви. „Моя сватба и весела смърт“ — навярно примирението със събитията: станалото — станало. „Пролетен вятър“ — това е „върхът“ в неравностите на тази поезия. (Санким, виждате ли, след буйно проляната кръв, появява обновителният пролетен въздух.) Но и тук поетът се скрива зад неопределеното понятие „големия черен народ“ — огорчението за жертвите на въстанието, от пролятата кръв по тревата, макар и без позитивна революционна страст. Този вдовишки плач може да трогва някои сантиментални сърца, особено при огромността на жертвите, при една дълбока национална катастрофа. Но изразена ли е тук революционната правда, достатъчни ли са тия символи да отразят голямата народна драма? За жалост, не. Какъв е по-нататък пътят на поета?

Я н к о в. Да, какъв е по-нататък пътят на поета? Според мен, към поширок кръг на впечатления, към по-мъдро самовглъбяване. Вижте как той минава към по-ясна идейност, как изпитателно се вглежда във всяка вещ, дърво, пътека, във всеки хълм, река, гора, пътник, в небе и земя, за да познае живота и своето място в него. . .

Г о р а н о в. Именно. Обаче в това дирене на себе си, на своето място в света, поетическият герой на Фурнаджиев привиква с описателния строй на стиха, с примитивността на явленията, с географската и топографска действителност, като най-последно забравя, че поезията е борба на образи, съчетание на мисли, полет на въображението. Просто констатира и описва нещата без вътрешен подтик, без въодушевление:

Пролет, пролет, вече нова пролет
с весел вятър, с влажни долини,
по върбите с пъпчици наболи
ме зове: — Излез навън, тръгни!

И когато той тръгва, ние виждаме пътник, навел глава към земята, а не дух-мечтател, отправил поглед в далечността, готов да прегърне света. Ето някои отделни места на това пътуване: „Слизам вече долу на шосето“. „И виждаше се как дими запътен влак към гарата“. „Над Рила днеска късно подир пладне. . . се появиха облаци грамадни“. „В оная утрин слизах аз по склона“. „Едва селцето бях отминал, дойде и край на деня.“

Това непрестанно стихотворно пътуване обаче няма цел. То е дневник на уморен от живота пътешественик („По пътищата ти вървах“). С пълно право поетът заявява в края на пътуването:

За тебе пиша стих след стих
с горчивото съмнение —
животът ти дали разкрих.
Фалшиво е, студено е!

Разбира се, признанието на автора не е задължително за критиката, то е също материал за критика, но, от друга страна, то е симптоматична изповед на едно пробудено самосъзнание, израз на една мъчителна поезия, която можем да наречем поезия на отшелника, поезия на разкаянието.

Я н к о в. Вие, другарю Горанов, обичате поетите заради тяхната поезия, според това, дали тя ви допада или не: според мен, най-погрешният метод на критика, защото поетът и поезията му често си противоречат и оттам идат моментите на висота и спадане на тонуса, липсата на живо и жизнено наблюдение, впечатлителност и устрем на словото.

В най-новата си книга „Най-трудното“ Фурнаджиев излиза от монотонността на поетическото мислене и преминава към дълбок анализ на своето минало, към философско обобщаване на своите грешки. Нима това не е достатъчно за един поет — и за нас — да повярваме в изповедта му, да оправдаем разкаянията му?

Г о р а н о в. Интимните заблуждения и неволни криволици на един поет са интересни само за литературния историк и то ако той има голямо обществено дело и значително творческо богатство.

Я н к о в. Аз смятам, че вълненията на този поет през един дълъг период от литературното ни развитие, обяснени критически, ще ни разкрият не само идейните скокове на автора, но и колебанията на интелигенцията.

Г о р а н о в. Казано без предубеждение, поезията на Фурнаджиев отразява настроенията на уплашения интелегент пред възшествието на контрареволуцията; тя е нещо като Еремиев плач над поразената и окървавена страна. И само толкова. Тя не може да се тълкува извън събитията, да се мистифицира в борчески план, против това говори самата биография на поета. Напротив, разгледана в светлината на историческите обстоятелства тя остава като своеобразен документ на времето, родена спонтанно в съзнанието на поета. Тук вече са позволени всякакви хиперболи и сравнения и с Яворов, и с Пенчо Славейков, и с други поети.

Я н к о в. За мене е важно да открия координатата между поезията на Фурнаджиев и отношението към нея на такъв критик като Георги Цанев и неговия естетически принцип: „Пиша за този, когото обичам“. Обаче когато любовта премине известна граница, тя се превръща в мъчение за критика и загуба за поета. Струва ми се, че по-старото поколение поети, тия от началото на века, като Дора Габе например имат по-голям художествен опит и остър поглед към живота, отколкото мнозина от съвременните „новатори“. Дора Габе, с дружбата ѝ с Пенчо Славейков, Яворов, Николай Лилиев и други, показва завидна устойчивост в детската поезия, както и в лириката, познаване на човешката душа, чувство на перспектива. Нейната лирика от последните години достига хубави, пълнокръвни образи. В „Поезия“ тя завършва своята изповед:

О, превърни ме в песен,
родена от самата мен,
покорно легнала
под моето перо,
да почва с нея моя ден.

Г о р а н о в. Другояче не е възможно, драги. Каква е поезията на даден поет, зависи от това, доколко тя разкрива нещо ново, без да скъсва със старото, доколко е правдива, искрена, народна и общочовешка. Поезията на Ламар например това са джунгли и пампаси, но понякога в тоя словесен водовъртеж просветва някакъв изключителен цвят, който, полюляван от вятъра, ни смайва за миг и остава незабравим. В „Кълвач“ например:

Тоя пъстър кълвач, неуморен,
как трепти върху сухите клони,
дето червеят ликото рони!

После спира, оглежда простора
и излита за миг като камък,
разпилял между клоните пламък.

Като него да бях неуморен,
да извадя и червея дребен,
във живота дошъл непотребен.

Тоя „червей“ не е ли оня лекомислен дух, който опасва образите на поета-абстракционист и помага да изсъхне дървото на поезията?

Или да вземем поезията на Младен Исаев, млада и буйна, напоена с хлорофил и смола, не ни ли учи тя на увереност в силата на човека, не разкрива ли пред нас хубостта на вечно зеленото дърво на живота?

Обичам светлите съзвучия
в старо-планинската гора.
Соколи,
ветрове
и ручей
започват весела игра.
И планината, разлюляла
зелени клони и треви,
до вчера тъжно занемяла,
в млад танец буйно се изви.

Като поет Младен Исаев потъва в материалния свят и в конкретните неща, без да прекрачва в областта на ирационалното. Някои допускат, че това е негова слабост, но аз мисля, че това е слабост дотолкова, доколкото той го смята за ерес и се бои от неговото отрицателно влияние. Би трябвало, напротив, в неговата поезия да навлезат такива ирационални образи, които биха обогатили гамата на идейно-творческия му оркестър. Природните картини, колкото и да са просторни и величествени, не могат да ни завладеят без дълбокото участие на поета-творец. Тук именно с особена сила ще проличи неговият поетически талант.

Я н к о в. Право да ви кажа, другарю Горанов, вие при всяко ново положение отстъпвате от първоначалната си теза за единство на поезия и реалност, за изключване от поезията на всяка идеалистическа алогичност, а ето сега правите тази концесия за Младен Исаев.

Г о р а н о в. Това е само привидно. Всъщност, когато сме сигурни в позитивната идеология на поета, не бива да се боим от някои „идеалистически“ образи и идеи нито на Платон, нито на Аристотел, защото нашето познание е отишло толкова напред, че ние лесно разграничаваме реалистическото зърно от метафизическия облак. Поезията не би могла да съществува без звъна на тези оръжия, от двубоя на които зависи победата на реализма в изкуството, приближаването му до най-изтънчените изисквания на неутолимия човешки дух.

Я н к о в. Вие сте прав, че една от големите спирачки в развитието на всеки поет по пътя на социалистическия реализъм си остава шаблонния

сектантски социологизъм, против който още Маркс протестираше, а Ленин казваше, че това, което липсва на ръководния кадър — то е обща култура и изобщо културност. Тази е може би причината за бягството на поетите в областта на иреалното, в откъсването им от богатата мисъл и жизнения образ, от националната и общочовешка тема.

Г о р а н о в. Моята мисъл се измори от противоречиви положения и това е напълно в реда на нашето изследване, в сложността на задачата ни. Не знам вие какво мислите, но за един поет като Димитър Методиев, в чиято поезия се кръстосват образи от миналото и повече от настоящето, би следвало да отделим повече внимание, защото това е поезия, която непрекъснато расте с достойнствата си и слабостите.

Я н к о в. С една дума, налице е един безспорен поет, който се бори за самостоятелно поетическо мислене, за новаторска стойка, за поетически жест а-ла Маяковски, а все още не е излязъл от атмосферата на младежкия революционен романтизъм!

Г о р а н о в. Така ли мислите? Наистина в „Димитровско племе“ има много младежка романтика, но има и немалко затрогващи лирични моменти, свободни от социологични предразсъдъци. Не е въпроса обаче в това. Методиев издава „сърцебиене“ на поетическата муза, прибързаност на образния строй. Ето ви един пример:

О, комунизъм! Б о ж е наш всевластен!
На възродената о т н а с земя
бъди ни и защитник ти п р и с т р а с т е н
и безпристрастен съдия!

Не бих казал, че понятията тук са сложени на място. Читателят с право се спира и се пита: правилно ли е? В автобиографичните му поеми „За времето и за себе си“, отдето е горния цитат, срещаме затрогващи места, но и такива, които издават прибързаност. Това е Смирненски в нов образ, поет, за който се питаме: какъв ще бъде утрешния му ден? В лирическият му албум, напротив, художествената мярка е много по-точна, социалният момент — оправдан, поетическото внушение — по-дълбоко. Такова е, например, стихотворението „Сечеха крушата“...

Звеноводът вдигна остра брадва.
Няма жал в студения метал.
Но защо и момъкът се радва,
като своята брадва засиял?

Рече ми небрежно: — Не пречете. —
И удари, сякаш на игра.
отлетя, като рояк врабчета,
на парчета старата кора.

Спуска се и бляска като мълния
брадвата — сестра на младостта.
Крушата изохка и прегърна
с клони своята сянка на пръстта...

Зная: тракторите из нивята
трябва все направо да вървят,
затова разчистват в равнината
старите дървета, правят път.

Но седя, глава навел, и пуша,
своята скръб от себе си прикрил.
Тая круша е оная круша,
под която аз съм се родил.

Я н к о в. Добре. Тъй да бъде. Но в най-новата ни поезия напоследък нахлуват в излишество такива явления, които ни озадачават. Явления, които напомнят номера на цирковия фокусник, игра на светлини и сенки, при-видно богатство на образи, които иначе избягват от зрението и усета ни, живеят самостоятелно и се пукват като детски балончета на панаира. Какво да се прави?

Г о р а н о в. Не се безпокойте. Новото вино кипи. Още няколко примера между укрепналите вече творци ще ни покажат посоката на развитието. Нали познавате „Поема за щастието“ от Дамян П. Дамянов? Ето един поет, който живее с поезията, както часовникарят с ателието си, който търси образите, както селянинът гадае времето по звездите, разкрива душата си с такава откровеност, която те кара да се умиляваш. Такъв поет е необходим за нашето време. Той има какво да разкрие на хората. Защото е само антена, звънка, чувствителна, която събира звуци от небето и земята, от всички меридиани, поет, който може да каже всичко и да бъде прав.

Върху мене небето снове
и под мене пътува земята.
Във съня ми ваят дъждове,
пей през мене жестокият вятър.
Във ушите ми екват тръби.
С девет кръга обгражда ме здрача.
Като бясно сърцето ми бие
и от него земята подскача. . .

Тук няма ни един образ, който не е свързан с човека, с неговата правда. „Аз пътувам, дори да съм в къщи. . .“ — ние разбираме, че той пътува мислено. Но това мислено пътуване му открива толкова нови, неоткрити светове, които той трябва да изучава от една и друга страна. . . Ето някои заглавия: „Разговор от прозореца“, „Звезди“, „Тополата“, „Птиците“, „Вятърът“, „Количкарят“ — образи отблизо, а има у този поет в книгата му „Ако нямаше огън“ и по-далечни асоциации, размисли за живота, за съдбите на хората. . .

Я н к о в. В това е може би опасността за този талантлив творец, че изучава живота и хората само по романите, че пътува и когато е в къщи, а това имагинерно пътуване може да го доведе до самоповтаряне и изоставане. . .

Г о р а н о в. Какво да се прави! Но той може да каже истини, които друг би замълчал от липса на смелост или по силата на инерцията. . . За мене е важно, че това е поет, който понякога не различава голямата тема от малката, но винаги се стреми да бъде правдив, да каже по друг начин това, което е казано преди него и главно, да вярва в живота въпреки всичко. . .

Я н к о в. Между съвременните по-млади поети се създава съревнование кой по-бързо и по-безнаказано да изстреля своите словесни фойерверки, за да се заблуди читателят, че имаме работа с богато въображение. В началото на нашия разговор аз бях спокоен на тази тема. Но вече започвам да се смущавам. Струва ми се, че по този път не се отива далече. Самолетът е устойчив във въздуха, но не сам по себе си, а защото има съответна конструкция и кръв-бензин, докато поетическото въображение, невъоръжено с идейно-художествен заряд, рискува несъзнателно да избледнее. Тук не става дума за увлечение в някакви стари и нови школи, авангардизъм, екзистенциализъм, абстракционизъм, а в сляпо подражателство, в създаване на стихотворна кула без солидна основа, както в случая с Божидар Божилов.

Г о р а н о в. Този пример бе може би случаен, защото у Божидар Божилов срещаме и стихове, в които гори огънят на правдата. Но тази „експериментална“ поезия, както я наричат на Запад, не е напълно чужда за такива поети, като Александър Геров, Д. Методиев, Павел Матев, Любомир Левчев. А. Геров например е убеден, че непохватността, грубостта, липсата на романтика са качества на поезията или поне на неговата собствена поезия, че те придават на стиха оригинална окраска. Той пише:

Бедна майко, остаряла майко,
младостта ти опустя по къщите.
Станала си жива запетайка,
сгърбена, посърнала и мършава.

Няма съмнение, че думата „запетайка“ е попаднала случайно, като удобна рима на „майко“, но струва ми се, думи като „запетайка“ и „мършава“ не се приравняват с понятието „майка“, в което и синовната обич и природата са вложили емоционален тон и музика. На друго място поетът заявява:

Мъжете също са добри,
но нямат те утроба,
в която да се оплоди
и гения и роба.

Без да взимам страна, за читателя е ясно, че мисълта е обърквана, защото никой не оспорва неспоримото, следователно поетът е „отворил“ отворена врата.

Я н к о в. Обаче има от този поет стихотворения, като „Приятел“, „Лисбсв“, „Хора“ и други (в сборника „Най-хубавото“), които блестят с лиричност, прясноста и мисъл. И то, не мисъл от рода, който вие посочвате.

Г о р а н о в. Все пак, Геров е от ония поети, които се държат твърдо о земята, за корените и живата сила на нещата и явленията, саркастичен към хубавото и непримирим към лошото.

Я н к о в. Това исках да чуя. Защото няма поет без слабости в работата, стига тия слабости да не са неизлечими, като някои съвременни болести. Тогава никоя естетика и никоя медицина не биха могли да помогнат...

Г о р а н о в. Ето ви например книгата на Павел Матев „Време, Родина, Любов“. Тя не е най-хубавото, но е най-показателно в неговата творческа биография. Стихотворения като „Мисъл“, „Изповед“, „Българска кръв“, „Порив“ издават привързаност към традиционната поетика, в тях има логика на образите, на зримата реалност. Матев е поет с неравен поетически пулс, който издава дълбоки неорганизирани вълнения. Такова е стихотворението „Апел“, където той показва lika на поколението, изнесло в сърцето си тревогите на борбата, завършила с пълна победа над врага.

Не дойдохме с молитви до тук,
а с марш.
Революцията мъknеше своите потоци.
И във този свят,
който със право наричаме наш,
ние влязохме с разни съдби и пороци.

После идва период, когато „в страшната вярност на горящата плазма“ се промъкват нишки на „студени лъжи“, на „измяна и подлост“, на „злина и омраза“. Начупен, ритъмът отразява сякаш неравността на терена, сложността на чувствата в срещата с врага. Но, струва ми се, че твърде бегло е преминал поетът покрай „студените лъжи“ и тъй нататък, без да сложи пръст в тази може би все още незаздравяла рана. Останалото — „безподобния фронт“ на строителството — е по-леко за пресъздаване.

Я н к о в. Слушах това стихотворение на едно литературно четене и то наистина ми направи силно впечатление, макар че би могло да бъде по-смело и обличително. Все пак, бих искал да предпазя поета от някои увлечения по линията на „свободния стих“. Той твърде често парадирва с някакви свои „подвизи“, които е възможно да са реални, но би трябвало да бъдат претворени и „обективирани“, за да станат приемливи за читателите му. Не искам да ви противореча, но той рискува да слезе до безцелното бълнуване и безсмислена игра на думи, например в „Наше време“.

Време на тревоги и надежди,
време на борба и красота!
Твоите поколения зареждат
мини под ж е л я з н а т а п е т а.
Продължава страшния ни поход.
Ч е з н а т з н а м е н а и ч у д е с а
и с е п у к а т
с неочакван г р о х о т
т и х и т е и в л ю б е н и с ъ р ц а.
Време и загадки на сърцата,
скътали п а р о л и и з л и н и.
. . . Можем да се стреляме в челата
зарад вино
и зарад жени.

В този откъс всяка дума и всяка строфа съществуват сами за себе си, не значат нищо и не казват нищо. Какви са тия мини и коя е тая „железна пета“? Защо се „пукат“ тия „тихи и влюбени сърца“? „Пароли и злини“ — непонятно. „Можем да се стреляме в челата“ — само за лоши стихове.

Ала какво значи неравномерно развитие в поезията? На какво се дължи фактът, че следващият цикъл стихове „Химн“, „Гара“, „Пролетта в паметта не умира“, „Монолози“ и особено „Целуна ме за ранните цветя“ — съвременна „яворовска“ мозайка — звучи просто и завладяващо? Мисля, че тия стихове са еднакво близки на средния и на „неизкушения“ читател.

Г о р а н о в. Не оспорвам вашето твърдение. Да, за жалост, в наше време се срещат стихове, писани сякаш под влиянието на морфий или хашиш, най-често на алкохолни пари, в които прекрасният божи свят се отразява изопачен, както се казва, „надолу с главата“, чужд и непонятен. Но има, за щастие, изключения, които ни успокояват: в тях съвременността оживява в най-хубавия си чертеж и чистота на замисъла, говори направо на сърцето и ума. Те също разбиват геометричната форма на стиха, войнишкия строй на ритъма, но правят това с изпитателно и строго око: тук също има система и определена строфика, художествена обработка. „Обичам тоя град“ от Лиана Даскалова е „биографична“ поема за Перник, където всичко е познато, реално, близко за поетесата и чрез нейния поглед — и нам. Това е поема за града на „черното злато“ и за хората-сенки, които дълбаят земните пластове. Той е описан трогателно и правдиво, както би го нарисувал един майстор-живописец.

Тук нямаше мирис на одеколон,
на суетност и на тоалети.
Всички, дето сядахме в този салон,
бяхме бедни и някак си слети,
като малките бучки в големия пласт.

В „Розовата рокля“ Лиана Даскалова се връща на същата тема и създава незабравимия образ на „миньорската щерка“, своя другарка от детството, която — още малка — напуска света. . .

Ний седяхме на пейката с мойта съседка.
И със детската си чистота
аз мечтаех за нея, за нейна сметка,
завладявах за нея света,
до насита я хранех, строях ѝ палати,
по килими я водех аз
и обличах я с рокли разкошни, богати,
рокли само от най-чист атлас.

В „Черни лебеди“ Лиана Даскалова ни запознава с една млада негърка в Париж. Един светъл лъч от голямата общочовешка идея за равноправието на хората и нациите. Без социологизъм, по човешки. Първо, напълно съвременно и второ, изработено с хубав, художествен език и образи, които сякаш ви галят като пролетен полъх.

Тя ми звънеше два пъти дневно —
сутрин и вечер.
Вземах полека слушалката черна
като топла черна ръка.
— Добър ден! — аз ѝ казвах.
Нейният тембър
плисваше като река.

Но стига. Ще уморя слушателите си с цитати.

Я н к о в. Време е да стигнем до някакво обобщение, другарю Горанов. Има ли в поезията правда? Правдата, като разкриване на реалността на света и чувствата, съдържа ли елементи на поезия? Или тук са налице две субстанции на духа, които взаимно се проникват?

Г о р а н о в. Не, още не сме свършили. За нас не може да има съмнение, че тия две субстанции са неделими; всичкият въпрос е в това, че правдата е постоянна „идея“, „величина“, „съвест“, докато поезията е „крилата“ и нейните възможности са неограничени. Защо се спирам на този въпрос? Затова, че все пак за поетическото въображение има спирачки и норми, в зависимост от реалната човешка правда: в противен случай ти потъваш в абстрактната нула, в небитие и мистика.

Ето защо интересно е да се види как поетът расте, от първи стъпки към все по-голяма увереност и майсторство. Какво дават и какво обещават например поети като Станка Пенчева, Петър Караангов, Лиляна Стефанова, Първан Стефанов, Людмила Исаева, Найдено Вълчев, горе-долу едно поколение? Станка Пенчева например е, според мен, поетеса с лирическа интимна рамка на мислите и чувствата, които ни дават основание да я поставим на едно от първите места в съвременната ни поезия. Последната ѝ книга „Вселена“, издадена от „Български писател“ като по милост във формата на пощенска марка, съчетава личното с общественото в такава здрава спойка, каквато в по-друг план, при друга обстановка, намираме у Яворов.

В това ние търсим ценността на новото, че то ни напомня строфа или багра от миналото, събужда в сърцето ни забравена и все пак ценна мелодия. Тази мисъл ми навява първата книга на Петър Караангов „Следи по пътя“ (1957): това е изкачване по стъмна пътека, нагоре към свършенството, с превъзможване на старите образци и откриване на новото, жизненото („Сред нивите“, „Камък край пътя“). И ето, в по-новите си книги („Сезоните и нашата улица“, „Годишни кръгове“) той стъпва уверено в царството на образите, умее да загатне или да уточни мисълта си, своята правда. А тя се изразява в двустихието:

Както не мога без стихове,
тъй не мога сега без политика.

Отбелязвам такова развитие също у Лиляна Стефанова (след „Съседите от горния етаж“, „Вечер в унгарската пуста“ и други стихове) и у Людмила Исаева, в чието първо стихотворение „Партизански устав“ и най-новото ѝ „Баладично стихотворение“ отзвучават ноти на дълбоко вълнение.

Неравен е пътят на Първан Стефанов, поет с тънки душевни вибрации („Светът изглежда все по-млад“, „Смях“, „Лека нощ“), но, казано според половицата — „дето е тънко, там се къса“ — едновременно със слаб усет за реалност и координация на образите, в систематизацията на чувствата. Чувствата не са парфюм, те също имат тегло и нерядко се побеждават с куршум в челото. В „Пътуване към усмивката“ (?) Първан Стефанов борави именно с образи-паяжини, но там, където темата му е конкретна, той е добър художник („Пред една антична гробница“, „Императорско посрещане“).

Я н к о в. Чудя се, другарю Горанов, защо е този поменик без примери и образци, тия заглавия без доказателства, и защо е нужно да се споменат всички, може би от страх да не се разсърдят?

Г о р а н о в. Смятам, че съм забравил или не съм дооценил някои по простата причина, че или са много скромни или твърде претенциозни. Ние можем да се сърдим на Атанас Далчев например затова, че твори тъй скъпернически, но не можем да не признаем в „малкото“, което дава, скромни, но значителни поетически ценности. Или че един поет като Въльо Раковски не започва явно да се налага на съзнанието ни със стихотворения като „Живот“, „Картичка от детството“, „Жената на професора“, „Люлки из полята“. Или да забравим, че съществува такъв поет като Блага Димитрова, чиято поезия, колкото и субективна и болезнено-интимна (в сборника „До утре“), макар и нелишена от качества, разкрива един вътрешен смут, неувереност, неизвестност. . . и от друга страна (в „Експедиция към идния ден“), сякаш разрешила съмненията си, изведнъж отваря удивени очи за света, към живота около себе си, за да види, уви, пак нереалното, абстрактното, алогичното, нежизненото. . . Вижте началото на „Напомняне“:

В застоялата засуха
внезапно се разрази
яростта (?) на свежестта.
Записка дъжд по паважа
да му напомни младините, (?)
когато тия изтрети павета
са били ръбати канари (?)
високо на планинския връх,
бичувани от мълнии.

И т. н.

Подобни измъчени аналогии, заедно със сухата прозаичност, наредена строфично, уморява, като мисълта за махалото на спрял часовник. Такъв изтънчен интелектуален образен свят, който рядко може да увлече дори един изискан поет, отчайва със своя субективизъм. И все пак стихотворения като „Болка“, „Вяра“, „Към нея“, „Жена“ сякаш излизат от досадния кръг на мисловността, за да заживеят с проблясъците на кръстосаните чувства, срещи и разлъки на реалния живот.

Я н к о в. А трябва да ви кажа, че има още безброй поетически „таланти“, които лягат вечер със самосъзнанието на богове и сутрин се събуждат с разбити илюзии, за да започнат нов поход към славата. И се налагат. Ето ви някои бисери:

Септември, ти кога започна,
коя е датата ти точна?

Или:

Ние умираме незабелязани.
Мраморът за нашите паметници
вече е сложен
в стълбищата на обществените учреждения.

Или:

Къде е Атанас?
Къде е Атанас?
За него пита всеки
горски храст
и всеки клас мълви
за Атанас!

Или:

Земята
стене под базалта.
Сънува
вятър и треви.
И през павета и асфалти (?)
към тучната лъка върви.

И още много. Не споменавам имената им, защото смягам, че са още много млади и че някой ден ще ме опровергават. Нека се надяваме.

Г о р а н о в. Излитанията на младите поети в „безтегловност“, т. е. в идейна и образна пустота, отговаря сякаш на препоръчваната от някои критици „ракетна тематика“. Но когато дори за най-учения ум вселената разкрива тайните си стъпка по стъпка, много е рано за поезията да бяга от нашата прекрасна Земя, макар и все още неустроена и изпълнена с противоречия, за да търси — какво? — открития, догадки и хипотези, материал и богатство преди всичко за науката. . . .

Я н к о в. Уместен въпрос! Затова мисля, че е напълно целесъобразно да се върнем малко назад, за да видим как нашите поети от миналото, украшение и гордост на националната ни култура, приемаха света около себе си, как реагираха срещу злото в живота, каква беше тяхната правда в поетическите сънища? . . .

Г о р а н о в. Бих ви разцелувал за тази мисъл Защото само в единоборство с миналото, в съревнованието и борбата с неговия консерватизъм, новото поетическо изкуство може да разкрие крила и да преуспява. Едновременно от тия извори поетът черпи уроци при първите си опити в стиха, възприема тайните на изкуството да се владеят човешките сърца.

Защо поезията на Вапцаров бе възприета като пророчество за новия живот? Като мост към утрешното, когато „ще изградим със много пот, един живот желан и нужен, и то какъв живот!“

В „История“ — тази горчива изповед пред бъдещето — Вапцаров казва:

Поетите ще са улисани
във темпове и във агитки
и нашта мъка ненаписана
сама в пространството ще скита.

Дали тук няма укор към „поетите“, тия след него, ирония и намек, че те ще отстъпят от големите задачи на живота, ще си пришият въображаеми крила и ще паднат безпомощни като митическия Икар?

Истината за Гео Милев — това не е само „Септември“, за Смирненски — не е само „Червените ескадрони“ и „Москва“, а героизмът на епохата за нов идеал — комунизма; и единият, и другият преживяват различни влияния, но тия влияния не са осъдителни, защото са повърхностни, докато в основата на тяхната поезия трепти революционният дух на епохата: „северното сияние“ в образа на съветската страна и разгрома на славното Септемврийско въстание.

Я н к о в. Бих казал също — Яворов и Дебелянов . . . Тук, според мен, времето е казало думата си, а народът не прави разлика между едни и други настроения на тия поети, щом те изразяват дълбоки лични и обществени отсенки на живота с неговите антибуржоазни аспекти. . .

Г о р а н о в. Струва ми се, в нашата поезия в миналото, както и в съвременната, можем да открием една червена нишка, обща за всички стихотворци, и това е съзнанието за национално единство, въпреки различията на чувствата и музикалността. Такива поети като Иван Бурин (с поемата „Крали Марко“), Николай Стайков (без да смятаме Слав Хр. Караславов, израснал в новото социалистическо село) дирят връзка с този огромен комплекс от чувства, с този вълшебен кладенец на миналото. Тия поети държат за традиционната поетична форма, макар понякога да я оживяват в оригинално словотворчество. Но все пак аз се питам, не изразяват ли те една част от истината? Не е ли животът на народа при всички превратности на историята най-близка тъга, най-висока любов?

Я н к о в. Ей богу, другарю Горанов, вие давате амнистия на всички направления в поезията и току-речи за критика не остава място. Но нали задачата беше да направим „подбор“ на това, което е жизнено, защото е правдиво, и да отречем останалото, т. е. негодното и мъртвороденото?

Г о р а н о в. В нашия разговор, струва ми се, за читателя ясно се очертава идеята на нашия спор. Но работата е там, че има поети, които се развиват, излизайки от мъглата на абстрактното поетизиране или, наопъки, загубват своя чертеж и почерк, изгубват равновесие, като пчела в паяжина. От поета Любомир Левчев например очаквам твърде много и едновременно се боя да не се излъжа. Ето стихотворението „Позиция“ — късче от живота, където, след победата, у двамата геори настъпва раздвоение: „Обичам тишината“ — казва единият. „Обичам джаз“ — отвърща другият.

Ще се усмихнем на имената си.
На добър час!
И няма да е късно,
нито рано
за неизвестни ветрове,
за неизвестни птици.
Само убитите ще си останат
на една и съща позиция.

И после: защо „Само убитите ще си останат на една и съща позиция?“ Зависи не от мъртвите, а от позицията на автора. Левчев е поет на отвличения образ. Неговите образи са като вълните на планинска река — те летят и се изпреварват един друг и у нас остава само мигновеното впечатление на слъчев проблясък. „Ние се срещаме като погледи“ казва той в друго стихотворение и по-нататък тоя възглас в празното пространство: „Едно място за двама влюбени!“ — повторен пет пъти! Авторът ще каже може би, че е неразбран и то по вина на читателите. Напълно понятни са обаче и той сам трябва да си отговори защо: „Диалектика на природата“, „Крадец на огъня“ и някои други негови стихотворения, където идеята е ясна и развитието — праволинейно.

Я н к о в. Обаче като поставяте това условие, някой ще каже, че изпадате в „опростителство“, защото „новаторите“ на „свободния стих“ смятат, че всяко връщане към класическата простота е смъртен грях. . .

Г о р а н о в. Те ще се убедят в своите заблуждения . . . ако са талантиливи. Или ще се хвърлят в друг „бранш“, например в драмописане, за да се състезават с режисьорите-„новатори“ в обръщане на изкуството с главата надолу. . .

Я н к о в. Вие навярно говорите за някои театрални режисьори, които превръщат сцената в цирк, но тук авторите нямат вина. Някои талантливии поети, като Камен Зидаров, Георги Джагаров, Иван Радоев сложиха капак на лириката и се преселиха в драматургията, където имат успех. . . Къде ще бъде постоянното им литературно жителство бъдещето ще покаже. Драмата е, както знаете, близък на поезията. Лопе де Вега, Шекспир, Гьоте, Ибсен са поети по начало, пък и самата драма е анализ на човешката душа и на обществените отношения.

Г о р а н о в. Извинявайте, драги Янков, ние изброихме толкова много имена, че забравихме атмосферата, в която те живеят и работят — съвременността. Що е съвременност?

Я н к о в. Много уместно! У нас под съвременност се разбира периода след Девети септември 1944 година, двайсетилетието на нашата социалистическа революция. Правилно ли е?

Г о р а н о в. Ние имаме условни понятия за времето и това ограничава нашето действие, нашите перспективи, широката обхватност на хора и събития. Бодлер казва, че времето е наш враг, но то е едновременно и наш доброжелател. Ние свършваме една работа, да кажем една драма, за два или за шест месеца, за една година, но и трите тия варианта ще се различават по съдържание, по дълбочина и въздействие, в зависимост от това, какви временни и по-трайни идеи е вложил авторът в своята творба. Разширявайки мащаба на времето до няколко десетилетия или дори век, ние можем да извлечем от него по-богат, много образен и жизнен материал и ще създадем произведение, което в много отношения ще звучи съвременно, ще разкрива истини.

Я н к о в. Такава е нашата велика традиция в поезията. Вие, другарю Горанов, по-добре от мен познавате низата от поколения още от началото на нашия век и тяхната жажда за разкрепостяване от греховете на миналото, демократическата им носталгия за по-добър живот, любовта им към народната песен и народната борба.

Г о р а н о в. Наистина, когато мисля за тези наши имена, аз се изпълвам с гордост и търся да видя в съвременната писателска младеж частица от техния патротичен огън, стремеж към епохални творби, цялостност на характера и вяра в бъдещето. Вазов бе несравнения певец на безсмъртното Априлско въстание и апологет на освобождението от петвековното турско иго. Показа ни великата душа на руския народ-освободител. . . Двамата Славейковци, Яворов, Смирненски, Вапцаров . . . и само те ли? Всяка строфа на поетите от миналото ние трябва да ценим като частица от народната душа, от езика на тая душа . . . В нея е заключена една истина, в нея тържествува правдата на живота. . .

Я н к о в. За себе си мога да кажа, че например поезията на Димчо Дебелянов ми е вдъхнала първите вълнения за поетически опити.

Г о р а н о в. Вие споменахте за народната песен. Да си призная, когато чета хубава народна песен, чувствавам как ресниците ми се навлажняват. . . Цял живот ние не можем да се освободим от очарованието на такива шедьоври, като „Лазар и Петкана“, песента за „Иван Шишман“, „Марко изгубва силата си“, „Болен ми лежи Кара Мустафа“. . . те нямат брой. Лирическият елемент е тъй богат в нашата народна поезия. . . Той ни пленява с простотата си, с дълбоката си човешка чувствителност. „Ситен дъжд вали като маргарит“ — трогателно прощаване на девойка с любимия. А какво да кажем за разговора между младата невеста и гората, чиито клони са изпочупили орда сеймени?

Тойте листи, горо сестро, пак ще да покарат,
мойта младост, горо сестро, няма да се върне.

Често цитирам мислено следните строфи, заседнали в съзнанието ми
кой знае от кога:

Пустите наши две думи —
над вода ли ги думаме,
та ги водата отнесе?

Я н к о в. Този въпрос можем да отправим към някои наши поети,
защото очевидно за тях водата на времето е отнесла доста драгоценни вну-
шения, чистота на израза, езикови бисери и ги е заменила. . .

Г о р а н о в. (Допълва) . . . с фигури без съдържание, с образи без
физиономия . . . (Поглежда часовника). Обаче ние се увлякохме, драги
Янков, и това е непростимо от наша страна. И егоистично — сами да се
възхищаваме от думите и мненията си, без мъдрото участие на колектива. . .
Вярвам, че сме достигнали до някаква граница на въпроса, защото, както
знаете, безусловните решения днес — утре са под съмнение.

Я н к о в. Долу още говорят. Говорят и говорят. Ето пада вечерта.

Г о р а н о в. (Отваря вратата на балкона). Нека погледнем в този
вечерен час панорамата на София. Тя е коренно различна от София, която
познавах Иван Вазов и Алеко Константинов. Витоша беше един каменен
колос. По улиците се движеха малки трамвайчета, които спираха по жела-
нието на всеки пътник за качване или за слизване. Един луксозен хотел
„България“ и тук-там „Трънски“ или „Златишки“ хан, където нощуваха
поети, начинаещи актьори и пропаднали певци. А днес! Ето блясва звез-
дата на Партийния дом — тя озарява цялата страна, като символ на новия
живот. Ето и куполите на Александър Невски — олицетворение на без-
възвратното минало, музей на иконопис и паметник на византийската
църковна архитектура. Да, драги Янков, всичко се мени около нас, и само
изкуството остава вечно, защото то е самият живот!

ЛИРИКАТА НА ВЕСЕЛИН АНДРЕЕВ

Христо Йорданов

Всеки поет има неотменното право на личен поетически глас и индивидуален художествен поглед. Всяка лирика има право на живот, стига в поетическия ѝ ритъм да струи тревожната кръв на времето, което я поражда. . .

Поезия, херметически изолирана от патоса на епохата, е безжизнен дестилат, стерил екстракт, без цвят, без вкус и сладост, без никакви привлекателни свойства. . . Такава поезия прилича на изкуствена роза, която въпреки филигранната ѝ изящност, остава мъртва вещ.

И обратно — лирика, носеща белега на неспокойната атмосфера, сред която е породена, се чете като откровение. Звучи като съкровена изповед. Всеки куплет отеква в сърцето вдъхновено, правдиво и силно! Всеки стих носи динамиката и трагизма на времето. Дълбоко е пропит от чувствата и настроенията на народа. . . Всяко добро стихотворение прераства в страница от лирически дневник на епохата. А поетът — в неин пророк. Вдъхновен и горд. Като заговаря с мъдростта на народа, поетът извисява полета на мислите и чувствата. Изповядва най-свидните възжелания, запява с роден глас и застава в ролята на вдъхновен глашатай в борбата. Да освободим поезията от тези ѝ качества е равностойно да я разстреляме.

Художественото дело на Веселин Андреев подкрепя истините за огромната роля на поета и на поетическото слово. Той внесе свои жизнени теми в съвременната ни лирика. Показа напрегнатия живот на българските партизани и стана откривател на тяхната героика, страдание и гордост. Посочи най-острите конфликти на антифашистката епоха у нас, като ги престкри в богатата душевност на съвременния комунист, в чийто образ съзря неугасимия свят на бъдещето.

В своите „Партизански песни“ той отрази непознати настроения, много нови чувства и емоции у антифашиста. Сам непосреден участник в борбата срещу фашизма, стана свидетел на неповторими събития. Сам изстрада благородната мъка, гордото страдание и героиката в живота на партизаните. Усети и разкри неподозирано силни душевни трепети, дълбоки пориви и преживявания. Втъка в своя поетически свят нови жизнени образи и поетически идеи, характерни само за антифашистката епопея. Изживя изцяло, с ново поетическо светоусещане и с ярко комунистическо виждане мъжествената драма и трагедия на личности, доказали своята всеотдайност към народа с цената на живота си. Разкри своя нов хуманизъм, достатъчно силен, за да ни плени. внесе в лириката активистичната размисъл за същността на живота, за достойната смърт и за още по-достойния живот.

Силната, безпределната обич към живота, трогателната извисеност в чувствата и активната мечтателност, етичната чистота и духовната честност, безграничната всеотдайност към революцията и силната воля да се защити — са неотменните белези на този лирически воин. В неговата боеготовност се съдържа и нещо познато от класиката. Новото е в осъзнатата жажда да се служи до краен предел на народа, да се преодолеят всички препятствия, да се изпият всички горчилки и когато е potrebno да се поднесе и живота като последна дан.

Четеш тези стихове и съзнаваш: те не са писани от много рутиниран поет, а от много искрен човек, непознаващ позата и литературното при творство. Те не блестят с изключителна артистична сръчност, но са пропити с необикновена гражданска тревога и забележителна страст. Те са неизкусени в словесни хитрини, а са писани с много откровеност и сърдечна топлина, с подкупваща честност, от сърце. . . Светлият трагизъм на лирическият герой не потиска, а носи душевна ведрост и оптимизъм, нравствена светлина и особена духовна чистота, които ни карат да се чувствуваме по-добри и по-смели, по-искрени и по-честни. С открити сърца се доверяваме на поета, защото сме почувствували, че добрият негов стих е дълбоко преживян и изстрадан, че има жизнена основа и достоверност, че неговата духовна тревога и красота са крепко свързани с мечтите, които съзиждат бъдещето. . .

Художественото дело на Веселин Андреев издържа първата проверка на времето. Вече почти две десетилетия неговите „Партизански песни“ (1947) са сред народа. И ако днес все още се четат, търсят и преиздават в огромни тиражи (само новото им девето издание от 1964 г. е в тираж 30,000 екз.) това ни подсказва, че поетът не е бил обикновен регистратор на партизанския живот, а е вложил в своите песни най-ценното от собствената си партизанска душа, от цялото си същество на поет и комунист. Добре се посрещнаха и партизанските мемоарни очерци на поета — „В Лопянската гора“ (1953), които също претърпяха няколко издания. С интерес се срещат и неговите „Партизански разкази“ (1963). Андреев е автор и на две пътеписни книги — „Има на света Москва“ (1951) и „Мигновения в Египет“ (1963); на три детски книжки разкази — „Партизански подарък“ (1959), „Вихра“ (1964) и „Най-малкият ми брат“ (1965) и на два тома публицистика: „Преди всичко човека“ (1963) и „Младостта остава с нас“ (1963). На тях ще се спра на друго място.

На нас ни е трудно да си представим днес българската поезия след народната победа без Веселин Андреев. Неговите песни имат свое, завоювано място в съвременната ни литература. Отдавна са спечелили доверието на хиляди читатели и понякога, когато срещаме нови негови творби, в съзнанието ни е изградена предварителна предразположеност към тях, вярваме в гражданския патос и в художествената им сила, защото са написани именно от Веселин Андреев. . .

От къде произтича тази благоразположеност? Къде се крие тайната на тази притегателна сила, която имат неговото име и неговите творби? Преди всичко на кръвната връзка между жизнен подвиг и поетическо слово. И на изстраданата комунистическа партийност на поета. Без нея той би се размекнал, деформирал и самоликвидирал като творец. Поетическите му идеи и образи ни овладяват до такава степен, че ги чувствуваме като свои. Висшата нравственост, партизанската етика и чувствителност разширяват и подсилват нашето духовно зрение. Правят ни по-мъдри и социално по-чувствителни. С други очи поглеждаме на човека и на неговата нравствена

стойност. Много от чувствата и мислите на лирическият герой ни изглеждат днес много строги, сурови и дори жестоки. Отначало ни е трудно да ги съживеем напълно, но ги възприемаме, защото с цялата си същност на съвременни хора разбираме тяхната правдивост и непреодолимост, тяхната действителна сила и красота. Защото са в пълно съзвучие с жизнената правда. Поетът успява да ни доближи до себе си и до суровите закони на неумолимата борба. Разбираме новото в човешката същност на бореца-комунист, усещаме магнита на неговата нежност и мъжественост.

Едва ли има друг съвременен поет, творчеството на когото да е така тясно свързано с героичната епопея на борбата срещу фашизма, както неговото. Всяко произведение, излязло изпод перото му, е тревожна среща с времето на партизанската борба (1941—1944). Време на героика, на безкомпромисна схватка и на народно възмездие, на победи и погроми, на свирепи изпитания, на жертви и мъченическо страдание. . . Време на „безглаголно“ търпение и силна човешка воля, на вяра и духовна стойкост, на масов героизъм и мъжествена издръжливост. Незапомнено време! И в лириката, и в прозата, и в публицистиката на поета това сурово време пулсира с ритма на комунистическата революция. Струи в огъня на вапцаровската вяра, по-силна от страданието и по-дълбока от разума. Във всяка негова строфа, във всеки негов ред, в неговите мисли и чувства ще усетим строгата и сигурната стъпка на един активен съавтор, чието име наричаме Комунистическа партия. За него нейното име е светиня. И затова не обича да го назовава безцелно. В лириката си той не го споменава нито веднъж. Но дълбокото признание към нея ще усетим навсякъде, във всеки стих. Към партията той се чувства безкрайно задължен. Затова се стреми да следва широките ѝ хоризонти, да открива необозримия ѝ небосклон и да разчита съкровенията ѝ тайни. Това са тайните на неговите другари, на трудовите хора, на народа.

Той се чувства скромна войник на революцията, син и агитатор на партията. Принадлежи към богатото с таланти поетическо поколение, което влезе в своя литературен път преди Втората световна война, възмъжа в нейната буря и днес е в своя творчески разцвет.

Поетът не е изгарял от страстта на литературната слава, крил се е зад различни лъжеимена, без да има самочувствието на писател, макар да е изстрадал всеки свой стих, всяка своя дума, всичките свои поетически истини. И в тях никой не би могъл да се усъмни, тъй като още като юноша заживява с дълбокото чувство за отговорност пред партията и народа и отрано гледа на поезията като неразделна част от делото на голямата революция. Затова трудно бихме могли да разграничим особеностите на лирическият герой от личните преживявания на поета. Те почти органически се спояват в неделимо цяло, в единна естетическа сплав, сякаш сам поетът е единственият двигател на поетическото действие.

Лирическият герой се е разтворил в творческата индивидуалност на твореца, цялостният живот на когото е в пълна хармония с поетическата панорама на лириката му. Целият е вътре в действието, в живота. Всеки образ е навян от реалната действителност. На поета не му приляга ролята на страничен съзерцател, на мълчалив и безучастен мъдрец. Сам той е най-активното действащо лице. Нали и без това душевността на поетите всякога прозира в духовния строй на лирическият герой. Но това е недостатъчно, за да се изчерпи цялата истина за поета, който превъзсътдава правдата на живота, взета в нейния адекват. Всяко художествено действие, всяко лирическо изживяване има автобиографичен оттенък, носи патоса на личната драма. В тях

откриваме неговата кръвна заинтересуваност и страстна политическа впечатлителност. Проявява и неоспоримата дарба да се превъплъщава, затова лирическият му герой може един път да носи името Антон, други път — Максим, трети път — Сашка или Веселин Андреев, един войнствуващ поет, гледащ трезво на живота, доловил острите му конфликти през призмата на бдителните си очи, преживял острите му драми с чистото си партизанско сърце. Той е поет, превърнал духовната си и гражданска биография в лирика. Поет, с дълбоко преклонение пред комунистическата истина. . .

Неговата единствена стихосбирка, съхранила трепетите на неспокойния му живот, дава всичкото основание на поета да каже: лирическият герой в моята поезия — това е същността на живота ми, тъй както някога Флобер бе казал: „Ема — това съм аз“ и скри обаянието на собствената си личност зад образа на неповторимата си мадам Бовари.

Напрегнатият живот на поета и обемът на неговите психологически преживявания са достатъчни, за да запълнят и два живота. Те са породени от непосредния контакт със суровата жизнена действителност и омъдрени от погледа и въображението на художника, останал верен на общата атмосфера на героика и нравствен подвиг. Създаденото от него попада изцяло в руслото на борческата ни литература, утвърдено от традициите на Чинтулов, Ботев, Смирненски, Радевски и Вапцаров. Същността на тази лирика е в строгия емоционален строй, в настъпателния ритъм, себежертвата, висшата радост от изпълнения дълг пред родината, войнстващото сърцебиене и щастието от борбата. . .

В гражданския патос на борбата е интимната същност на поета. У него и най-личните чувства, мисли и настроения съдържат граждански патос, а и най-обществените теми са обогатени с краските на личното изживяване и звучат като интимни изповеди. Никакъв синур между интимни и граждански теми в лириката му не може да се открие, защото не съществува и защото е заличен в творческото съзнание на художника. Затова и неговите поетически идеи и „образи“ се врязват в паметта ни, изстрадани са до дъно, преживени са непосредно, пресътворени са правдиво, искрено, драматично. Поетът не се губи зад безличното „ние“, а завоюва свое художествено „аз“. Става ни по-интимен, по-близък и по-трайно се свързва с едно ново щастие, което преграства в друго велико цяло, обединяващо милионите хора единомишленици.

Поетът има какво ново да ни каже и го казва честно, с подчертано художествено внушение и гражданска доблест. Така се осъществява крепка духовна връзка между творец и народ. . . И с основание можем да наречем неговите песни неспокоен лирически дневник на партизанската епопея. Или по-точно — сурова и неспокойна хроника на една величава гражданска война, в която Андреев израства и като закален комунист, и като творец.

Първите литературни опити на Андреев ни въвеждат в атмосферата на ония чисти преживявания, които ни напомнят томителната меланхолия на Дебелянов при тази разлика, че у Димчо чувствата имат реална стойност, а у него — всичко е платоническо. Любовното чувство носи ефирен характер. То е по-скоро „девствена мечта“, по-точно — „сладък унес“ или най-вярно — „тих сън на душата“ („Любов“), която се опиянява не от сладостното чувство на любовта, а от „благия“ шепот на цветята, от едва доловимия им пролетен звън. . .

Разлистете втората половина от течението на списание „Българска реч“ (1934—1935) и ще срещнете във всяка книжка (4—5, 6, 7, 8—9) името на Георги Георгиев Андреев, ученик от VI,^e реален клас на III Софийска

мъжка гимназия. Ще се уверите в характера на „любовните“ емоции у големия поет. Това са едни от първите и съвсем невинни „грехове“ на шестнадесетгодишния юноша. Той обича плача на „есента печална“, нейните ледени сълзи и горестни въздишки. Обича копнежа и неясното очакване на душата. Влюбен е в мечтателната тишина. Черната багреница на нощта и дремещото ѝ. Безучастно небе не сгряват с никакви надежди страдащата душа. Зловещият грач на нощната птица или кобният вълчи вой сред зъзнещото небе само подсилват тази безнадеждност. Те потапят „в страх и лед сърцето“ („Късна есен“). Падащите бели пеперуди на пухкавите снежинки също са безучастни към страданието. И те не са в състояние да открият „топли думи“, за да утешат угнетената поетова душа („Снежинки“). Едва нежният полъх на майската „вечер чаровна“, упойващият аромат на цветята и възшебният лик на „русалката гальовна“, нейното целебно дихание на „богиня всевластна“ успява да загаси пожара на неговата скръб („В майска вечер“). Нека ми бъде позволено да цитирам само два куплета, които несъмнено твърде ярко напомнят литературните образци:

В тихия пролетен звън
шепота благ на цветята,
в сладкия утринен сън —
тихият сън на душата —

в мене несетно се ражда
нежна, лъчиста любов. . .
И всред възпламнала жажда
чувам аз нейния зов. . .
(„Л ю б о в“)

И в останалите стихове ще срещнем много „сънна белота“, „зрач теменужен“, „удавено в мъка щастие“, „влажна тъма“, „тихо ридание“, „разнищена лъжа“, „сънни мечти“, „морна земя“, галена мечта“, „храсти заспали“, „тъмни предели“ и „лилии бели“. . . Ех, младост! Какво не прави тя?

В тези „твърде сполучливи“ опити редакторът на „Българска реч“ — Малчо Николов (1883—1965) е забелязал оная „непосредност, свежа образност и мелодичност“, които особено му се понравили, за да даде годишната си награда (от 200 лева) за най-добрия цикъл стихотворения на неизвестния нему поет.

Първата награда на старателния ученик донася и първото му разочарование. Един негов другар го посъветва да преустанови това „подозрително“ сътрудничество. В „Българска реч“ по онова време са прописали Александър Геров, Невяна Стефанова, Цветан Спасов (Волен), Асен Босев, Радой Ралин и много други. Но и те по-рано или по-късно прекратяват сътрудничеството си. . .

Литературният пубертет сякаш е приключен. Стиховете в ученическите тетрадки издават чувствата и настроенията на една мутираща младост, непознала все още действителната сладост и горчивина на живота. Абстрактни и безплътни са страданията и мъката, навеяни от образците. Въздушно красиви са и чувствата. Наивна е и нежната обич, един невинен предусет, нашепнат от упоителния глас на Лилиев и Дебелянов. Всъщност по-добре е да не говорим за влияния или за заемки. Нали всичко е така ясно: подражанията, колкото и добри да са, никога не са оригинална поезия.

И ето изведнъж стената на новото, на това, което предстои, на онова, което искат от него другарите му, го изправя пред непознати изпитания. Може би тъкмо тогава начеващият поет е имал голяма нужда от подкрепа.

И тая подкрепа открива в лицето на партията. „Тя ме окуражи, признава Андреев, че и малкият човешки живот може да има голям смисъл. И ми става страшно, като си помисля, че можеше и да не я срещна. . .“

Вече не мисли дали е годно старото оръжие, с което се е помъчил да воюва, а насочва духовното си зрение към дълга, на който подчинява съвсем убедено, напълно съзнателно и литературните си търсения. . . Започва една упорита дейност, една трудна и мъчителна работа в откриване на себе си. Бъдещият поет е обхванат от истински запой на жадно и ненаситно четене.

Отраден е фактът, че между ранните творби от „Българска реч“ срещаме и стихотворение като „Сега полята“, което се отличава от другите само по това, че е написано под напора на непосредните изживявания. И в това отношение стихотворението е твърде симптоматично. Отсега нататък перото на поета се откликва само на преживяното, само на онова, което е засегнало младото му сърце. Макар и не всичко да е изяснено, в тази трикуплетна творба се загатва за зреещата мълчалива борба сред народа. „Житното зрънце е вече посято. То кълни и макар „скрито“ в топлите „земни гърди“ на трудовите хора, но ще разцъфти, когато „свежата пролет“ овладее полята, когато избуят неспокойните класове и ги обсипе със своята слънчева жарава —

Тогаз в житата — шепнещи и златни —
ще плъзнат бодрите жътвари.

За буйна радост — жетва благодатна —
часът очакван ще удари. . .

Все с тревожната жажда на този очакван час, все с бленуваната благодатна жетва, все с огъня на зреещата „пролет“ са пропити и следващите стихове на младия поет. Не всички от тях са готвени за печат, затова идеите са направо декларирани, чувствата са пряко изявени. В стихотворения като „Пред разстрел“, „На първи май“, „В последния час“, „Новите села“, „Желание“, „Ковач“ и много други, са манифестирани гражданските чувства, мечтите и най-съкровеният въжделения на младия ремсист. Той вижда същите поля, но в нова пленителна красота. Погледът е мечтателно зареян в бъдещето. Вижда го като реализирано битие, не като далечна мечта. По безсинурните ниви съзира ярките силуети на пеещи комбайни. Дочува тракторната песен, сливаща се с възторга на влюбените в труда силни хора. Сред тях е и поетът, копнеещ „последния час“ на революцията, в който ще се реши съдбата на това бъдеще, което носи в сърцето си. Мечтае оня сладостен миг, когато с целия световен пролетариат ще се вдигне в лютата бран, ще щурмува бастионите на стария свят и сразен, в победен екстаз ще притвори очи, опиянени от пурпура на веещото се над него знаме. Това е за него възвишеното щастие на бореца — да се влее в устремите редици на своите другари и да намери мечтаната смърт на революционера. Такава е „завидната“ участ, в която безкористно е влюбен. Колко красота в мечтите! Може би много повече, отколкото в посветените на тях стихове. Ала колкото и непохватни да са те, в тях са запечатани етапите на едно силно гражданско горене, така характерно за комунистите от цялото поколение, към което принадлежи поетът. Всички те са млади ковачи на „световната“ революция.

Заедно с гражданското безпокойство на съзряването расте, макар и по-бавно, и творческото възмъжаване на младия поет. Ако вникнем в завоюваното в „Утро над града“ (в. „Съвременник“, бр. 2/1935) ще се убедим колко все още е в плен на Ведбал и колко трудно се прави самостоятелна крачка в гражданската лирика. Ала отчаянието не е присъщ белег за търсе-

щия нови хоризонти. Но не може да не забележим и първите нюанси, първите краски от едно страстно индивидуално дирене. Сътрудничеството в „Съвременник“ го свързва и с нови запознанства. В редакцията се среща с млади писатели-антифашисти, с които споделя творческите си тревоги.

Въведен е по същото време и сред писателите от известния кръжок „Христо Смирненски“. Тук за първи път изслушва доклад и за метода на новия художествен реализъм. Тогава започва да чете и заобиква за цял живот автори като Горки, Маяковски, Есенин, Багрицки, Сурков, Гладков, Фадеев, Островски, чиито книги кръжочниците разменят помежду си...

Най-красноречиво доказателство за душевната тревога и за класовата всеотдайност на поета са неговите стихове:

Аз днеска не мога да бъда спокоен,
а смут,

и тревога,

и гняв ме души!

И моите мисли поток са пороен
и моят съвест диктува: пиши!...

— — —

Европа трепери, Европа очаква,
със кървави ноздри тя души, слухти...

А тежко и глухо оръжия тракат
и в тътен тревожен земята бумти...

(„Тревога“)

Това стихотворение е публикувано в „Академик“, в броя от 15 май 1935 година. Колкото и несъвършени черти да откриваме в него, то вече ни подсказва духовния строй, политическия климат и кардиналната насока, в която протичат мислите и емоциите на твореца. За него няма друг живот, освен живота на народа и неговата съдба. Неговата млада съвест е в гняв и в тревога, предусещаща надвисналата угроза над нашия континент. Това гражданско безпокойство е категоричен отзвук от зреещите събития в Испания и в цяла Европа, където фашизмът се укрепва и чертае мрачни перспективи за света. Забележете, поетическата декларация за гражданската тревога на поета е направена само една година след работите, печатани в „Българска реч“. Несъмнено — извървяният нов път не е без значение...

Поетът не успява да участва в литературните сборници „Сигнали“ (1935) и „Брод“ (1935), но много добре се запознава с тяхното съдържание и решава да участва в „Жар“ (1936), където обнародва „Тревога“ и „Новите села“. Те се посрещат много добре. Дори в послеслова на литературния сборник „Поезия на новото“, написан от Младен Исаев, се изтъква, че младият поет се докосва „до една от най-парливите теми — войната“ и особено се подчертава успехът на „Тревога“, „едно от най-хубавите стихотворения в сборника“. Нека приемем оценката като творчески аванс за поета и за подготвяното от него настъпление, още повече, че и сега бихме могли да открием отделни оригинални черти от физиономичната му палитра. Но има какво още да се желае. Социалният и личен оптимизъм, гражданската тревога пред надвисналата война и оная спонтанна реакция да се защити мирът са несъмнени завоевания за поета, обаче все още недостатъчни. Общото равнище на сборника също не може да ни удовлетвори и без всякакви резерви сме длъжни да се солидаризираме с автора на послесловието, който изтъква, че тези творби „страдат от художествена незадълбоченост, абстрактност, шаблонност и липса на нови, свежи художествени средства, които да изразяват по-внушително новите идеи.“ Преодоляването на тези недъзи, които поетът счита и за свои, стават главната му творческа задача.

И отново на работа! Трудна, мъчителна и сладостно увлекателна.

С особен възторг чете и препрочита „Антологията на съвременната руска поезия“ (1938), която Христо Радевски поднесе на българските прогресивни читатели. Като откровение посреща и „В страната на съветите“ на проф. Асен Златаров, книгите на Илф и Петров, Фурманов, Серафимович, Зоценко, Фадеев и Шолохов. . .

Близостта му със съветската литература подсилва и чувството му за отговорност пред народа. Подсилва се съкровено желание да се отдаде напълно на всенародното дело. У него това желание назрява като първостепенна духовна нужда, по-силна от хляба и въздуха.

Тази етична строгост и вискателност на младия комунист дава своето отражение и върху неукрепналото му перо. Започват да се усещат по-определено първите индивидуални интонации в поетическия му тембър. Тоновите са по-точни, по-верни и по-непосредни. Тях бихме могли вече да ги разграничим от багрите на другите. В това се уверяваме, когато внимателно разглеждаме работите на поетите, поместили свои творби в литературния сборник „Жажда“ (1939).

По-мъжествен и по-улегнал е вече неговият глас. И двете му стихотворения „Майка“ и „Родина“, поместени в сборника, са написани стегнато и носят определено антивоенен патос. В „Майка“ се изплаква тежката участ на българската жена, смазана от непрегарящата майчина скръб по загиналия син. Докато в „Майка“ се обобщава картината на разореното от жестокостите на войната село, в „Родина“ срещаме същата тема, но отразена през призмата на прякото изживяване.

Лирическият герой в „Родина“ е зад решетките и е дълбоко развълнуван. Той се взира в безпределния вир на пролетното небе, гали с поглед слънчевия дъжд, но е тъжен, задъхан и смутен. Не го радва пролетта, „нахлула лудо през решетката“, защото не може да задуши мъката, засмукала младата му гръд. Страшна мисъл е сполетяла съзнанието и то цяло е потресено: може би с разстрел ще завърши неговият път? Но не за себе си тъгува той. Не! Не за своята младост, укрепвала в сурови трудности, а заради вероятната възможност „напусто“, „подло и безвест“ да пропадне покосената му младост —

Моя младост, неживяна младост
— закалена в тежки боеве —
може би напусто ще пропаднеш,
а родината се бори. . . и зове. . .

В „Майка“ и „Родина“ най-ярко проличава гражданската тревога на младия революционер, приел борбата на партията като лична участ и съдба. Всъщност тези две стихотворения се явяват обединително звено, истински мост между непознатото за масовия читател и онези творби, които всички познаваме от „Партизански песни“.

През 1940 г. Веселин Андреев приема бойното си кръщение: приет е в редовете на Българската комунистическа партия. За него тя е нещо повече от светиня. „Аз много рядко споменавам името ѝ, признава по-късно поетът. Да скъпя това име ме научиха ония, които го извикваха под бесилката или го изхриптяваха с последния си дъх, в последния си бой в балкана. Те не говореха, а живееха за нея. Нейното име те произнасяха само като предсмъртни, безсмъртни думи.“

Партийната му младост остава като будна съвест за целия му живот.

Отминало е времето на опитите. В тях прозвучават не толкова убедителни мелодии, отколкото искрените изповеди, неподправената социална

скръб у един съвременен „якобинец“. Литературното му ученичество е наистина продължителен, но не и безполезен период. Това е трудно време за набиране на творческа височина. Близко десетина години името на поета се подвизава в прогресивния печат, без решително да е привлякло вниманието на взискателните читатели. А онова, към което не са останали безразлични, е гражданската заинтересованост и всеотдайност, които прозвучават като клетва за вяност към класата и родната Комунистическа партия. . .

Цялата младост на поета, е потопена в атмосферата на реалната борба и всеки художествен образ, всяко чувство, всяка поетическа идея носи баграта на действителните стълкновения, носи патоса на антифашистката епопея.

Поетът за първи път действително е влюбен. И когато сеца сладостната земна тръпка, когато чува истинския зов на младото сърце то вече е познало пленителната красота на „първата любов“: трайно е обречено на един огромен дълг, свързано е с голямата борба, с тревожната участ на народа, на родината („Писмо до любимата“). На тях поетът е отредил първенствующо място в душата си. И все пак любовта му е жива и силна. Чувството за дълг подсилва светостта на чистата обич и се слива с нея. В съзвучие са дълг и любов.

Нелегалният поет изживява сладостната романтична тревога на онова „страшно и чудно време“. „Писмо до любимата“ е неспокойна изповед на влюбен ентусиаст, поел нов труден път, свързан с чудното щастие на „смелата борба“. В това стихотворение се долавя нещо сходно с вътрешния подем на чувствата, които познаваме от „До моето първо либе“. И тук изживяванията са сгъстени. Гражданският патос е напълно съзвучен с изблика на любовните трепети. И тяхната сила ще усетим още във въвеждащите пейзажни строфи, окъпани в ярките тонове, в свежите багри на незабравимата Витоша. Ще я открием и в неповторимата синева на родното небе:

А небето блести — мигар другаде има
тъй обистрено, толкова синьо небе?

Това небе има свой чар, защото е небето на влюбените, неповторимо, блестящо и толкова синьо, че пробужда чудната „безименна радост“, от която без насита се гребете. . . Целият пейзаж е чист, стоплен с много чувство. Дъхавите поля са декорирани с белите мъгли на сребърните изстрели, събудили девствената тишина на равнините. . .

Опиянението на влюбения, неговите смели крачки и езическото му преклонение пред красотата на природата са ни достатъчно овладели, за да нямаме никакво колебание във възприемането на съкровената изповед:

аз обичам света и живота обичам,
и опасния път в тия будни села.

И съм чудно щастлив. . .

Ние вярваме в тази изповед. Дори предшествуващите два стиха, в които поетът ни уверява, че върви храбро в своя път и е готов „на всичко“, се явяват като чувствително отклонение на чувствата от основния поток на преживяванията. Излишен е и въпросът „Ти ли, моя любов, толкова сили ми вля!“, поставен в скоби от поета, навярно почувствувал, че ще остане неразбран. Излишно опасение. И без този ред настроението е пределно ясно и заразително. Лирическият герой е „чудно щастлив“. Именно „чудно“, защото се чувствува свой сред буйно растящите „непокорни момци“. С тях ще споделя всичко в опасния път. И с нея:

И съм чудно богат: имам теб, моя обич,
мой безценен другар — на живот и на смърт!

Близостта с борческия колектив се превръща в извор на щастие, в сила и огромна радост. Ала и обречеността („Интимно“) е неизменен спътник на суровото ежедневие. За него тя е осъзната жертвеност в огъня на двубоя. В него той е вчепкан като силен орел, предусетил градоносната тежест на предстоящата буря („Пред бурята“, 1943).

Поетът чувствава грозното олово на дългите „душни часове“ на затишието. Скоро ще залаят с бесен лай картечниците. Ще затракат лудо, но не ще изплашат самообреклия се на борбата поет, зажаднял да чуе зова на поробената си родина, за да литне като птица в трескавия открит класов двубой:

Аз знам —
 всеки тука е герой.
щом бди на пост —
 макар и в това затишие,
но аз жадувам
 огнен,
 трескав бой,
там с пълна гръд,
 на свобода се диша! . . .

Дисциплинираното съзнание на поета не е поблазнено от лихата слава („На един поет“, 1943) на „буреносния поет“, мечтал за барикадни боеве и за славна смърт, а в решителните часове предпочел да се скрие от огъня на лютите изпитания, за да се запази непокътнат и да има време да възпее подвига на борците в своите огнени стихове. Подобни съображения и страсти не ще събудят и днес възторга на никого. А камо ли на самите революционери. Мерзка е не само постъпката на страхливеца. По-мерзка е неговата философска мимикрия. Той нашепва и на други с ехиден глас: „... Какво ще дадеш на партията с трупа си? За това има други. А след победата ще са ни нужни умни, талантливи хора, тогава ти ще бъдеш сто пъти по-полезен!“ — Не! Слабо е да се каже, че този глас е само противен. Той е предателски ласкав. Назидателен и високомерен.

Видите ли, ние не сме като ония простосмъртни, за да мрем и да проливаме кръвта си. Ние заслужаваме по-друга участ. Висшите съображения на хитреците не се отдалечават от самата подлост и измяната. Те са само неумело прикритие на вътрешната неустойчивост, на вътрешната слабост и на оня животински страх, който нямат сили открито да признаят. Те не ще го признаят и днес и под ново прикритие на някакви висши държавнически съображения, прилични на оная „великодушна снисходителност“ на „мъдрите“ към „неразумните“, ще вършат подлости спрямо кристално чисти борци. Такива мъдреци забравят Лениновата мисъл, че „Държавата е силна, когато масите всичко знаят, за всичко могат да съдят и всичко вършат съзнателно“. И тъкмо затова поетът е така злъчен и прям, когато иронизира фалшивата загриженост на лъжепоета, изрекъл „чудесни и възторжени думи“ за загиващите в боевете, а сам се отдръпнал в тихото си заливче. Младата кръв на поета неукротимо напирала и се бунтувала. Тя ври с яростния заряд на „всерушителен взрив“, защото поетът знае, че дори и когато изгарят в боевете, поетите-бойци не загиват:

И за нас
 всеки воин
 поет е!

всеки паднал фашист —
боен стих!

А в кръвта на другарите — светла,
най-прекрасна поема
блести!

Преди да напише „Интимно“ той вече е рецитирал пред своите другари „Русия“, една подчертано риторична творба, родила се като жив отклик на „великото ликуване“ от победоносните сталинградски боеве, които води Червената армия. Макар и в публицистичен план тук надделява буйната възхита от гордата победа на братската земя, от исполинския ръст на родения в бурите сърдечен и справедлив народ. Ще спомене гордите имена на неговите синове Рюрик, Разин или Пугачов; ще припомни страшните боеве край Полтава, Нева или Бородино, за да докаже непобедимостта на Съветския съюз, спечелил и сега решителната схватка с хитлеристите край Сталинград.

Частица от това „ликуване“ и безрезервно възхищение ще доловим и в „Интимно“, едно стихотворение, в което продължава лиричната изповед в „писмото“ до любимата. Тя не е абстрактното същество от ранните стихове на поета. Нейният жив образ има конкретни черти, синоним на чистота и възвишеност. Поетическият силует на любимата не се изчерпва с отвлечената мечта за любовта. Родила се е силна и нова обич. Ласкава и примамна. Жадна за щастие и по човешки тръпнеща пред неизвестностите на тревожния ден. Горда пред неговите трудности и благородно предана на борбата. В нея тя влиза зряла и мъдра, готова да приеме всичките ѝ рискове. Готова да обича като любима, да ражда деца като майка, да живее и се бори като комунист. . . . Поетът не знае как да се обърне към любимата, не намира достатъчно сърдечни стихове, не открива име, за да я назове. . . . Запленен е от красотата на чистата обич в едно „велико и съдбовно време“ на сурови борби, на затвори, бесилки и разстрели. Навярно затова —

и любовта е по-дълбока, земна,
защото. . . смърт ни чака може би. . .

Нима животът на революционера не е всякога надвесен над бездната! Нали всеки ден носи „среща“ с грозящата го смъртна опасност! Въпреки нерадостната и сурова участ, която би сполетяла всеки нелегален деец, любовта ще възтържествува. Те ще ѝ останат верни. Верни ще ѝ бъдат и всички бойци от цялото героично поколение, познало и светлата обич, и вярата, и грозните гримаси на борбата. В името на тази борба —

... ще паднем без въздишка
ще отдадем дори и любовта.

Обречеността в борбата не е вик на отчаяние и слабост, не е зов към самата смърт, а тревожна надежда за някакъв изход или по-точно — една готовност да я приемат. . . Така никой не ще узнае тихите мечти от онзи ухаещ юлски ден, когато са жадували своя нероден Владимир. Но дори да дойде и най-страшното, те откриват пак жива своята мечта. Тя ще остане безсмъртна и пред „куршума на врага“: в свободната родина ще зашуми новата младост на народа и сред нея ще израсне и жадуваният Владимир. . .

Не е ли трогателна, не е ли достойна за преклонение тази жертвоготовност? Мечтата, чисто човешката мечта по нероденото дете, се свързва в органическо цяло с голямата идея за безсмъртието на народа. В неговата плът е за-

жено светлото битие на борците. Чрез него дишат светлите им мечти. И те ще останат живи, защото са имали голям и пълноценен живот. Живот без страх от смъртта! Тази неустрашимост в борбата и в целия живот е изразена с изключителна сила в сентенцията на Артър Милър: „Човек, който се страхува да умре, се страхува и да живее.“

Романтичната обреченост на лирическия герой прсбужда повече гражданска сила, повече естетическа наслада и по-малко скръб: наслада от безкористната саможертва, равностойна на истински подвиг и чиста скръб за неживяната младост. С това любовта съвсем не е погребана. Чрез нея поетът диша в най-трудните часове, защото това е любов-самозабрана, дълг и гордост. Любов, която сгрява със силния си огън. . .

С тази голяма обич е изпълнен целият сгъстен и напрегнат живот на поета. Такава е съдбата на цялото революционно поколение, което носеше на младите си плещи злощастната участ на поробената родина. Духовното зрение на младия писател всецяло е насочено към потребностите на народа, към житейските бури, към ненаситните жажди на антифашистите. Техните съкровени мечти за свобода стават център на поетическите му изживявания.

В тази кипяща младост поетът Веселин Андреев съгражда в най-съкровеното място на сърцето си непостижимия образ на комунистическата истина. Нея той поставя в светая светих на своята душа. Тя става най-висшия духовен стожер на неговия неспокоен живот. Става неизменната платформа на цялото му съществуване. И тъкмо затова с такава жар ще я отстоява цял живот. С такава непреклонна сила ще я брани с оръжие в ръка. Ще я влее и в творчеството си.

И ето че идва и жадуваният миг. В оная тревожна септемврийска нощ на 1943 той излиза в Балкана. Събдва се мечтата на поета да влезе в открит бой. . .

До излизането на поета в Балкана той вече е обнародвал доста свои творби, за да го знаят и близки и врагове като поет. А най-новите му работи — „Писмо до любимата“, „Русия“, „Пред бурята“, „На един поет“ и „Интимно“ се познават само от най-близките му другари и се публикуват едва след народната победа.

Когато човек за първи път се запознае с най-хубавото, излязло изпод перото на поета, издадено за първи път в отделната и единствена за сега негова стихосбирка — „Партизански песни“ (1947), всякога остава с чувството, че влиза в тежък и неравен двубой. Врагът е силен и многочислен, ала след дълга победоносна битка най-сетне е повален.

В това сурово сражение поетът влиза със завидна интелектуална стабилност. Той има солидно душевно равновесие, което го държи настрана от всякаква сантиментална мекушавост и отпуснатост. Далеч е от интелгентската колебливост, от калугерската безличност, които биха го довели до излишна разнеженост и раздвоеност на емоциите. Но съвсем чужда му е и садистичната екзалтираност на фанатика, онова бездушие и свирепост на ограничения доктринер. Макар нито веднъж да не заплаква в стиховете, поетът има изключително сърце: чувствително до болка. Спартанската суровост на партизанския бит съвсем не заличава неговата чувствителност. Напротив! Свирепият студ, гладът и постоянната тревога за хората в отряда изострят неговата впечатлителност, нежност и духовна изтънченост. Не с кръвясали очи, не с някаква освирепялост на преследвания, а с кадифяномеката си душа той среща всички трудности и пречки в бор-

бата. Среща ги с подчертана любов към трудовия човек и към всички негови съчувственици.

Всеки внимателен читател е забелязал, че още „Писмо до любимата“, „Русия“, „Пред бурята“, „На един поет“ и „Интимно“, писани в дълбоко подполие, се отличават по своята гражданска категоричност и недвусмисленост, по откритата си революционност, по оная характерна за поета чистосърдечност и духовна прямота, по ярката си партийност. До голяма степен тези нови качества липсваха в печатаните му работи, но сега те стават най-типични за „партизанските песни“, родени в чудните дебри на Стара планина. „Времето, прекарано в партизанския отряд, признава Андреев, е най-богатият, най-ценният момент от досегашния ми живот. Там човекът се проверява най-добре — всеки миг той е пред очите на другарите си. Изпитанията, опасностите, битките с врага, възторга от победите — всичко това калява, укрепва“. Тук сред бесните сприи на Балкана той за сетен път разбира „простото величие на комунистите“ и те му дават „сили за цял живот“. Нужен е бил не само твърд характер, но и духовен кураж, широта на мислите и полет на въображението, за да се създават лирични стихове. „... да се пишат стихове бе трудно, изповядва поетът, — Трудно, но не невъзможно — още повече, че стихът, бойният и искрен стих, бе едно от нашите оръжия.“ И за да бъде винаги боеспособно, поетът последователно, и с една педантичност на суров воин, го изостря, усъвършенствува и овладява. . .

Той ще се възхити от партизанското оръжие („На моя пистолет“), ще изстрада синовните си чувства („Неизпратено писмо“). В ония сурови януарски и февруарски дни и нощи на 1944 г. ще създаде значителната част от стиховете, написани в знаменитата землянка под връх Вежен, където партизаните най-много се застояват. На двадесетгодишнината от смъртта на пролетарския вожд поетът посвещава поемата си „На Владимир Илич Ленин“. В неравен и начупен стих, със своеобразна вътрешна интонация, поетът проклъмира своята размисъл за съдбата на човечеството и голямата признателност към Илич, влял всичките свои сили за освобождението на света. Тази изцяло политическа поема не е обикновен литературен разбор на световните събития по време на Отечествената война, а дълбок израз на вълнението на поета, на неговото активно емоционално отношение към политическите факти. Ще напише и своя „Партизански марш“, с който ще влизат в боевете и ще бъде път от целия отряд по мелодията на съветската песен „По долинам и по възгорьям“ от Александров. Омаян от прелестите на балканската зимна природа, ще изстрада своите „Хайдушки нощи“ и чудни „Зимни приказки“. Ще открие красотата на Вежен („На Вежен“). А когато бъде звландян от своята обич, ще затыгува отново по любимата и ще ѝ „изпрати“ в затвора своята „Моминска песен“.

През един светъл юнски ден на 1944 ще напише драматичната си „Размисъл“. Все по същото време създава „Родина“, а пред прага на народната свобода своя втори „Марш“, посветен на дружбата между партизанските отряди „Чавдар“ и „Бенковски“.

Останалите стихотворения — „След победата“, „Желязно племе“, „Нощ над София“, „Обич“, „Балада за шестнадесетте“, „Балада за комуниста“, поемата „Сашка“ и др., той пише след народната победа.

Писани по различно време, партизанските песни на Веселин Андреев имат единен творчески климат и сумарно взето монолитна психологическа температура. Нали всички те са посветени „с болка и гордост“ на „героич-

ната памет на другарите, които не се завърнаха“. Но това е само външно впечатление. Взем ли се по-внимателно във всяка творба поотделно, ще констатираме специфичните ѝ особености.

Вникнем ли в съдържанието на новите чувства и в същността на поетическия свят на Веселин Андреев, ще открием, че е наситен с много действена красота, с много сурова поезия, динамика и свежест. Стихът, най-сполучливият негов стих, ни застава да си представяме и преживяваме дори и неща, които не са пряко словесно засвидетелствувани, а сме само мислили, слушали или чели за тях. Пораждат се нови и все нови асоциации. Често свързваме поетическите образи с личните преживявания на поета.

В пролетния разкош на природата партизаните като „в някаква омая“ ще доловят тихата, всепобеждаваща симфония на живота, но не без скръбни и печални акорди, не и без трогваща радост. . . Тя ще заструи в набъбващите артерии, в немирната кръв. В шепота на разпукващите пъпки. В безкрайния ламтеж на раждащия се свят, в който са влюбени. Тази радост ще зашурти дори в топлия блясък на чезнещия сребрист сняг. Цялата тази красота достига до партизанската душа, влива се в сърцата им, ненаситни за щастие и радост. . .

Поетът е успял да открие в отделния детайл на природата частица от човешката душа. Във всяка панорама се усеща незримото човешко присъствие, ярката човечност на суровите мъже, преследвани като вълци, ала скромни и жадни за капка човешка красота и нежност.

В тази природна пищност умират и хиляди техни надежди. . . Нерядко нечаканата смърт оредява редиците им („Балада за шестнадесетте“, „Хайдушки нощи“). От нея те са потресени, но не победени. Дори и в просъница виждат как се разделят в нечовешка горест другари („Обич“). Как страдат като попарени от жив огън сърцата, когато ще трябва да погребат убития другар. Да разстрелят тежко ранения, за да го освободят от гаврите на врага. Някога Дебелянов бе проплакал: „Мъртвият не ни е враг. . .“ Не! Ония, които изтезаваха, които режеха главите на партизаните, те и от мъртвите се страхуваха. За своя утеха ги разстрелваха по два пъти. . . И пак оставаха измамани: когато човек угасва в огъня на един свещен двубой, превръща се в сияние, в боен флаг, в безсмъртен символ. . .

Знай,

не искам в ръцете им жив да попадна,
да се гаврят със мен. . .

Целуни ме, Андрияша! . . .

Това е зов на горда, изтерзана душа. Зов не от страх пред смъртта, а от органическо отвращение пред мисълта, че ще се достави мнимо тържество на озверените палачи. Такава смърт партизаните презират. . . Смърт честна и все пак грозна. Нечакана, сурова. Нейната сянка вледенява. Нейното присъствие се чувства и то се вбива в младата им плът като режещо острие на стомана. . . И в тяхното мълчаливо страдание откриваме величието на подвига. Той не ще ни се открие изведнъж. Трябва да го изживеем, за да го почувствуваме. Тогава подвигът те застава да вярваш в духовната чистота и извисеност на тези нови хора. Сякаш четеш не „песни“, а неспокойни строфи от героичен епос за неповторимата епопея. Това чувство особено се подсилва тъкмо от малките, богато и емоционално съгъстени картини на родната природа.

Пейзажните откъси не са самоцелна игра на багри и тонове. Те са фон, декор, неизбежни спътници на настроенията, на чувствата. Те са неотме-

нима съставка в художествената тъкан. Това най-добре се чувства в „Хайдушки нощи“, „На Вежен“ или в „Зимни приказки“.

Тези наистина чудни приказки! Колко истинска красота се крие в тях! Снежни приказки, ала носещи галещата топлинка на красотата. Сгряващи с искреността, насищащи жаждата по непостижимото, по онова, което го няма и което все пак съществува някъде дълбоко в душите. Което не е родено все още в живота, но е толкова живо и примамно, толкова осезаемо, че кара партизаните да бъдат истински поети и мечтатели, да бъдат великодушни! Понякога красотата ги разнежва като невинни деца, които от сърце се радват на оня чуден елмазен прах, струящ от заснежената клонка. В тази красота те откриват образа на родината:

Птичка разлюлява клонка —
сребърен прашец струи. . .
„Ех, родино — ще пророним, —
хубава земя си ти! . . .“

Величавата зима блести в своята сурова красота. Злати в очите неповторимото ѝ лъчезарие. От зимния пейзаж вали ярка светлина. Богата и силна. Струи обилно и гали с особен чар душите. Измъчените души! Дълго ще се взират в небесната вис и в разкоша на природната изобретателност, за да онемеят от възхита и да извикат от възторг: „Ой, ти, красота! . . .“ Всеки фрагмент на планинската природа е в поетично съзвучие с изживяванията на лирическият герой, с неговата сърдечна мъка и жажда по красотата на големия живот. Всеки детайл от зимния пейзаж доразкрива въяторга на всеотдайно влюбените в живота хора:

Кой нощес с любов е везал
с дребнозърнест, звезден сняг —
в кичури бухлати чезне
вчера голия клонак.

И сега е като в чудо:
белият блясък те слепи.
Извишават арки чудни
буки — с връх в небето впит.

Слънцето в разплавен блясък
по върхарите гори,
в синкавомъгляви краски
сенчестият дол е скрит.

А сред бялата поляна
(като в чуден детски сън)
шепнем — волни партизани —
край хайдушкия огън.

В тази удивителна зимна приказка откриваме душевността на партизанина-комунист. Младият човек е потопен в шеметен свят, като в детски сън, където суровата красота го заобикаля отвсякъде. Като разцъфнали ябълкови клонки или белоснежни вишни стърчат пред очите заснежените вейки. Скреж е заскрежил с дантели дърветата и техният изящен букет сякаш доразкрива богатата човешка същност, цялостната душевност на партизаните. В омаята на утрото, в снежната тишина се оглежда вътрешното им напрежение. Оглежда се един мълчалив подвиг. . . В кристалната струя на снежния прашец долавяме протяжната мъка по роден дом, по майка и деца, по любовимата. Мъка, твореща радост. Мъка, докосваща издълбоко цялото същество на човека, способен да пророни от цялата си душа:

Ний във тебе сме изгнаници, родино!

Студеният дъх на нощта загасва обаянието на дневната красота, за да я замени с нова. Сребристият блясък затихва в омаята на синкавия здрач, в който сякаш застива плътта на заспалото слънце. Причудливата игра на светлосенките от партизанския огън събужда новите краски на нощната поезия и вае чудни образи на заснежените буки. Среброкорите им стволоче израстват в гиганти. В бакърено зарево горят и образите на тихите сурови мъже. Съзнаваме колко величие се крие в лицата на тези внуци на Левски, Ботев, Хаджи Димитър и Караджата. Те мечтаят, тъгуват, воюват и страдат като най-скромни трудови хора. Скромни и велики. Те сякаш са живели по два живота: разбрали са отдавна суетата на дребните неща и в дългите часове на размисъл дълбоко са осмислили живота си. Открили са щастието си в челните редици на антифашистката борба, съзнали са нейната красота и сурова мъдрост.

Образите им оживяват пред очите ни и ние виждаме как бележат стъпка в стъпка своя път по бялата партина. Те слизат в балканските селца и колиби, за да въздадат народно възмездие. Те, жадуващите красота, влизат в атака срещу суровите обиди на безмилостния живот и на фашизма. Февруарският Вежен ще смрази кръвта им, но не и вярата им в близката пролет на живота, която доближават с всяка своя бойна акция. Така те съзидат народното щастие и избърсват сълзите на страдащите:

Кой ли подъл, зъл изедник
в тая нощ ще свърши?
Утре колко майки бедни
сълзи ще избършат!...

Пейзажните моменти от лириката на поета, както вече се изтъкна, нямат самостоятелна художествена функция. В съзнанието ни остават графичните контури на отделни картини, които се възприемат не толкова с тяхната пиктура и визуалност, отколкото с динамиката на партизанските настроения, чувства, изживявания и душевни конфликти. Живите, раздвижените детайли са обогрени с емоционална багра. Всеки шрих служи като допълнителна характеристика на поетическите образи. Звучи като лирична импресия, хармонична с техните тревоги и мечти...

Когато е създавал своите „партизански песни“ поетът навярно е бил необикновено честит човек. В такива трепетни мигове ще е бил един от най-щастливите хора. Той се възторгва не само от природата и от нейната красота, а и от това, че го е дарила с духовния поглед да се възхищава от изяществото ѝ: партизанското му сърце прелива от непознатата радост и опиянение на борбата, от нейния драматизъм и красота. Той живее с възторжената мечта, че ако раздаде частица по частица огъня на своето сърце, ако прелее своя възторг на хората, ще ги направи силни и горди, ще им вдъхне онова силно усещане, което наричаме щастие. Трудното негово щастие! Мъчително, ала красиво и благородно. С жадни и ненаситни очи се стреми към него, без да го докосне, защото е голямо и трудно. Неговото щастие е неделимо от щастието на колектива и е твърде сходно с онова силно усещане, което се ражда в съзнанието на осъдените на смърт: те го изразяват в предсмъртните си думи, песни и писма. Тяхното щастие те застава да избираш не само живота, но дори и смъртта си; най-достойната, тази, която ражда живот; само такова щастие, което твори поезия, което ражда оня дивен живот, нямащ предели, пулсиращ дори и след последния удар на сърцето. Въплъщава се в едно име, в един символ, който наричаме Комунистическа партия. В нея е безсмъртието. Тя е синоним на голямото поетово щастие.

Идеята за щастието се слива с идеята за прекрасното. За поета лириката, борбата и щастието са равнозначни понятия, защото ги носи в сърцето си. Борбата и щастието, и тяхната възвишена красота. . .

Неведнъж е гледал как изтича капка по капка младата гореща кръв от сърцата на героите, как се ветреят кървавите партизански ризи и в душата, и в мозъка, и в цялото му същество протича онова непознато вълнение с най-високо напрежение, което той излива в своята „Обич“, в своите две балади, в поемата си „Сашка“ или в тревожната си „Размисъл“. В тях пулсира едно разкървавено от болка сърце. От болка и обич. . . Бунтува се една чиста душа. Възмущава се и пищи една трезва и жива съвест на своето време.

Поетът осмисля върховните моменти от борбата, нейния хуманистичен патос, революционната ѝ етика, удържали проверката на епохата. Безпощадната ярост на борбата е сложила своя суров печат върху душевността на партизанина. Спомнете си „Обич“! Въпреки трагизма, въпреки сложната конфликтност на изживяването, лирическият герой насочва пистолета в луд гняв и стреля върху „верния“ приятел, но стреля от обич. Именно от обич, от такава силна обич, равностойна на сърдечен вик. Обич, извор на страдание, на болка. Стреля, за да унищожи страданието, за да освободи боеца от унижение. Убива свой другар, за да не го убият враговете, за да не търпи техните обиди. Друг изход той няма: по-добре мъртъв, отколкото жив, ала безпомощен в ръцете на садисти и палачи.

По-добре настръхнал от злоба „да разрушаваш и убиваш“, да „дебнеш“ и „бдиш“, отколкото да бъдеш безнаказано убит като див звяр и безучастно да гледаш как разстрелват деца и старци, как опожаряват домове и села. Всякакво бездействие и пацифизъм, всякакво колебание и нерешителност биха означавали насърчаване на несправедливия терор. Биха означавали предателство на революцията („Размисъл“). Нима би могъл поетът да седи безучастно и спокойно? Той, който е преизпълнен със силна любов към хората, любов, която и камъка да запали. Той — човекът-комунист, който жадува мира като насъщен хляб, който бленува да твори изкуство, да милва с наслада детската рошава главичка на своя син! Той е принуден да изпепелява младостта си, „изгаряна от зла омраза“. Омраза, в която се съдържа „мъдрост и човечност“, в която има силна красота, етична светлина и партийна страст. . . Тази „свещена“ омраза е закалявана в горнилката на най-висшата етика. Родена е в огъня на класовата битка. И никаква сектантщина, никаква доктринерска ограниченост, никакъв класов фанатизъм и екзалтираност не са били в състояние да заслепят мъдрото сърце на поета. То пулсира в пълноводието на живота и колкото по-страшна е била бурята на действителността, колкото по-суров и жесток е бил самият живот, толкова се е усилявала жаждата му за нежност, за капка човешко щастие. . . В стихотворения като „Обич“, „Размисъл“, „Нощ над София“ и други е разкрит патоса на истинския поетов хуманизъм. Драматичен, воинствуващ и революционен. . .

Неведнъж поетът се е учудвал как след тежки боеве, след дълги преходи, след безмилостните пристъпи на чудовищната смърт, развявала свирепо кървавите си откоси, отново пеква слънцето, отново се връща безпощадната тишина, отново се изправят крехките стъркове на смазаната от богушите трева, отново запрелитат пеперудите и лирично зажужават печелите над цветните чашки, отново избиват мънистата на планинската роса. . . Там, дето е вилняла смъртта, отново се ражда живот. . .

В горестните вълнения на такива незабравими мигове поетът ще е бил и един от най-силните хора. Силен с високия идеал на борбата, с нейното благородство, с онова, което е духовно здраве и мъдрост. И в същите мигновения ще се почувствува доста слаб пред неизбежните жестокости: безсилен да върне в строя другарите, сразени в боевете; безсилен да премахне кръвта, с която ще напише поемата на епопеята. Поетовата тревога ни овладява и чак в големия въпрос откриваме изхода на неговия драматизъм:

... Но инак бихме ли могли
това, що любим, да опазим?

Биха ли галили невинните главички на децата, ако оставят канибалите да ги разстрелват? Биха ли творили новия живот, ако оставят да бъде разрушено всичко, за което са жадували? Ако останат само с голямата жажда за мир и творчество —

Жадуваш само да твориш. . .
Главичка детска да погалиш. . .

Но можеш ли? . . . Селата — в дим.
Децата разстреляни. Мъртвило. . .
И ти — настръхнал — дебнеш, бдиш
— да разрушаваш и убиваш.

Ето взела на драмата, ето от къде извира тревогата на голямото изживяване и неспокойната размисъл. Тази драма просмуква всяко чувство, всяка мисъл, всяко дело. Огънят на тази тревога ще ни обжари още по-дълбоко, когато вникнем отблизо в съдържанието на малкия цикъл „Нощ над София“.

Вечерно настроение е овладяло всички. Партизаните се радват на ярките чудни светлини на скъпия град, останал тъй далечен за тях, тъй непостижим, макар да е съвсем близо пред очите им, разположен като на длан сред равнината. Омразата отново пронизва сърцата:

Потъжи, помечтай. . .
Но омраза сърцето пронизва:
кой прокуди ни — в нашата родна страна? . . .

В часа на мълчанието всеки сякаш е свършено сам. Всеки със своята обич и тъга, всеки в някаква сладостна отмала на спомена, притихнали в лирична слабост и томителна мъка. Сякаш всеки е в безмълвен разговор с най-съкровено, с най-скъпото. . . Единствено партизанската песен, в своята мъчителна нежност, ги свързва в единен организъм. Тихата песен още повече унася в размисъл, в забрава и красиви мечти. . .

Ала ето че става нещо чудовищно. За миг градът изчезва пред очите им. Съзвездие от весели светлини секва. Няма ги милите очи на града. Мракът става господар на тревожните секунди.

И когато блясват светлините, когато изригват с грозен грохот светещите фонтани, когато тежките бумтежи разтърсват из основи града и закипява яростно земята, окъпана в летящи огнени езици, партизаните се стъписват. Стаили дъх, те наблюдават жестоката красота на гигантските гейзери от светлина и дълго мълчат. . . Грозно мълчат. Те са в тягостен шок. Замрял е всеки звук в някакъв твърд възел на гърлото. Изречените от някого дръзки и страшни думи —

„Да бият още! . . . Нужно е това!“

изтръгват от душите някакво сурово тържество, някаква неподозирано жестока радост, която веднага ги смущава. Това мнимо тържество трае само миг. Започват отново колизиите на познатата драма: за какво и над

кого злорадствуват? Премислиха ли всичко добре? Разчоплиха ли из основния цялата ситуация. Не грешат ли? „Да премислиш всичко със своя ум, да прецениш трезво и човешки — това не е интеллигентщина! — с тревога признава по-късно поетът. — Тъкмо това се иска от комуниста. Нали ще правим нов свят, справедлив, обещаващ — много важно е как ще започнем. И трябва да се мисли, за всичко трябва да се мисли. Изглежда това ще бъде най-трудното. . .“

Кое е най-трудното сега?

Може би да се пропъди злорадото тържество!

Бесният смерч на цивилизованите „филантропи“ от Ню Йорк и Лондон е стихнал. Те смазаха родния ни град през ония януарски нощи на 1944 г. Самолетите са отминали. Разсипали са зловещия си товар над бедните домове, над скъпия град. . . Сега той диша смъртно ранен и окървавен. Затрупана София немее злобно в заревото на догарящите сгради, стърчащи като безоки демони.

Това е картината, породена от въображението. Но тя събужда и „забравени мисли“, прииждащи в съзнанието, за да очертаят другата, неподозираната картина: там сред пустошта съзираш родната майка: грохнала, съсипана. Тя е сред немите и зли състарени хора, сред децата с каменни лица, сред майките с ужасени погледи, разперили безпомощно ръце като някакви огромни морни птици, за да защитят живота. . .

и децата ли тук врагове са били? . . .

— пита поетът и вече с друго вътрешно безпокойство, вече със срам и виновност изповядва:

И нелепата радост сега потъмнява
и се чувствуваш малко виновен дори —
в тоя град нещо скъпо е всеки оставил,
тоя град малко ли твои другари е скрил?

Целият колектив е почувствувал отвращение от „нелепата радост“. Не случайно и поетът е запомнил за цял живот тази неспокойна нощ и в поетическото изложение ще зачестят обилно прилагателните, чрез които ще засвидетелствува синовната „вина“ на „блудния син“, дръзнал дори само в мисълта си да оскверни злостастната участ на града. Сега той е „наш“, „изранен“, „погребан“, „изоставен“, „продаден“, който лежи и чака „спасение“, еднакво „враждебен“ и „роден“, и „болно любим“. За него партизаните ще мъстят, когато се хвърлят в боя. И ние вярваме в клетвените думи на поета. Те са казани от дъното на потресената му душа.

Своето човеколюбие поетът утвърждава чрез своите поетически „образи“. Спомнете си образа на оня як, едър като планина ятак („Родина“), който въпреки блокадата нарамва през нощта своята брадва и тръгва при своите. Прегръща всеки партизанин като роден син. Сам забравил себе си, той бащински заръчва много да се пазят —

А не помисля, че да ни спаси,
той сам покрай смъртта е лазил. . .

Този огромен българин се превръща за поета в синоним на България. Неговата преданост той с любов утвърждава, с неговите пориви и родолюбиви чувства той се гордее:

. . . Ятакът тръгва. А с любов край мен
въздъхва някой: „Ех, родино моя!“. . .

Хуманизмът на поета докосва най-ярките му творчески черти. Той е залегнал по начало в основите на голямата преобразователна борба за утвърждаване на комунистическата правда и за отстраняване на всички социални пороци. Една борба, започнала още в Елада и Рим, за да бъде завършена от нас. . .

Зрелите творби на поета са пропити с високото благородство на борбата и с целия ѝ хуманистичен патос. Обвеяни са от емоциите на една остра конфликтност. Най-актуалните конфликти на епохата са си дали среща и са се отразили върху темперамента на неговото перо. С остро чувство за съвременност разкрива най-ярките чувства, най-светлите мисли и най-силните преживявания на нашия съвременник, на човека-борец за социалистическо бъдеще. „Истинската съвременност, писа Николай Лилиев, се ражда не само когато в произведението са запечатани събития на времето: важното е в тия събития да се оглежда бъдещето. Нека не забравяме, че никаква значителна тема не прави дадено произведение съвременно, ако не се чувства в него революционното развитие на живота.“ А в най-добрите стихове на поета се чувства съкровената жажда за красота, за повече радост и слънце, за мир и социалистическо бъдеще. . .

Наистина някъде ще почувствуваме нужда от по-голям размах, от по-голямо вглъбяване в психологическото очертаване на лирическия герой, от повече обемност на емоциите, от повече и по-свежи капки колумбовска кръв.

Ала въпреки тази констатация, не може да не признаем, че когато четем „Обич“, „Сашка“ или „Балада за комуниста“ нас ни овладява тръпката на свирепата тревога, продиктувана от неутолимата жажда към бъдещето, овладява ни оная сложна размисъл за съдбата на живота, за смисъла на борбата и за силата на човешката любов и твърдост, които са вплетени в тъканта на тези творби. От неспокойните стихове сякаш надничат измъчените погледи на борците, суровите очи от гравюрите на Кете Колвиц или от партизанските етюди на Марко Бехар. В тези очи откриваме вътрешната тревога и безпокойство, загрижения пламък за утрешния ден, за цялата съдба на борбата. Чрез мълчаливите им зеници долавяме и отразените в тях страшни мигове, когато са се разделяли с ония, чиито гласове никога няма да чуем. Но присъствието на техните съкровени мисли и мечти ще усетим. . . Тази мисловност протича и у нас по невидимите антени на художественото внушение.

Преживяното не е само декларирано, а дълбоко почувствувано и пресътворено. Целият контекст е просмукан от сложната философия на живот-утвърждаващата борба и от нейния патос. Понякога притваряш очи и виждаш образите на Антон, повален от палачите, на Сашка, изкопала в адска горест своя гроб, на Максим, с пръснатия череп. . . И с духовното си зрение долавяш как шекспировската им трагична участ вае ритма на внушителна музика. Тази силна музика нахлува като бурен поток в душата ни; като стремителен порой от гонещи се силни екове; сякаш си потопен в гръмотевична сприя. . . Може би това са някакви предсмъртни стонове, най-силните чувства, най-тревожните мисли, които сам си преживял. И от своите драматични изживявания и превъплъщения, внушени от творбите, се чувствуваш по-силен, по-мъдър, по-горд. . . Сякаш сам си вбесявал изтезателите с твърдото си спокойствие и с дълбоката си вяра в комунизма, сякаш сам си копал гроба на собствения си живот, без да трепнеш нито за миг за неживяната си младост, без да си предал своето боево верую, своята комунистическа правда, без да си коленичил пред врага. . .

И образите на Сашка, Максим или Антон ти стават съвсем близки. В тяхната смърт откриваш с нова сила смъртта на хилядите, паднали със съкровената жажда: „Умирам за живот, който ще бъде по-светъл от слънцето, по-хубав от най-хубавите цветя и по-свободен и по-справедлив от всички до сега“ (Антон Попов). В смъртта им долавяме нещо величаво и могъщо, частица от тържествената красота на Ботевата смърт, от баладичната бузлуджанска смърт на Хаджи Димитър или от бесилката на Васил Левски. . . Това чувство извира от изключителната юношеска чистота на техния живот, от необикновената им смърт, прераснала в безсмъртие. Антон или Сашка не са вече обикновени ученици или тютюноработници, а поетически образи — символи на твърдостта и безпределната вяроност към партията.

Поетът е останал близо до действителните първообрази, като е превърнал красотата на подвига в поезия на подвига. Като гледам милия портрет на партизанина Стефан Минев Николов — Антон (от с. Лъжене), поставен в музея на Копревщица, той с нищо не издава мъжествената строгост на комуниста Антон от баладата. Действителният георй бива заровен полужив в деня на Ботевата смърт, а поетическият образ мъртъв проговаря в ръцете на садистите. Поетът естетизира не какво да е страдание и мъка, а гордото стоическо държане и гордата мъка. Лирическият герой страда не от любов към самото страдание. Търпи лишения и глад не от обич към мъченичеството по силата на някакви езически или верски предубеждения, а за да е полезен максимално на народа, да запази свято името си на честен човек пред собствения си идеал, да остане верен на партизанската си клетва; той ще потуши водопадите на гнева и всякаква слабост, за да остане със заключена уста; ще смаже всяка болка, всеки страх, за да не достави удоволствие на враговете да го видят духовно повален и слаб. Гърмящите в душата стонове ще свършат със смъртта, но смърт с достойнство. Такава е и молбата на поета, отправена интимно към неговия боен пистолет („На моя пистолет“). Той желае гневните пориви на „отмъстителната му любов“ да секнат с достойнството на воина:

Но щом врагът рече да ме плени,
другарю мой, от скръб не ми изменяй
ти черепа ми с верен гръм пръсни,
не давай никой да се гаври с мене! . . .

Такава е действителната молба и на този чуден Максим от „Обич“, който дори и пред явната гибел, в урагана на куршумите, мисли за отряда и за другарите си. Предпочита да остави на тях единствената си бомба (на тях „по ще послужи“) и моли комисаря да му „тегли“ куршума. Предпочита другарската целувка на Андрей и куршума пред срамното унижение. Предпочита оная смърт, която ще воюва и побеждава и след физическата му гибел.

В творби като „Обич“, „Балада за комуниста“, „На моя пистолет“ и други видимата „жестокост“ на лирическият герой и осезаемата му „грубост“ придобиват нови измерения. Възприемат се по новому. Те прерастват в действена обич, в концентрирана нежност, в сгъстена любов. . .

Човеколюбието на лирическият герой е съдбоносна страст, верую и дълбока същност на неговото същество. Тази активна любов носи белезите на антифашистката епоха. Родена и закалена е в самата борба. Расте в изпитанията и в горестните страдания. Тази любов е най-трудната истина за човека-комунист. С нейното откритие се измерва и духовната сила на човека-борец.

Когато изобразява героичното, Андреев външно е въздържан. Слогът му, обичайно строг и лаконичен, става още по-сбит и лапидарно точен, чрез който само загатва за станалото, без да изчерпва в подробности драмата, без да се простира в детайлите, без да загатва излишни обстоятелствени страни на събитията. Вгледайте се в ярките гледци на Антон и ще се убедите сами, че нажеженото до бяло желязо и солта в раните не са сломили волята на младия комунист. Неговото търпение и вътрешна сила ще ви смаят. Не някакъв хипнотичен екстаз го е въздържал да проговори пред своите палачи, а една върховна енергия, която ражда само принадлежността към един революционен колектив и която се одесеторява от комунистическия идеал. В нашето въображение затрептява живописният образ от „Разпит“ на Никола Мирчев. Читателят сам съзнава силата на едно художествено откритие, което трогва до болка и събужда много чувство, тревога, размисъл и великодушие.

Цялата драма има наистина шекспировски заряд. Тя е предадена не в бурната експлозия на чувствата, не в екзалтиран пожар от страсти. Изглежда хората, които истински живеят и се борят, не страдат от излишна афектация. Ние вярваме в техния мълчалив героизъм, внушен от поетическия рисунък на автора, който не стига до високопарна задъханост. Емоционалните полюсни крайности са му чужди. Не обича излишно да крещи или да буйствува. Избягва показната героична стойка, защото не му е в характера парадното пъчение. На пръв поглед е дори прекалено уравновесен, спокоен и мъдър в поетическата си позиция. Но това е само външно впечатление. Стремешът на Андреев е да създава не поезия на силните думи, а на силните преживявания.

Нашият поет не ще изпадне във фриволни умонастроения, нито в дисонанс с настроенията на боевия си колектив, защото е кръвно свързан с него. Умното сърце на поета бие в съзвучие с нуждите на партизанския организъм. На своята поезия той гледа като на партийно поръчение, като на откровения на партийната си съвест. И като отговор на някаква вътрешна необходимост да се отзовава в стих при най-тежките мигове от напрегнатия живот.

Контрастирането е обикнат маниер на поета. Чрез него по-ярко проличават най-общите насоки на острите сблъсъци и конфликти, стават достъпни и най-сложните душевни състояния, по-силно се открояват новите етични добродетели на човешката личност, по-релефно изпъкват романтичните багри на художественото изображение.

Романтичната багра в лириката на поета не произтича от буйната ярост на някакъв индивидуалистичен бунт. Тя е продиктувана от зрелостта на революцията, от нейните високи задачи, от динамиката на епохата, от нейния устрем. . . Романтичните багри се пораждат и от характера на живата природа на новия лирически герой, от светлия му мирен блян по красота и творчество, по пълноценно човешко щастие. Открояват се и в ярката антиципация на бъдещето, което диша в представите на комуниста, в тревожните му размисли, в мечтите, пожеланията, в чувствата. . .

Някак неусетно, без всякаква граница реализмът на поета се обагря с нови романтични багри. Слогът зазвучава с романтична приповдигнатост и тревожна развълнуваност („Обич“, „Хайдушки нощи“). Прекрасното звучи наистина величаво и гордо. Величаво и просто. Без да е нарушена общата атмосфера на героичното, което изпъква с психологическа острота. Естетическото въздействие съвсем не отслабва. Всеки романтичен щрих на поета има действено отношение към света, към съвременния живот. Всеки пое-

тически образ кореспондира с нашето съвремие. Романтичните моменти не променят действията, активистичния характер на неговия реализъм. Напротив. Реалистичният стил се подсилва, оплодява се с романтичните краски, отлива се в нова естетическа амалгама, без да се намалява силата и красотата на изображението.

Едва ли е нужно да се класифицират отделните черти на двата метода, тъй като те са „нещо като две ипостаси в едно същество“, както се изразява Горки. Интересно е да се подчертае само, че по едно и също време, с едно и също умонастроение и предразположение на човешкия си устрем, с една и съща ръка поетът пише реалистични и романтични стихове. Романтичните багри сякаш допълват и обогатяват реалистичната основа на поетическите образи. Съзнателно се уедрияват техните контури, подчертава се психологическата им независимост и романтична заостреност. Поляризацията на чувствата се явява като твърде целесъобразна, нужна и естествена. В „Хайдушки нощи“ например партизаните и тяхната душевност се показват в ярки тонове, с приповдигнатост и въодушевление. Тук и балканът е „весел“, в своята неповторима „хайдушка младост“, и вековните буки се „изкъртват с трясък“, и вятърът от Вежен стене „грозен“ и „страховит“, и снежната буря „злобно“ шибва, и вълчийт вой е злокобен и тъжен. . .

В такава сурова нощ партизаните са се събрали на другарска веселба. Пеят за Хаджи Димитър, а в песента предусещат собствена си участ. Пеят с гневни блясъци в очите за смъртта на героя, с гордо махане на едрите си жилести ръце, сякаш за първи път са отгатнали огромната радост и гордост, че са в партизанската армия на справедливата война, която водят. Широките усмивки по лицата им са сякаш свидетелство за голямото в душите им, набирано в дръзките набези срещу врага, в честите срещи със смъртта.

Благородството на душите, тяхното величие и сила е показано чрез тяхната песен. Те пеят през сълзи, по яворовски, от сърце, с цялото си същество. Силно! Такава песен и камъните ще разплаче, и бурята ще надвие; с такава песен и на смърт се отива, без да се сети страх, защото им е чужд. В подобни „хайдушки нощи“ и поетът е в своята стихия. Той е влюбен до безумие в живота:

Това са моите любими нощи —
обичам в тях да съм на пост, да бдя,
да ме упива грозната им мощ и
могъщата им, дива красота.

Самата борба изисква най-висок градус на граждански патос, високо нравствено напрежение, безусловна смелост и голяма твърдост в поетия път. И яркостта на чувствата се подхранва от благородния идеал, от ефирната чистота и целеустременост на душите, от онай мекота и нежност на партизанското сърце.

Мъката или радостта, обичта или омразата, нежността или жестокостта получават патината на романтичната багра. Тогава и от болката извира поезия и никога безверие и унилоост. Прелестта на чувствата се откроява и в голямото, и в обикновеното.

Романтиката на героичното не докосва само психологията на безмълвния Антон или героиня като Сашка. Не се разкрива само в сражения, а и в мълчаливата обич, в гордата омраза, в томителната скръб, в сдържаната радост, в тихите съзерцания на планинската прелест. . . Звездните петънца по снежната целина, слънчевата тишина на Веженските скатове потапят поета в сладостна омая, „приземяват“ го, връщат го към детството, към

родния дом, към майчиния образ, към нежния лик на любимата. . . Колко трогателно интимен е той към тях („Писмо до любимата“, „Интимно“, „Моминска песен“, „Неизпратено писмо“). Своята обич той чувства органически свързана с високите чувства за родината и тази сложна обусловеност изразява в най-интимни стихове. Пътят към любимата, пътят към родния праг преминава —

през светлата победа над врага! . . .

С образите на своите близки той живее в най-трудните мигове. Диша с любовта им, страда с тяхната мъка. Тъгува по тях, по неродения син и сам съзнава колко личната обич и омраза е тясно свързана с огъня на неотменната народна борба. В жеравата на този огън се разгарят или се укротяват изблиците на всички поетови чувства. Всяка друга радост би помрачила необикновената радост от народната борба. Всяко лично доволство би засенчило щастието да си в строя на своите другари, които обичаш, от които си обичан и без които няма радост, няма щастие.

Всеки, който внимателно е прочел „Хайдушки нощи“, знае, че в последния куплет поетът си е запазил свой лирически терен. Всички са в разгара на „партизанската веселба“, пеят през сълзи от възторг, пеят като ветерани. . . А поетът? — Поетът дори и тогава жертвува своето право на радост, за да са пълни с радост изстрадалите сърца на неговите другари. И за да са ведри погледите им, за да има усмивки в очите им, той ще будуваша нощ, ще стои на пост като воин, ще съзерцава грозната мощ на бурята и ще се опива от дивата ѝ нощна красота. . .

Такава е съдбата на поетите. . . Дори и когато пеят за себе си, да пеят за всички. . .

Всички са оставили и майки и любими. Всички мечтаят за свой Владимир, но когато поетът запее за тях, събира всичките им възторзи и мечти в скромния си развълнуван стих. Затова те нямат друга отплата към него. Освен своята гореща любов. . . И може би тъкмо святата любов на хората прикрепи крилата на Икар, вдъхна дръзновението на аргонавтите и даде вътрешното гориво на Гагарин в полета му в космоса. . .

И в най-трудните моменти партизаните мечтаят. Те са най-активните търсачи на епохата, но те не търсят никаква отвличена справедливост, а комунистическа правда и щастие. Те мечтаят по един реален свят, който искат да изтръгнат с поривите на сърцата си, с тяхната кръв и с всичко, което имат и на което са способни. Най-големи реалисти в борбата, те са и най-големите мечтатели за преобразяването на живота. Те възпламеняват огъня на оная „свещена мъст“ в „загрубелите сърца“ не защото са никакви екзалтирани и жестоки садисти, не защото са бездушни фанатици или безсърдечни работи, а защото без последователност и принципност, без твърдост и устойчивост на борческите сърца не ще могат да постигнат красивите си мечти, не ще се доберат до възжеланата любима жена, до грохналата майка, до изстрадалия народ, до невръстните деца. . . Дълбоко в душите си те таят своята нежност към тях и само като жадуват тяхното добро, като мечтаят за бъдещия живот и се борят за него, те го доближават с всяка своя стъпка в суровия двубой. И макар да се числят в строя на „желязното племе“, те гледат на живота с нежност, живеят и се борят в романтично опиянение. . . Острата конфликтност — между красивия блян и суровата фашистка действителност, между живота и смъртта, между мира и войната, между гордостта и позора — е в основата на всичките им изживявания. Красивото и грозното, раждащото се и отмиращото, оптимистичното и трагичното, мараз-

мът и копнежът по човешко щастие и красота, възвишеното и мерзкото, и най-интимните им човешки чувства се проектират все в аспекта на генерално стълкновение между двата свята. Между тях няма хармония, има жизнена връзка, обусловени са помежду си. Трагизмът съпровожда тимистичната жажда за щастие. Мъката, страданието, миньорните възникват там, където има стоицизъм, където се проявяват устойчива крепкост на чувствата, където има вяра в комунистическата правда.

Обикновената човешка мъка и гордото страдание по идеала се превръщат в неизчерпаем извор на сила и твърдост. Обикновената човешка драма разразява в ония сърца, готови да се превърнат във факел и да изпреварят времето. Суровите воители мечтаят за живот, а не за смърт. Мечтаят не умират напразно, а да живеят в мечтания свят. За тях той не е мистичен мираж, а най-реален и близък свят. Една реалност, която става по-близка, когато изгаряш в борбата за нея и много по-далечна, когато бездействаш. Там, в това бъдеще, се сбъдват мечтите, там е топлото рамо на любимата, там е щастието, там е ласката на майката, там е нероденият Владимир.

Революционният оптимизъм е основния и активистичен патос на сложните психологически изживявания у партизаните. Макар да са израсли сред тежестта на живота, сред отровната плесен на стария свят, те носят в гърдите си яркия образ на новото общество, чието сияние откриват в грандиозния лик на Съветското отечество. Човешката бодрост, душевният екстаз, светостта на идеала се сливат с онай огромна сила, която ги подтиква към подвиг. В своя неравен път подвигът на съветските хора им е насърчителен пример. И те вървят по славния път не със забит поглед в земята, а с вперен взор към слънцето, в голямата правда на живота. Те са романтици в своя революционен устрем и най-зрели реалисти в своята борба. Романтичните багри романтичният аромат в изображението на поета допринасят твърде много за силата на неговия художествен метод. Без тях неговите творчески обобщения биха били студени и безизразни, защото художественото внушение е органическа сплав от безброй естетически величини, от които не на последно място са романтичните краски.

В голямата страст на борбата, в историческия устрем на антифашистката епоха и в голямата жажда на партизаните да противопоставят на грозните възвишените дела, хуманизма и подвига, да възвеличат голямата комунистическа идея и нейния блясък пред кървавата хидра на фашизма, се раждат и баладичните елементи в поетовото изображение. Останалите без гроб партизани („Балада за шестнадесетте“) продължават да воюват като непобедими легендарни воители. Цялата природа се грижи за техните рани, а народът ги отрупва с цветя. Те изчезват от хайдушката „Равна поляна“, за да донесат народното възмездие:

И никоя майка със нежност не ги приласка —
смъртта им дори не узнала.
То вятърът само с невидима, топла ръка
косите им кротко е галел.

И никоя майка кръвта им с любов не изми —
но мила ги сутрин росата.
И старите буки — когато лесът зашуми —
им веели хлад над челата.

А пътник ли минел, застивал от мъка над тях
(неволно юмрукът се свивал),
прошепвал им нещо и хвърлял им горски цветя —
тъй с цветен саван ги покрили. . .

А и мъртвите дори проговарят, само когато е нужно („Балада за комуниста“). Младостта вярва в чудесата на делото. Баладичното не се отклонява в сферата на мистиката, на мистичните видения и халюцинации. То не е родено в спазмите на творческото безсилие, не се движи по параболата на някаква странна логика, а е в пълно съзвучие с общия патос на гражданската битка, в пълен унисон е с романтичния ѝ патос. Поетът наистина хиперболизира, но не за да изневери на действителността, не за да намали силата на художественото изображение, а за да подсили неговото естетическо внушение. „Възкръсналите“ шестнадесет партизани олицетворяват вечно обновяващата се борба, безсмъртието на народа и неговата непобедимост. В същия смисъл възприемаме и мъртвото „слово“ на безмълвния Антон. Ако шестнадесетте партизани атакуват и днес, то е защото ги предвожда техният комисар. Ако той беше убит в засада, в някой злокобен ден, днес щеше да е седемнадесетия неукротим боец, непознаващ покой в своята атака. . .

В същата духовна атмосфера се закалява и неговият лирически герой. Той също не познава униние. Води упорита борба на живот и на смърт. Припомнете си „Сашка“! Това е най-ярката творба на поета, една трогателна поема, пораждаща тревожен размисъл за красотата, за силата на живота и на смъртта.

Аз и сега сякаш дочувам оня грозен грак, зловещ и разкъсващ, възвестил края на един живот и началото на едно безсмъртие. Виждам яркия силует на безсмъртната. Дори просторът е стихнал в тиха скръб по едно младо сърце, предпочело гроба пред позора. Небето е слязло в сините ѝ очи, останали жадни за живот, широко отворени, прозрачни и чисти. И само там, където за сетен път е стихнал ритъмът на сърцето, се червенее две ярки браздулици топла кръв. Тя струи и в нейния блясък сякаш се оглеждат алените макове, тържествено поднесени от чудната пролет. Смъртта е дошла със своята простота и величие, близка до смъртта на оня дивен хаджи Димитър, разтревожил със своето дихание родния Балкан и цялата природа. Сродна с участва на оня апостолски извисен Чистеменски, пожертвувал толкова много, за да избегне позора и безчестието. Представям си живо картината на она забележителна майска утрин, натежала от прохлада, когато цялата природа се събужда, за да се роди нежността на вечната ѝ младост. В това великолепие от багри и тонове изчезва от света младият живот на Сашка, за да се роди нов и голям, пулсиращ тревожно в гърдите ни.

Целият ням трагизъм на възвишената ѝ душа ни увлича в страшната драма и наново я изживяваме.

Тя е пребита до смърт, а мисли за живота на другите. Цялата е в изгарящи болки, а душата ѝ тържествува, че е спасила отряда. Моминската ѝ гръд е разкъсана, в синини, а тя спомня невинното си детство, образа на беловласата си майка, на любимия. . . Нозете ѝ — подути, грозни, в гнойни рани, а сърцето ѝ — гордо и трезво. Устата — изгаряща в непоносима жажда — е няма, заключена с хилядите съкровени ключове на вратата в идеала. . .

В прилив на вътрешна тревога, стиснали до болка челюсти, тръпнем пред трагизма на нейната участ. И сякаш не тя страда, а ние проверяваме себе си. Нейните склучени устни ни говорят на неповторим език. Казала ни е съдбоносни думи и ние сме спечелени за нейното голямо дело. Отделните девят откъса от психологическия анализ на нейната тревожна смърт са ни сродили с помислите, с преживяванията и терзанията на една героиня, вътрешният образ на която запаметяваме за цял живот.

Грозните болки, изтезанията и тъпите удари сякаш не я досягат. Тя е сигурна, че ще издържи. Твърдо знае, че ще мълчи. Уверена е — ще отрича докрай. Положителна е, че ще настъпи и краят. . . И с нея не ще спре борбата. Но не ще я забравят и другарите ѝ в идващите щастливи дни.

И все пак. . . Все пак колко трудно, колко много трудно и твърде тежко е да се умре —

през май
на седемнадесет години.

Въпреки приятния гъдел на живота, тя ще бъде твърда пред смъртта. Ще я приеме гордо. Лице срещу лице. И чрез нея ще се защити. . .

Нейната тревога ни е обхванала всецяло. И заедно с героинята усещаме как едреят капчиците роса по клонките на среброкорите брези, чувствуваме как се свеждат, натежали от роса, как примамно блестят. . . Сами закопняваме по бисера на едрите капки. Те се превръщат в действителна хипноза. . .

Пред очите ѝ е изчезнало всичко. Останали са само едрите седефени зърна, които бликват в някакви пеещи струи на клокочещ извор. Тогава като че ли и гордата болка преминава в някакъв незнаен огън, изгарящ гърдите и пресичащ онези невидими струи, по които протича чудният ток на волята. Този ток сега за миг е прекъснат. Волята се е оказала слаба, а инстинктът за живот и самосъхранение — по-силен, по-дързък. Самият живот е победил. Бурните му пориви са разрушили всички задръжки, всичко градено през крехките седемнадесет години. И. . . Сашка хуква „в тъмен порив“ към блясъка на росата, към пеещите струи, впила разкървавени устни в свежите листа.

Настигат я тъпите удари. Отблъскват я сурово, ослепяват я и тя се просва в несвест. . .

Смесват се роса и кръв. . .

Отново нечовешки мъки и страдания.

Те ѝ отнемат тайната на една младост, съкровено пазена за своя жених. Свенът усилва парещата болка на обида, на срам и разяжда с нова сила младото сърце. Неговите кардиограми едва ли ще останат тайна за нас, защото сме проникнали в тях. . .

Нейната драма не свършва дотук.

Дори и ударите не пресекват потока на тревожната ѝ предсмъртна изповед. Паметта е ослепена, но не и угаснала. Тя рефлектира в някакъв жизнен патос. Казват, че в минути на смъртна опасност човешкото съзнание бива спохождано от най-случайни мисли, бива заето от незначителни и глупави неща. Не е така у нашия поет. В неговата „Блокада“ срещаме една равносметка на голямото в живота на обикновения човек, посочена е неговата етична цена. Същото откриваме в „Балада за комуниста“, „Балада за шестнадесетте“. Откриваме го и в „Сашка“.

В часа на смъртта в паметта ѝ се мяркат силуетите на най-скъпото. Колко малко помни тя! Вплитат се стрелите на оня безпощаден арбалет, донесли спомена за тесния тютюнев склад. Там тя е клюмнала глава, отровена от лепкавия катран на никотина. Спомня страшния ад в селското мазе, където дни наред я измъчват. Възкръсват за миг най-ярките моменти от краткия ѝ, ала драматичен живот: картините от детството, яркия купен на Витоша, където в пролетното ухание на тревите е милвала любимия Желязко. Прелитат като стрели снежнобелият образ на майка ѝ, на другарите ѝ от партизанския отряд. Оживява съгъстеният огън на последния бой в който я догонват враговете.

Някакъв чуден приток на сили прелива в душата, дошел от гордото съзнание, че е спасила отряда. Сили, предостатъчни, за да се изправи гордо срещу своите убийци, да ги презре и да изрече последните си думи, звучащи като клетва. Нейните другари са живи —

Те са вред!

Чуйте:

пее Балкана —

с бойни песни

в победи

вървят!

Стреляйте!

Ала те ще останат

и за всичко

без жал

ще мъстят!...

Думите ѝ звучат като завещание. И тя умира, както умират героите, спокойно и мъдро, предусетила сладостта на близката победа. Сладостта, че умира за бъдещето, за нас. И може би затова ненавиждаме още по-силно тези, които унищожиха със зверски удари светлината на нейната душа...

Сашка остава жива. Виждаш я, едва изплавала от океана на мрака, как отново я обвзема полета към ярката вис на ведроокото небе. Това нена-ситно око, дълбоко и мъдро като живота и вечно като него. Тя е все така млада и силна, защото загиналите за свобода остават вечно млади.

С тънко сетиво поетът пресътворява физическата смърт и поетическото раждане на една обаятелна героиня от петнадесет хилядите загинали български партизани. Изобразява едно закопаване и едно художествено въз-кресение. Една гибел и една слава!...

Овладейл материала, Андреев се домогва до значителни изобразителни внушения. Той не е преследвал самоцелни поанти, а правдивата историческа атмосфера на величавата смърт, на духовната храброст да се живее смело и безкомпромисно. Заобикваме завинаги гордия образ на Сашка, страдаща за един свят, в който живеем. И въпреки трагизма, поетическият разказ звучи мажорно и оптимистично. А това вече не е малко...

Поетът се е освободил от редица подробности, характерни за прото-типа на поемата (Хермине Разградлян), за да изобрази правдиво и да покаже типичната смърт на един герой, на една мъченица. И не може да не се признае — твърде успешно. Не случайно „Сашка“ би могла да се нареди сред най-хубавите и най-кратки поеми в съвременната българска литература, посветени на антифашистката епопея. Времето не открадна много от красота на тази поема, защото тя носи силните национални акценти в поети-ческото изживяване и партийния патос на антифашистката борба.

Нека никого не подражни обстоятелството, че нашият анализ обобщава преди всичко най-хубавото, най-значителното от поета. В това, струва ми се, няма нищо неестествено. Нали поетите имат свои „върхове“ и по тях обикновено се измерва висотата на художествените им достижения. Сполуките дават най-точните контури на техния образ, те очертават най-вярно индивидуалната им физиономия и неповторимия аромат. По тях се съди за намесата им в сложния литературен процес.

Творците несъмнено имат и своите „низини“. Те обаче, при всички ху-дожници, еднакво не удовлетворяват читателя, затова и по-малко ни при-вличат.

Ала колкото и да не се заглеждаме в несполуките на поета, все пак те съществуват. Произведения като „След победата“, „Желязно племе“, „Среща с вождя“, „На Кобургите“ или стихотворенията, посветени на народната армия, участвувала в боевете край Ниш, Страцин, Мур или Драва, по време на Отечествената война и други, не блестят с особени художествени достоинства. В тях ще срещнем непълнозвучни рими, нарушен ритъм, скършена мисъл, тромавост. . . Написани са на значителна тема, дори имат частични сполуки — отделни куплети или поанти. Но нито темата, нито хубавата идея или замисъл не ги спасяват. Голата идея никого не затрогва щом е лишена от поетическа плът.

Дори и в сполучените творби ще срещнем стилови и формални несъвършенства, но тях сме склонни да не ги осъждаме, защото съзнаваме, че са извършени с естетически такт и усет, с единственото желание да се кажат по-добре и повече художествени истини, да се създаде повече красота. А щом е в нейно име, ще ги оправдаем с мъдростта на Бетовен, който смята, че няма нито едно правило, което не може да бъде нарушено заради красотата. . .

Стихотворения като „След победата“ например са декларативни, макар поетът да изповядва съкровени преживявания. Те не ни завладяват, защото в тях не е намерен съответният художествен изказ. Думите стоят без естетическа радиация, безсилни да обгърнат големия духовен кипеж, за който се загатва. Не е намерено онова словесно съчетание, ония точни думи, доближаващи се до оная художествена сплав, от която се ражда лиричната развълнуваност и неспокойната размисъл. Остро се чувствува нуждата от по-голяма словесна гъвкавост, пластичност и музика.

В най-добрите си работи поетът е твърде пестелив. И това е хубаво. Никъде скъперничеството не е така благородна черта както в поезията, стига добродетелта да не се изкористява и абсолютизира. А случва се, ще срещнем отделни пасажки, а и цели стихотворения като „На Кобургите“ където прозира сухотата и анемичността на поетическата фраза. Наистина поетът никога не е страдал от увлечението да смайва читателя с езикови фойерверки, но винаги е изгарял от стремежа да каже най-силното, най-съдържателното от живота и то по възможния най-прост начин, защото хубавите му стихове не са писани с мастило, а с кръвта на сърцето му. А то е достатъчно строго, за да не допусне отклонения от неговия действителен поетически свят. И прав е Борис Делчев, който още нѐ времето подчерта, че „поезията на Веселин Георгиев е социално бойка и непосредствена. Тя не търси формално изящество, а говори направо на сърцето. Тази поезия се ражда в процеса на борбата и сама вдъхновява за борба и саможертва. В това се заключава и нейната съдържателна същност“. („Български революционни поети“, антология, II издание, 1947 г.).

Най-хубавите му стихотворения са красноречив пример за яснота и художествена простота в поетическите обобщения. В тях отсъствуват нарочните двусмислия или неясните намеци. Няма изкуствено търсената сложност в психологическите изживявания. Внушението се налага направо, с една ярка непосредност и художествена сила. Ние не само вярваме на поета, но и домисляме много негови загатнати мисли и нюанси, просмукани с трезвата жизнена философия на антифашистката борба.

Поетиката на Веселин Андреев има своите специфични особености. Макар почти цялото му творчество да се разгръща в сферата на епично-героичната традиция на родната ни литература, прокарана от Ботев, Вазов, Смирненски, Радевски и Вапцаров, поетът внася и нещо свое, нещо ново, което може да се открие преди всичко в новата душевност на лирическия

герой. Ще го открием и в оная характерна за поета емоционална лаконичност и синтезираност на художествения израз, която Чехов нарича сестра на таланта. Тази краткост и ярка сгъстеност проличава особено в „Балада за комуниста“, „Размисъл“ или „Обич“. Тук наистина на думите е тясно, а на емоционалните представи и на мислите — широко и просторно. А и самият стих е точен, лапидарен. В него се разкрива и един допълнителен втори план на поетическия подтекст, даващ възможност да се домисли и усети недоизказаното, премълчаното, загатнатото. Затова не може да не се съгласим с Пантелей Зарев, който с основание твърди, че „Лиризмът има сила, когато с малко средства е казано много, когато в краткия стих е заключено вълнуващо чувство. Тогава не забелязваме епитета, а преживяваме образа, не долавяме поантата, а стихът се връзва в нас и кара душата да трепти, да стене и да се радва“. („Класика и съвременност“, 1961, стр. 256). В творби като „Размисъл“, „На моя пистолет“, „Балада за комуниста“ или „Хайдушки нощи“ е включено значително съдържание, което поражда жива поетическа мисъл, емоционални образи, нови чувства. . . . Не случайно някои негови творби дадоха тема за редица музикални произведения. И друго: тъкмо поради тази сгъстеност на настроението, Андреев е един от трудно поддаващите се за рецитиране поети и би затруднил и рутиниран артист.

На пръв поглед неговите стихотворения са безсюжетни както почти всички лирични творби. Но всъщност в тях е вложен сюжетен епизод, някаква случка. И този лиро-епичен тон превръща „песните“ в кратки поеми. Епичното се стопява в сгъстената лирична атмосфера. Макар и не всякога с най-сполучлива композиция, отделната случка или епизод сякаш се изгубва в образната поетична тъкан, преплита се неразлъчно в структурата на творбата като нужно градиво и по този своеобразен начин се подсилва естетическото въздействие и внушение.

Художествената простота е друга цел, която поетът преследва наравно с идейно-емоционалната сгъстеност. Без да достига до виртуозност в стиха, тази силна простота се чувства навсякъде. Поетическата му фраза не е фризирана с формални чудатости. Тя е без модни хватки. Неговият стих стои много близо до първичните извори на живота и далеч от излишните волности на перото. Поетът не затлачва поетическия изказ с фалшивия нанос на словесния чакъл; не преследва плавни и изящни линии. Не е излиятелен. Не обича дългите преходи; пренебрегва словесните фонтани и високопарната развилняlost. Мрази ненужните дитирамби и режещия слуха фалш на литературното ръкоделие, не обича ефектните шумове на шмайзерните изстрели и бомбени взривове. Стреми се винаги към образна простота и проявява растяща възискателност към себе си. В това отношение понякога стига дори до крайност — изсушава фразата, стопява нейната свежест, зачерква и нужните детайли. За радост това по-рядко се случва.

Строфичният строеж на неговите творби е традиционен. Все още се чувства свободен в „килиите“ на класическия стих, макар да прибегва и към подредбата на стиха а ла Маяковски („На един поет“, „Пред бурята“, „Обич“, „Среща с вожда“, „Сашка“, „На Владимир Илич Ленин“). Разчупването на вътрешната архитектурника се дължи на стремежа да се постигне по-голяма вътрешна изразителност на стиха и по-голяма свобода в поетическото мислене. И най-важното — да се задържи на равнището на вътрешния драматичен тонус на лиричното, да задълбочи психологическите монологизи, да остане верен на оня съкровен ритъм, който бие в опнатите артерии на слепоочията, да е в хармония с пулса на партизанското сърце и с ритмуса на автоматния диск. . . .

Понякога художникът укротява публициста, а други път — публицистът го побеждава: тогава се раждат слабите творби, художественото малокръвие, голата декларация, естетическата бедност и еднообразие. Дори и зрялата сама по себе си мисъл, не сгрята с поетическия огън, остава оголена и не поражда емоционалния ток на естетическото очарование. . .

Езикът на писателя, този първ елемент в неговата работа, е общо взето изразителен и точен. Емоционален и силен: без дразнещи стилизации. Фразата — накъсана, елиптически сбита. Изобилието на глаголи подсилва действеността, динамиката. Авторът не е търсач на чиста красота: не поръсва с цветисти епитети своя слог, не смайва с неочаквани скокове, с причудлива метафоричност, защото не преследва ювелирен блясък на словото, а не си е поставял и такава художествена цел. Не прибягва често и към транспониране на емоционалните гами. . .

Той нанася вярно багрите на своя акварел, когато е по-спокоен, а когато тревогата го е обзела прибягва към черно-бялата палитра на графика и може би затова понякога издайнически ще се очертаят целинните белини на изображението.

Навярно по-изтънчените уши ще се подразнят от резкостта, категоричните щрихи и дързостта на поетическия му стил. Рязкост и дързост, напоени със суровата прямота на силната любов и омраза. Никъде не ще срещнем у поета съзнателното търсене на самоцелна красивост. Но това съвсем не означава, че неговите балади, зимни пейзажи или другите му сполучени стихове са лишени от мелодията на пластичния стих.

Поетът има всичките възможности да създава още по-голяма поезия, а за това се усеща нужда и от по-голяма художествена глъбина, от цизелираност и още по-голям релеф на словото, за да се избегнат ония дразнещи нотки на естетическа недовършеност и грубите публицистични акценти в стила на поета, особено ярки в по-слабите му работи. С такива стихове той не се докосва до сърцата ни с огъня на поетическото внушение, така характерно за силните му творби.

Сам Андреев е съзнавал естетическите недъзи на своя стих и само с неговия растящ художествен усет можем да си обясним обстоятелството, че много от работите си той подобри или изцяло преработи, а стихотворения като „На Кобургите“ изостави и не ги помести в нито едно издание.

Ако все пак е нужно да отправим пожелания на поета, то бихме желали да прочетем нови негови стихове, да чуем нови тонове в поезията му, по-различни, по-многозвучни, с още по-богат подтекст, с повече багри, непознати мелодии, нови аспекти, ярка асоциативност, индивидуален патос и вгълбеност. . .

Живеейки с вярата, че ще ги открием в бъдещите му работи, сега можем да подчертаем, че нашата антифашистка борба и особено партизанското движение намери най-ярко художествено отражение в поетическото дело на Веселин Андреев. В това отношение то е още ненадминато. И с основание и най-прецизният съставител на една представителна лирична антология не би могъл да го пренебрегне, защото в него се оглежда суровата красота, мъжествената атмосфера, хуманистичният патос и романтичният полет на партизанската борба.

СЪПРОТИВАТА НА ТАЛАНТА

Васил Акъов

„Жетварят“ е един възел в творчеството на Йордан Йовков. В него са събрани най-ярко противоречията на писателя. Тук се борят непрекъснато талантът, животът, идеята; редуват се възходът и поражението. Ние виждаме как авторът търси, как разширява своите концепции до всеобхваща жизнена философия, стремейки се да надрасне тесногърдието на религиозния възглед и да постави произведението си на общочовешко равнище. Погрешно е да се приписват всички идеи в романа като идеи на автора. Много от тях са идеи на героите, идеи, които се борят помежду си, съперничат си, без да са споделяни от твореца. Въпреки това те имат отношение към общата художествена идея на произведението. Или по-точно, без тях тя е немислима. Тя не би съществувала, не би имала художествена обективност. „Така преживях тия неща на село и така ги почувствувах“ — казва Йовков за романа си „Жетварят“. Преживях и почувствувах — това е вече отделяне на писателя от произведението. Той гледа от позицията на художник. Той пресъздава събитията, отдалечавайки се от тях, запазил своята независимост — да бъде правдив, честен към чувствата си и живота. Но той е бил в тоя живот. И той ще бъде пристрастен към едни или други негови страни. Можем ли да отделим себе си от същността, от вечната човешка слабост — пристрастието? Ние винаги принадлежим на нещо, съществуваме за него и чрез него. То засяда дълбоко в нас и обагрят отношението ни към света, мислите ни, възгледите, душевните трепети. То ни свързва здраво с настоящето или ни тласка към миналото. Ние действуваме или съзерцаваме.

Пристрастието в художника е още по-силно изразена черта. Тя е подсилена от емоционалната му природа, от стремежа му към прекрасното, което понякога е само идеализация, въображение, спомен. И любовта — добрият, властен бог на таланта го повежда из пътеките на миналото, там, дето е вървял през младостта си, дето са останали цветята, тревите, песните на кавалите, прашните следи на хергелетата, силните и страстни хора. „И той е непрекъснато там, — пише един негов съвременник. — По закона на контраста: колкото настоящето става по-настойчиво и по-предизвикателно, колкото с по-голяма сила го тегли, за да го откъсне от миналото. . . толкова той по-упорито дърпа назад към това минало и толкова повече се утвърждава в него.“¹ Пак там той казва: „Като че авторът на тия творения е живял преди войните, но днес не е между живите.“

Хубаво и вярно казано като впечатление. Той е наблюдавал писателя в продължение на години, слушал е откровените му изповеди, улавял е особените мигове на човешкия живот, в които има много повече истина,

¹ Спиридон Казанджиев, Срещи и разговори с Йордан Йовков.

отколкото в денонощната работа над страниците, справките, бележките. И той изказва едно чувство, съвсем близко с чувството, което оставят произведенията на автора. Чувство, повече от сходно с тъгуващия вик по степените на Добруджа, по стария юнашки живот на героите, по техните саби, ками, любов, по тънката снага на Шибил, по гъвкавите стъпки на Кошутата. Той не е на своите съвременници. Той е на миналото. „Като че авторът на тия творения е живял преди войните, но днес не е между живите.“ Преди войните, това сега за нас е нещо много, много старо. Почти друга ера. Неспособни сме да я възпроизведем в съзнанието, освен чрез произведенията на писателя. Дори това да беше тяхната стойност, той е оправдал целта на своя живот. Но те са нещо повече от белетристичен документ на времето. Белетристичен документ с пристрастие, в известни отношения едностранчив, но верен по своята същност. Да повторим: всяка голяма литература е документ с пристрастие. В пристрастието, ако е било подбуждано от високи стремежи, от честни намерения, ние откриваме една истина повече от простите етнографски и социални истини на миналото. Една истина на ума, на духа, на любовта към хората и красотата, която в съзнанието на художника е била винаги потъпканият елемент на света, но без която той никога няма да постигне истинския си образ.

Любовта на писателя е искра от човешкия огън. Понякога тя вдига пламъци в далечините. Страшно примамливи, но недостижими. Тихи огънове под звездите: очарователни, поетични, недействителни, които пръскат сияния и правят от света фантазия. Такива огънове Йовков е запазил по върховете и равнините на нашата земя, събрал е героите около тях и ни казва: те бяха прекрасни! Какво е днешният свят пред тях? Лъжовен. Неистинен. Не искам да живея в него. Вижте Калмука, Василена, Сарандовица, Серафим. Къде има сега такъв мъдрец като Сали Яшар, чиста грешница като Албена. Всичко е лъжа. Всичко. Антимовският хан изгоря, но аз ще го издигна отново, за да видите какви хора бяха това!... Ще оставя Вълкадин да говори с бога. За да слушате вечно болката на народната душа. Прекрасен е тоя народ. Обичам го! И ще го покажа в първичния му, свободен, неподправен образ, светъл като слънцето. Може да се забравя, да преувелича, но моята любов ще ме спасява.

Любовта му не всякога можеше да го спаси. Но тя показваше до каква висока степен талантът на писателя беше обладан от нея. Тя го водеше сред хората, казваше му: виж какви чудаци има под тия ямурлуци, обърнати кожуси, накривени калпаци. Силно племе е твойт народ. И той, пленен от красотата и юнашката сила на народа, създаваше с всеки разказ легенди за него. Но тоя народ беше нещастен. И веселието му беше мъка, вик. Буйно като разлюляна земя. По белите пътища на Добруджа скърцаха коли, минаваха скитници, дебнеха разбойници. Някъде умираше любов, някъде се раждаше смирение. Никоя част от българската земя, изобразена в литературата, не е била населявана с толкова страсти, не е разкривала така свободно душата си и не е ликувала така грешно и езически. Тя цялата е движение, под писъка на гайди и кавали, под тропота на коне, под удари на чаши. Тя е в ритъма на ръченицата. Но тя е и коленичила пред бога. В тоя див, степен колорит е облечен един непокорен национален характер. Може да има идеализация, пресилени черти. Но всичко е от любовта. От страстната обич към народа. Тая любов направи Йовков голям, национален писател. Тя го предпазваше от унищожителни поражения. Защото в себе си той до края на живота си носеше предпоставките за едно такова поражение.

„Жетварят“ е възел в творчеството на Йордан Йовков. Но нямаше ли да бъдем прави, ако кажем, че Йовков е един възел в новата българска литература, а „Жетварят“ — центърът на тоя възел. Центърът, защото там Йовков е с всичките си противоречия, със силните и със слабите си страни, с постоянния риск на поражението. Художникът се бори със себе си. Той е две враждуващи „части“, привидно обединени в неразлъчен съюз. Това е една страшна, отчаяна съпротива на таланта срещу възгледа, срещу насилията на опорочения от идейни компромиси разум. Въстание срещу идейното еснафство. Еснафството на мисълта, която се стреми към примирение, съзерцание, покой, към превъзпитание на злото чрез присаждане на нравствени стремежи, вместо чрез решителното му изкореняване. Въстание, което предпазва автора да прекрои живота по мярката на консервативните си идеи, да го умъртви. Талантът презира компромисите. Той има магнитна стрелка — чувството за правда. Тя отбелязва отклоненията. И всяка изневяра на живота се превръща в морален комплекс. По-нататъшното творчество става буквално въпрос на съвест. Въпросите отиват по-дълбоко от усвоените идеи, сторили ни се откровение на правдата. Въпросите стигат до човека, до изобразяваното, до единствената истина — живота. Прекрасни идеи можеш да пазиш в съзнанието си. Но ако тях ги няма в живота, ако те са вътрешно „благо“, естетическо удоволствие, каква може да бъде положителната им стойност в литературата? Как могат да влязат в съприкосновение с живота, без да проличи тяхната отчужденост или недействителност. Талантът винаги е имал определени симпатии при такава среща. Определено към живота. Той по начало е с искрена слабост към реалното. Той по начало е сетивен, пристрастен, човеколюбив. Той е ненаситен на впечатления. Неговата радост е възприятието. Той е земя, плът, материя, която иска непрекъснато да се самоусеща като висша, свободна жизненост. И когато пред него паднат поясите на фалшивите идеи, за да осигурят една филтрирана, очистена действителност, талантът започва да се бунтува. Той се бунтува за отнетата свобода, за успокоената видимост, за студеното опекуство на превзетия разум. Той се бунтува, защото чувства, че зад привидната хармония на идеите идва смъртта. Тук става дума не за ония идеи, които могат да станат съюзник на таланта и да го направят още по-жив, сетивен, впечатлителен, хилядоок Аргус. Става дума за идеите, които потискат таланта. Нещо, което много често се случваше в творчеството на Йовков. Но талантът винаги излизаше по-силен. От тая гледна точка „Жетварят“ е произведение изключително интересно и типично. То е едно бойно поле на талант и идеи, на истина и лъжа, което на пръв поглед остава без победители.

Но да проследим перипетиите на тая борба. Сам авторът е бил склонен да намира това си произведение за едно от най-хубавите. Погледнато субективно той е имал пълното основание. От художническа гледна точка — език и композиция — и от гледна точка на майсторски изобразените характери то е произведение с много „плюсове“. Романът е безусловно художествен факт, който може да търпи и най-остра критика, без тя да бъде в състояние да го отрече, да го извади от творчеството на автора и от българската литература. Той принадлежи към фактите на художественото познание, на социалната и психологическа характеристика на миналото. Без да излизаме от границите на съвременните изисквания, да погледнем Йовковото произведение с онай любов и обективност, която ни налага отговорността, свързана с отношението към националните ценности.

... Пак същата добруджанска степ. Същите корави и буйни хора. Авторът ни въвежда изведнъж сред тях, в кръчмата на Къня. Виното кипи и се разлива от чашите. Гласовете кънтят. Смехът тресе здравите мъжки гърди. Ножовете се забиват в залените с вино маси. Врява, шум, глъчка. От време на време писва гайда, хората се отдръпват. В празното колело скачат играчите, потни, задъхани, ловки. Шишетата се изпразват, чашите се пръсват на земята. Заплаче кавал. Главите се навеждат. Всичко затихва. Тяга ляга по суровите лица. Какви са тия хора? Случайна среща ли ги е сбрала, разбъркала, подивила? Повечето от тях са странни, чудати, с бозави ямурлуци, пискюлии чанти, кожени селяхлъци, напълнени с големи и малки ножове, тютюн, прахан, револвери и „най-последно, нещо, което никога не липсваше — кавалът“.

Авторът ни описва един празник на бедната селска маса, на слугите и гурбетчиите. „Тежкия труд беше вечната участ на тия хора — пише той. — Цяла година те бяха вървели подир стадата или подир плуговете, работили бяха безспир и без почивка, покорни и мълчаливи под натиска и прищевките на господарската воля. И ето, днес те можеха да седнат наред с всички, да се почувствуват свободни и независими.“ Това е свободният им ден, празника на едногодишния им труд. Един път в годината и те могат да се наредят сред другите, да се почувствуват хора. И веселието им започна с такава сила, каквато има в труда им, в борбата с мълчаливата земя. Картината е нарисувана с поразителна вещина. Пред очите се движи непрекъснато човешкото множество — вика, шуми, играе, тъгува. То е многолико, ярко, пъстро, екзотично. Погледът се спира ту на едно, ту на друго лице, всяко изразително, силно, характерно. Изведнъж зрителното поле се разширява и в него отново попада масата. Тя е неописуемо жива.

Началото на романа е превъзходно. То ни хвърля изведнъж сред живота на тия хора, сред страстите и мъките им. Още много бихме говорили за майсторската експозиция на произведението. Но понеже ще се наложи да се връщаме отново на него, и за да внесем една логическа постройка на анализа, ще преминем направо към сърцевината на романа. Улеснени в задачата от факта, че още в първата картина се срещаме с всички герои. Още в първата картина се завързва възелът на драмата. Завързва се остро, рязко, свирепо. И той може да бъде развързан само през сложни перипетии и нови сблъсквания.

Авторът очертава стремителна височина пред героите и тя ще разкрие силните им характери.

Каква е същността на тоя възел или по-право същността на първоначалния драматичен тласък? Той сякаш е бил подготвен от по-рано. Бил е съзрял в гърдите на героите. Не само в съзнанието, но и в гърдите. Защото колкото и логични предпоставки да има то, два пъти повече са емоционалните тласъци. Но все пак неговият източник не е в кръвта. Независимо от това, че по-късно кръвта командува много от действията на героите. Корените му са в утробата на социалните отношения, които в съзнанието дори на бунтуващия се Гроздан далеч не надминават мътните фрази за разделението на бедни и богати. Те са повече литературно оформление на чувствата му под влиянието на романтичния социализъм на учителя Радулов. Но в развитието на действието, чрез съзнателното насочване на автора социалните нотки изчезват и остава само една родова вражда, която значително улеснява тържеството на основната идея.

Гроздан удря плесница на селския чорбаджия Вълчан. Удря я не само поради лично оскърбление (Вълчан го нарича: пияница, кръвник, нехра-

нимайко), не само под възбудата от виното, но и поради отдавна набрана омраза. Да напуснем кръчмата и празника на ратаите, който завършва с оскърблението на селския чорбаджия и да прескочим няколко глави напред, за да можем по-пълно да си обясним постъпката на Гроздан и причините на самия конфликт.

В какво време ни въвежда авторът? В годините преди Балканската война. В началото на века. Времето на Стоил, който гледа с кротка скръб земята и разговаря с нея. Времето, в което патриархалният бит и чувства са още много силни, в което митологията до такава степен е покорила цялата душевност на селянина, че той навсякъде усеща присъствието на бога. В себе си носи само търпението и дълга. Дългът пред земята. Но това светосъзерцание и живот са изправени пред прага на смъртта. Настъпва „езическата“ епоха на капитализма. Неговата предприемчивост е несъвместима с патриархалния квиетизъм на селянина. Той няма нужда от постоянни богове, от покой, от самосъзерцание, от честност, доброта. С добро много пари не се печелят. Той прави хората гъвкави, ловки, брутални, двулични. Тая психика върви от града към селото, видоизменена от миналото, оцветена от свойствените на селския живот умствени и социални особености. Капитализмът върви и дели хората. Той ги групира рязко. Поставя ги един срещу друг. Изскубва прежната сантименталност, озлобява ги. „Някога в селото имаше традиции и обичаи, пазени много строго“ — пише авторът. „Имаше и една осветена от времето патриархална власт, която поддържаше реда и сговора, управляваше и съдеше по свои собствени закони.“ А сега всичко това е вече рухнало. Пътеките към адвокатските кантори и съдилищата са станали известни на всекиго. Селото се е разделило на две. Старото и новото си имат своя политика, правят избори, борят се за власт. Две страници по-късно, говорейки за съдбата на своя герой — иконописеца дядо Недко, Йовков с пределна лаконичност очертава образа на епохата. „Новото време, което разори не един занаят, не пощади и неговия. Появиха се нови учени и майстори, някогашната благотворителност изчезна, сърцата на хората изстинаха към вярата и към черквата. Никой вече не му поръчаше икони. . . Той не захвърли четката, но наместо икони, рисуваха сега фирми, завеси за селски театри, боядисваше къщи, украсяваше с патриотични картини дъната на новите каруци. . . Трудът не го радваше вече, изкуството не го увеличаваше. Всичко се е преобърнало и сега уляга.“ Такъв е характерът на епохата, схванат изключително вярно от писателя. Оттук започва драмата на Гроздан и драмата на автора. Драмата на Гроздан да захване непосилна борба с първия селски чорбаджия, драмата на автора — да намери спасителния път за Гроздан, а заедно с това и спасителния път от „безчовечното“ ново, което не се спира пред нищо, покварява хора и светини. Ако драмата на Гроздан все пак ще получи някакво разрешение, драмата на автора няма положителна перспектива. Виждайки живота такъв, какъвто е, той ще се стреми да му покаже пътища за преобразяване, преди всичко нравствени, насочени изцяло въвн от естествените нужди на живота.

Идеи! Те не един път са измамвали човека, издигайки го в собствените му очи в ролята на реформатор. В „Жетварят“ за пръв път Йовков се опита да се разгърне в ролята на социален и духовен преобразовател. И още веднага трябва да кажем: той не успя. Той и не можеше да успее. Защото стъпнаше на фалшива плоскост. Въпреки че виждаше разслоенията на село, той не търсеше разрешението на остриите обществени въпроси в една или друга реална сила. Той се боеше от политиката, от борбите, от партизанските схватки. Той органично беше неприспособен за практическа дейност. Той

смяташе, че политиката непременно опорочава човека, прави го дребен, себелюбив, егоистичен. И той търсеше някакви надчовешки обединителни точки, в които да примири и бедния и богатия, и вълка и агнето, като ги учеше на взаимопомощ. За пръв път в „Жетварят“ той издигна по-определена социално-нравствена програма и тя за съжаление се оказа съвсем не надчовешка, а най-посредствена, ограничено класова. Нещо повече, той дори не узаконяваше обществения процес, а се връщаше към миналото, като взимаше форми оттам, култивираше ги и ги предлагаше за „опитомяване“ на съвременната си действителност. Но тъй като самият той не чувствуваше достатъчно стабилна програмата си, стремеше се да излезе извън нея и да утвърди проверените народни ценности — любовта към труда, земята, човека, да провъзгласи още веднъж народните добродетели.

Да се върнем отново към основния конфликт. Между Гроздан и Вълчан започва война. Но ако Вълчан в най-общи черти ни е известен — селски първенец, най-богатия човек, то какъв е неговият противник? От какъв обществен лагер излиза, каква армия има зад себе си? Въобще има ли обществена опора? В началото има. Когато в кръчмата удря плесницата на Вълчан, зад гърба му се нареждат селските слуги. Те се впускат срещу синовете на селския чорбаджия, застават като стена пред Гроздан. В един миг той е вожд на пияните овчари и ратаи. Той е изразил тяхното потиснато чувство, набраната омраза, която все още е далеч от съзнателния израз. Но час след това Гроздан върви сам из селските улици, напуснат от пламенните си поддържници. Виното е заличило бурната схватка в съзнанието им. Тя не е нито първата, нито последната избухнала в разпалените от омраза страсти. Всичко прекипява, и това ще отмине. Дори на утрото и Гроздан се утешава с тая мисъл. Той се упреква мълчаливо за постъпката си. И неговият бунт би свършил дотука, ако не беше старческият, заядлив, противен характер на Вълчан. Вълчан решава да унищожи своя противник. На помощ идва един забравен документ, останал в ръцете му още при подялбата на земята, между него и бащата на Гроздан. Някога те са били съдружници. Заедно дошли в Добруджа и поставили основата на своето стопанство. Заедно работили. Но когато идва денят на подялбата, у Вълчан остава една книжка, в която на негово име са вписани осемдесет декара от поделената земя. Вълчан решава да отмъсти на сина на своя съдружник. Дава го под съд и взима земята му. Това тласка Гроздан към жестоки постъпки. Той подпалва къщата на Вълчан. Изсича лозето му. Изрязва една нощ опашките на воловете му. Враждата приема сляп, безразсъден характер. Тя не е просто кръвно отмъщение, а социална борба между крадеца и ограбения. Гроздан няма как другояче да отвърне на врага си. И поема пътя на личното отмъщение. Той дори замисля убийството на Вълчан. И странно нещо. Ако в тая борба симпатиите на автора не са напълно на страната на Вълчан, антипатията му към Гроздан е съвсем открита. Той осъжда Гроздан. Търси основната вина в него. А към Вълчан запазва уважение и почит, въпреки неговия заядлив, опърничав характер, който според автора го тласка към неразумни постъпки. Вълчан е честолюбив, суетен, като всеки селски първенец. Да му простим тия човешки слабости, казва авторът, и да го уважаваме за белите му коси, добродушието и привързаността му към селските работи. Вълчан е едно добро за селото. Неговите пари и богатство могат да облагодетелствуват бедните селяни, стига да умеем да спечелим доверието му. Не борба със селския чорбаджия, а сговор. Да се съберем всички под крилото му и да вземем каквото можем. Една наистина недостойна фило-

софия. И колкото повече авторът стъпва върху нея, толкова повече фалшът навлиза в произведението.

Гроздан е тласнат някъде встрани по пътищата на престъплението. Той започва да пиянствува. Забравя семейството си и труда. Негов другар става Тачката — крадец и разбойник. Но съдбата на Гроздан се развива по логична нишка. В неговите действия има последователност, обусловеност. Злобата и безсилието насочват характера и живота му. Гордият, буйният, сравнително просветеният за условията, в които живее, мъж не може да се примири с извършената неправда и въстава. Въстава еднолично. И неговият бунт го тегли към младия учител Радулов, който хвърля между селяните социалистическото слово. Наистина повече романтично, общо, но все пак силно със своя зов против несправедливите устои на живота. На Гроздан и Тачката тия слова се нравят. Те сами ги произнасят и оцветяват политически своята борба против Вълчан. Разговорът им с поп Доча в кръчмата разкрива една съвсем определена позиция на хора отритнати, унижени, с ясно съзнание за непримиримостта на техните с Вълчановите интереси. Но това все още не е никакво социалистическо съзнание. То само пояснява социалния смисъл на враждата, пукнатините не само в обществените отношения, но и в съзнанието на хората. Не е хубав само опитът да се свърже социализма на Радулов с престъпленията на Тачката. И по такъв начин да се покаже отсъствието на обществена база за неговите идеи.

Авторът вижда, че в живота на селото се появяват нови сили, че старото се руши стремително, че от града започват да нахлуват нови идеи. И той, верен на себе си и на живота, се мъчи да нарисува картината вярно. Той не пренебрегва дори социалиста Радулов, въпреки че го рисува като романтично явление. И го рисува със симпатия, с уважение към неговите нереалистични, но благородни увлечения. Йовков няма доверие в тия идеи. Той не вярва в тяхната сила. Той смята, че те са фантазии на запалени глави, храна за чистия младежки ентусиазъм. По-нататък в оценката на социалистическите идеи той не отиде. Той се страхуваше, че те могат да станат зло оръжие в ръцете на хора като Тачката, въобще на елементи социално и морално корумпирани, да се превърнат в знаме на разрушителни сили. Това, което плашеше Йовков в тия идеи, беше борбата, класовата омраза, ясното разделение на интересите. Те проповядваха унищожение на класата на богатите. А Йовков се стремеше към примирение, към любов, към нравствена революция върху християнско-религиозните идеали. Когато акцентуваше на нея, той се заплиташе в противоречия.

Ето я тая нравствена революция в действие. Гроздан обявява война на Вълчан. Но още преди това той е обявил война на нравствено-кооперативното дружество, основано от поп Доча, с най-близкото участие на селския първенец. Инициатори на нравствената революция в село стават двамата свещеници: поп Доча и поп Стефан. Може да се каже, че поп Стефан е олицетворение на нравствения идеал на писателя. Ако поп Дочо е ръководител на дружеството, то поп Стефан е неговата съвест. Дружеството е единственото спасение за селото от зародилите се противоречия и пороци. То трябва да издигне стена срещу упадъка на нравите и стария сговор. Да издигне стена срещу настъпващите нови отношения, срещу развиващия се живот. Стопроцентова утопия. Но с каква жар се захващат за нея и автор и герои. Тя е наивна, безпочвена, лишена от фантазия, реакционна. Ето и целта: „Едно такова дружество щеше да прероди и пречисти издъно живота. То щеше да съсредоточи и въплъти в себе си върховната власт, и ума, и съвестта на обществото. . . Дружеството щеше да бъде и училище, и

народно събрание, и съд, и всичко. Един жизнеспособен и здрав организъм, трайно и хармонично споен, превъзпитал душите, примирил много противоречия, убил много пороци. И тоя организъм, свързан с широка мрежа като него, ще видоизмени съвсем живота, ще доведе царството божие на земята.“ По-печален край за една утопия не може да се иска. Каза се: тя е лишена от фантазия. В нея няма капка новаторство. Тя е обърната изцяло към миналото. Тя преследва морална революция, която завършва с най-плосък обществен опортюнизъм. Авторът нямаше представа от закономерностите на историческия процес. Като не можеше да приеме капиталистическия дух на времето, неговият прагматичен морал, индивидуализъм и варварство, той потърси спасение в миналото, в духовната реставрация на патриархалните норми. Дружеството ще бъде училище, народно събрание, съд — всичко. Народно събрание, в което ще седят господарят и слугата. Съд, в който ще излизат от един интерес и ограбеният и грабителят. Но нали това е царството божие. Да видим как то се установява в Люляково. Малкото бедни селяни, които подкрепят Гроздан, влизат в дружеството. Един по един те „получиха заеми, но се задължиха, че повече няма да се събират с него“. Очевидно дружеството преследва определени цели и поставя условия на своите икономически немощни членове. По същото това време то започва и борба против пиянството. Силен и ревностен привърженик на дружеството става Вълчан. Името и богатството му не само повдигат „престижа на дружеството, но и премахват всяко колебание у членовете, улесняват и най-трудното решение“. Те виждат, че имат полза от него и са доволни. Той се посвещава изцяло на дружеството. Поп Дочо и селяните ласкаят неговата суета и той още по-горещо се захваща за общите работи:

— Да оставим това. Друго има, друго! Купил съм ви малко газ. Ще я раздавам тез дене. Влашка стока е, първий сорт.

Да си послужим с думите на самия автор: — Нямаше разлика между неговата и селската работа, той имаше еднаква власт над всички. . . Старият чорбаджия беше окръжен с общо уважение и почит. Греховете и недостатъците му се забравиха. Виждаха се само добрите му дела и за тях сега говореха всички.

Добрите му дела са не така безкористни. Те носят след себе си утвърждаването на една безусловна власт над цялото село. Той е първенец, господар на селото поради своята материална сила. Без неговите пари дружеството ще бъде само фикция. То няма да просъществува нито ден. Парите на Вълчан стават основа на нравствената революция. А нравствената революция му се отплаща просто с добрите лихви на хвърленото в обръщение злато. Селяните се обвързват чрез заемите не толкова с дружеството, колкото с Вълчан. Те знаят, че дружеството — това е Вълчан. Сам поп Дочо чувства много ясно тая зависимост. И той ласкае селския чорбаджия по всякакъв начин, за да не изгуби неговото благоразположение. Той разбира, че икономическата власт е основата на всяко подчинение, че тя направлява умствените и морални идеи на масата. Затова търси съдружието на Вълчан. Царството божие на земята се оказва едно всеобщо примирение на интересите и противоречията. То е построено на класовия принцип, запазвайки йерархията на разделението, имуществената разлика между бедни и богати. На върха пак е силният. Но класовата омраза е отстранена. Тя е заменена с лакейничеството на слабите пред силния, което в очите на двамата свещеници е божият мир и сговор между хората. Радикалната революция на нравите се разгръща бързо. Селяните се променят, стават по-добри и работливи. В живота им настъпва просветление. „Сега, когато хората поемаха

добрия път на сговора и на труда, нямаше да бъде зле да обърнат очите си и към бога“ — мисли поп Стефан, когато наблюдава радостта на хората, излезли да посрещнат вършачката, закупена от дружеството. Ето най-сгодното време да се направи някое подаяние, да се разгласи и посочи за пример. И това подаяние идва. То е иконата, която Вълчан подарява на черквата. Оттук авторът се изтръгва изведнъж от лабиринтите на своите социални построения и се пренася там, дето е неговата сила — човешките характери. Това не означава, че до тоя момент той ги е пренебрегвал. Не.

Съпротивата на таланта ни изправя пред истинско парадоксално положение. От една страна, фалш на идейната концепция за примирение на непримиримите обществени противоречия. От друга — правдивост на отделните ситуации, психологическа обоснованост на постъпките, последователност на характерите. В личните си подбуди и действия героите са убедителни. Всеки от тях живее по някаква неотменна вътрешна логика. Всеки е в съдбата си. Гроздан, Тачката, Монката, Вълчан, Радулов, Нейко кметът, Йордан ковачът — носят по една индивидуалност. В общожителските си отношения те са естествени и типични. Враждата между Гроздан и Вълчан в психологическото си развитие е проследена и изобразена вярно. Тя е уловена в най-тънките ѝ подробности. Всяка отделна ситуация или картина е рисувана с максимален стремеж към истината. Но там, дето обективният ход на живота трябва да бъде подчинен на субективната идея и тласнат в посоките, определяни от нея, изниква противоречието, появява се пукнатината. Тогава между прекрасно нарисуваните картини се нареждат страници от сива проповед и морализаторство. Те стоят като нещо чуждо, не-оухотворено, създавано по чисто рационален път. Тук съпротивата на таланта се чувства в студенината на изображението, във вътрешния бойкот на лъжливите схеми на разума. Въпреки тенденциозното пристрастие на ума, героите остават без обаянието, което може да им придаде само любовта на таланта. В романа поп Дочо се движи като сянка и не събужда никаква симпатия, макар по замисъл на автора да е движуща сила на нравствено-религиозната революция в село. Това противоречие между субективна концепция и конкретно изображение е една специфична изява на борбата между таланта и възгледа, които непрекъснато делят терена в художественото произведение. Възгледът оковава таланта. Но в един миг, когато авторът сам започва да долавя теснотата на „социалната програма“, издигана от поп Доча, когато вижда, че се смъква до нещо, което вече твърде много наподобява политиката, макар и облечено в една хуманна форма, той решава да излезе на друг, по-просторен път. По тоя начин той ще се стреми да надрасне поп Доча, да се разграничи от неговите идеи и да придаде на произведението си много по-широко звучение. В един момент той разбира, че колкото и „благородно“ да е отношението на Вълчан към дружеството, колкото и „безкористна“ да е неговата помощ, все пак те не са достатъчни нравствено да оправдаят постъпката на селския първенец към Гроздан. Тук е завързан един възел, който по никакъв начин не може да бъде развързан, освен ако всекиму не бъде въздадено по-равно. В края на краищата идеята за любовта ще възтържествува. Но до нея ще се стигне по каменисти пътища.

В момента, когато в черквата влиза иконата, подарена от Вълчан и цялото село обръща очите си към бога, в същия момент Гроздан тръгва против бога. Гроздан ще се сблъска с целия си живот, със съвестта си, с битието.

Тук е необходимо да се върнем малко назад, да проследим пътя на отхвърления от цялото село Гроздан.

Гроздан е ограбен. Отчаянието и омразата завладяват сърцето му. Той е оскърбен не само от Вълчан, но и от закона, който покровителствува кражбата на неговата земя. Всички законни средства за самозащита са му отнети. И той избира пътя на тайното отмъщение. Замисля убийството на Вълчан. Неговият път върви към пропастта. Той зарязва труда. Разпродава кола, плуг, добитък. По цели седмици се губи от селото със своя приятел Тачката. В същото това време от близките и по-далечни села идват слухове за големи и смели кражби на коне. Гроздан е изоставил семейството си. Но плачът на неговата жена разбужда понякога съвестта му. Той гледа запустелия дом, болното си дете и в сърцето му се надига угризение. Той иска да го задуши, да не го чува, да избяга от него. И се утешава: „Похубаво и по-леко е да се върви тъй, със затворени очи и да става каквото ще.“ Утешение, което освобождава от всякаква обвързаност. Неговият живот е разрушен. Да му вземат земята! Нивите! На които той е израснал. Които са част от съществуването му. Които той знае като дланите на ръцете си! Прекрачи ли синурите им, все едно, че прекрачва прага на собствената си къща. Как може да стъпи там чужд човек и да каже: „Те са мои“. „Гад! Змия!“ — шепне Гроздан. — „Ще те смажа! Ще те убия!“

И той решава да убие. Една нощ заедно с Тачката Гроздан се запътва към дома на Вълчан. Но убийството не успява. Тогава те тръгват към черквата да смъкнат златния венец на иконата, подарена от Вълчан. Докато Тачката преследва една цел — парите, Гроздан се води единствено от чувството за отмъщение. Това ще бъде косвен удар върху Вълчан и оскърбление на всички негови поддържници. Грабежът е описан с поразителна сила. Навън вилнее бурята. Светкавиците прорязват нощта и влизат през тесните прозорчета в черквата. В обстановка, близка до мистичната, Гроздан отпаря с острието на ножа венеца на иконата. Но тук суеверието се сблъсква с таинствеността. Страхът разбужда въображението. Кървавите капки върху челото на Христа изплашват Гроздан и той пада на земята. Но Тачката вижда порязания пръст на другаря си и се смее на уплахата му. Гроздан скача и се хваща отново на работа. Но сега пред очите му е непрекъснатият образът на Христа. Той върви сред узрелите ниви, с приведени класове и ги благославя. Изведнъж в него изниква страшният въпрос: защо е тук? Срещу кого вдига ръка? В съзнанието му просветва непозната досега мисъл — за свещеното единство на живота. Животът е жетвата, обилният плод на земята, край на тежкия човешки труд. Върху тая мисъл авторът поставя по-нататък съдбата на Гроздан и развитието на целия сюжет. Тя прераства в художествена концепция на романа. Тя кореспондира органично с развитието на самия герой. Неговото съзнание е от митологично естество. И затова светлината на лъча го прониква леко, безпрепятствено. Сам Йовков казва: „Доволен съм, че след преработката на произведението, основната му идея стана съвсем ясна. А тази идея е отношението на селянина към земята и труда и това отношение и тоя труд като извор на всички негови духовни качества и прояви — на първо място религиозността.“ Тая идея тържествува чрез образа на Гроздан. Как авторът защитава своята концепция? След обира на черквата Гроздан прекарва адска нощ на душевни терзания. Пластовете на съзнанието се разместват, объркват. Из хаоса постепенно се ражда просветлението. Писателят и героят се сливат и с обща страст търсят пътя към правдата. Гроздан забравя враждата си с Вълчан. Неговите сили се хвърлят в друга борба. В борба със себе си. Социалните противоречия минават на заден план. Мислите на героя се съсредоточават

в едно — обира на черквата. Той вижда образа на баща си. Убит и грохнал, с посърнало лице, старият го кори: „Грях извърши ти, синко, голям грях.“

Но в какво е тоя грях? В това, че е откраднал венеца? Той краде не за пръв път. Знае хора, които минават за най-големи праведници и светци пред бога, вършили най-тежки грехове, без да намират в това никакво противоречие. Вярно е. Но може ли да се живее без вяра? Не, не може, без вяра не може. Но каква трябва да бъде тя? Мислите му приемат по-предметна форма. Баща му също е вярвал. Но вярата му никога не е била нещо книжно, научено, придобито, не се е свеждала до черквата, постите, курбаните. Вярата е била винаги неделима спътница от работата му. „Изправяше ли се пред сеитбите, високи, гъсти, изкласили и наляли едро зърно, той сваляше калпака си, прекръстваше се бавно и набожно казваше: „Сполай ти, боже! Хубав спор и берекет ни си дал!“ Това беше и благодарността и молитвата.“ Настъпваше ли суша или мор, той не роптаеше. „Ще търпим, божа воля е!“ В тая посока тръгва мисълта на Гроздан. Той си спомня как неведнъж пред слога на узрялата нива сам е свалял шапка и е правил кръст. Споменът разбужда подсъзнанието. Сега образът на иконата му изглежда познат. Той го е носил в себе си, без да го съзнава. И отново въпросът — срещу кого е вдигнал нож? Кого е оскърбил? Бог, който благославя узрелите ниви и хляба. По-страшно и по-тежко престъпление не може да има! — мисли в треска Гроздан. И той започва да търси началото на греха. Но когато стига до Вълчан и припомня неговите неправди и престъпления, гласът на бащата го спира: „Всяка коза на свой крак виси. Вълчан наистина е лош човек.“ Авторът прегражда пътя на своя герой с християнска истина — ударят ли те от едната страна, обърни и другата. Той не стига до корените на „греха“, до общественото противоречие, което е породило враждата. Той долавя, че там има нещо непримиримо, експлозивно, извън човешката воля. И призовава към несъпротивление. Вълчан е лош човек. Но той е лош за себе си. Пред друг ще отговаря той, а не пред тебе и хората. Друг ще уреди вашите сметки и ще въздаде за делата ви. Острият въпрос за обществена справедливост се поставя в ръцете на бога. Бунтът на Гроздан свършва с примирение. Той отново се обръща към греха и търси вината си. Тя е не вън от него, а в него. Грехът започва от тоя миг, когато той преставя да работи, скарва се с хората, посяга на чуждото, удря на пиянство. Но защо тръгва по тоя път? Авторът разхвърля на всички по малко вина — на града, на социалистическите идеи, на заядливия Вълчан. Но прескача земята, интересите, класовото разделение, бедните и богатите. Те, според него, са най-лесно излечимото, стига духовно да бъде спасен човекът. И виждайки заплитащите се противоречия, в които губи равновесие, авторът търси изход в една нравствено-поетична философия. Първият етичен закон, според нея, е трудът. Нарушиш ли го, нарушаваш светостта на живота, смисъла на съществуването. Трудът се свързва не само с радостта, но и с търпението. Светостта на живота е не само преклонение пред обективната воля на природата, пред дивната тайнственост на света, но и пред патриархалната обществена структура, пред нейните обичаи и закони. Философията на Йовков се оказва едно опосредовано религиозно съзнание чрез труда, земята, животните, любовта. Една митология, която иска да обективизира световния разум и материални образи, да го слее с милиардните форми на битието, да го направи зрим, поетичен, вездесъщ.

Прераждането на Гроздан се извършва сред полето. На другия ден след тежко преживяната нощ, той излиза сред нивите. Сяда на високата могила далеч от селото. Пред него се вълнуват нивите — зелени и гъсти.

Посред тях като кървави реки се червенеет цъфналият мак. Блестят жълтите потоци на синапа. Над разлюляното зелено море плуват бели облаци. От синурите се обаждат птици. Из нивите се приближава човек. Той се изкачва по могилата. В едната си ръка държи сноп зелена ръж. „Голям берекет, голямо чудо. . .“ — вика Монката, поставил класовете до себе си. Почва се разговор за делото, за Вълчан, за нивите. Монката се усмихва сърдечно и говори: „Ти мене слушай. Остави тия съдилища, адвокати и не знам що. Залови се мъжки за работа и не се бой. . .“ Той тръгва към село и повтаря радостно: „Какъв берекет, какво чудо. . .“ В тоя ден се случва и най-важното събитие в живота на Гроздан. Той спасява Вълчан, като с дръзка и непозорирана смелост спира каруцата с подивелите коне. Няколко дни по-късно Вълчан умира. Но преди смъртта си завещава на синовете си да върнат нивите на Гроздан. Цялото село търси в случилото се пръста на providението. Един ден селяните виждат отново върху иконата златния венец. По същото време в къщата на Гроздан влиза първата радост — той докарва от града два вола. Рано сутринта в деня на жетвата нарамил косата, изправен и висок, Гроздан крачи през полето. Той спира пред нивата. Удря няколко пъти бруса. И преди да размаха косата, поглежда още веднъж житата. В тоя миг, като из самите класове се стрелват първите лъчи на слънцето. Гроздан сваля шапката, прави кръст и вижда: обкръжен от лъчите, сред узрелите ниви пристъпва Исус, замислен, кротък и благославящ. Тая символика е край на романа. Изгубеният се връща в полето, в храма на труда, готов и чист за жетвата. Прераждането е показано с поразителна сила. Художествената концепция е изведена до логичен край. Съдбата на Гроздан е иззета от грижата на социално-нравствените реформатори и сложена в собствените му ръце. Побеждава доброто, любовта, положителното начало. Жетварят е готов за жетвата. Той отива с чиста душа и сърце сред нивите. В това има дълбок етичен смисъл. Плодовете на човешкото усилие са самата негова същност и утвърждение. Те са човешката мисъл, мечта, желание, съзрели за хляба на живота. Въпреки че идеята за щастието е оплетена в религиозна символика, ние долавяме в нея страстния вик на писателя за разумен, красив, вдъхновен човешки живот, за възраждане на поетичното отношение към труда и земята. Той така се увлича в идеята си, че я поставя дори в словото на младия социалист Радулов. „У нас има и вродени наклонности, подсъзнателни сили, които властвуват над всичко — казва той. — Аз сам чувствавам едно влечение към земята и не мога да отрека любовта си към нея. Същността не е в собствеността на земята.“ Той подхваща и развива авторовата идея. Радостта и доволството идват от друго, от самото обработване на земята, от труда, от сливането на човека с природата. Тук е дълбокият смисъл на всичко. Следователно човек трябва да живее така, че това чувство да се превръща в доминираща, творческа сила. Сам по себе си един чисто романтичен възглед, който пренебрегва обществената същност на въпроса, абстрахира се от главното. Тогава, естествена е и неосъществимата мисъл на автора, да развие това чувство, да възроди угасващата любов към труда и земята, проповядвайки идеала на селското съдружие и сговор, „братството“ между богати и бедни. Запазвайки общественото неравенство, Йовков искаше да изравни морално селяните от различно стъпало. Той искаше да обедини техните интереси, без да прераздели богатствата. На него му се струваше, че това е възможно, стига всички да станат добри, да се проникнат от съзнанието за сговор и честен труд. Съзнанието — ето основното. Променим ли съзнанието, ще променим живота. Човекът трябва да живее според естествените закони на природата. Да се върне към ми-

налото, да прегради пътя на злото, на порока, който идва от града. И същевременно учеше на търпение: всяка коза стои на свой крак. Божието — богу, Вълчановото — Вълчану. Не отмъщавай за кражбата. Бог има грижата за всички ни. Тоя морал, взет от миналото, никак не се пригаждаше за времето на Гроздан. Той само показваше пълния утопизъм на идеята. Авторът не можеше да се примири с покварата, насаждана от предприемчивия капитализъм. И в презрението си той искаше да дръпне колелото назад. Той трябваше да възхвали миналото, да го идеализира и да го издигне като път на спасението. Той казваше: старината е нещо по-добро, защото в нея всички живееха съгласно законите, предписани от бога — в сговор и мир. Всичко беше просто и естествено, непокварено от алчност, от страст за пари, от борби и политика. Всичко беше здраво, защото живееше в труд, бореше се със земята и имаше над себе си един единствен съдник. Първият грях на Гроздан беше, че остави труда. Работата поддържа човека чист и смислен, прави го мъдър. Тя е неговото призвание. Изгуби ли вътрешния стремеж към труда, всичко рухва. Трудът е основната нравствена ценност. Трудът е скелета на мирозданието. Трудът поддържа вярата. Изчезнат ли чистите подтици на труда, човекът започва да се разваля. А ето, настъпи едно време, което разори не един стар занаят, което превръща в стимул на живота не стремежа към труд, а стремежа към пари. Едно време, което отнема поезията на труда, превръща го от изкуство в средство за препитание. А в старината не беше така. И по тая старина Йовков тъгува. Какво става с красотата в живота, с красотата в човека. Старият иконописец дядо Недко рисува голи „красавици“, пиянствува и псува черквата. В кръчмата се събират селяните и гледат разсъблечени прелъстителки, нарисувани на стената. Всичко пропада, всичко се руши. Как да спрем „порока“? Като обърнем очите на хората към труда, сговора, любовта. Хората да се сдружат, да си помагат. Всеки на своето парче земя, със своите ръце да готви жетвата на общото щастие. Да създадем здрави стопанства. Всеки да стъпи на краката си. Един дребнобуржоазен идеал, който се ражда в съзнанието на писателя като изход от всеобщата развала. И когато всички заживеят сговорно, добросъседски мирно, това ще бъде равно на истински обществен преврат. Човекът отново ще намери радостта в труда и в единението с природата. Отново ще се възвърне прекрасното в него. Ако престанеш да ограбваш другите, ако се заловиш за честния труд, отново ще почувствуващ в себе си присъствието на бога, както го почувствува Гроздан, застанал пред синура на узрялата нива. И тогава ще тръгнеш по истинския път. Честният труд — ето спасението. В него е смисълът на тая земя. В него са радостта, хубостта, щастието, вътрешното доволство, здравето.

Идеалът на Йовков беше неосъществим. По същността си абстрактен. Самият — неподатлив на обществената динамика, склонен към покой и вътрешно съзерцание, той намираше миналото за най-подходящ свят на поетичните си търсения и преживявания. Той беше много силно свързан с това минало. Десетки пъти по-силно, отколкото със своята съвременност. Възгледът му за живота се коренеше в спомените. Към преживяното някога той се отнасяше с душевната деликатност на човек, който не намира в настоящето нищо достойно за внимание, никаква поетична прелест. Той като че ли беше изживял своя живот в равнините на Добруджа, останал на тоя свят заради дълга да ѝ се отплати чрез таланта си, пресъздавайки нейния образ. Той искаше да възстанови една разрушена, предадена на забрава старина. Да я превърне в цел на бъдещето. И за да я направи близка на съвременниците си, той я идеализираше. Реализмът и романтиката се пре-

плитаха непрекъснато. Понякога за сметка на реализма. То беше естествена последица от стремежа му да покаже герои, издигнали се над масата, над живота, осовободени от дребните, нищожни страсти, от посредственото съществуване. То произтичаше от желанието да зарази народното съзнание с високи идеали, които се събираха в триединството — любов, труд, красота. За него те бяха иманентни на човешката същност и на света. Те бяха нещо вечно, неизменно, което поддържа хармонията на битието. Нарушат ли се, нарушава се единството, стройността, съзвучието на живота. Би трябвало да се създаде такова царство на земята, в което човекът ще се развива по тия три вечни закони. Философия — преди всичко етична и метафизична. Единствено етичната революция, според писателя, може да предвижи човечеството напред. И верен на своето убеждение, той се стремеше непрекъснато към проблемите на духа. Безкрайни и неразрешими проблеми, когато са откъснати от корена, от почвата на живота, от породилите ги условия, дори да кажем от политиката. Йовков се страхуваше „да профанира“ творчеството си с реалистични класови идеи. Той бягаше от тях, като от низка, нехудожествена действителност. Той не искаше „да замърсява“ произведенията си със социалните лозунги за хляба и богатството. Етичната революция пренася борбата вътре в човека. Тя го откъсва от всекидневните борби, сблъсквания, престрелки. Тя обръща погледа не навън, а навътре. Тя го отделя от обществото и го насочва към нравствено пречистване, към търпение и труд. Като му сочи добротата, тя му забранява омразата. Тя го превръща в обществено пасивна личност. Узаконява чужда воля над неговата. Социалните последици от такава революция никак не са оптимистични. Поддържайки индивидуализма, тя осигурява в обществото правото на силния, на несправедливия, на предприемчивия, на този, който за единствена етика има личния интерес. Крайният резултат на етичната революция е себуктивизмът. В „Жетварят“ тя завършва с утвърждаването на религиозното съзнание, колкото и пречистено, недогматично, земно да е то.

Но у Йовков има вътрешна борба, раздвоение. В него, като голям художник действа винаги един „регулатор“. Това е специфичната особеност на таланта — да запази жизнената истинност, характерните черти на времето и героите. Неговата неподкупност. Тя непрекъснато обуздава радикалния стремеж на разума да построи картината съобразно своите намерения и идеи, пряко обективните събития и насоки. Талантът се съпротивлява. Той вдига един след друг въпросите: А мярката? . . . А логиката? . . . А правдата? . . . Той воюва за онова, без което изкуството не съществува. За вярното, правдиво изображение на живота. Той предпазва художника от лъжата, кара го да прикрива своите идеи, така че те в най-лошия случай поне да бъдат привидно естествени в тъкънта на произведението. (Тук не говорим за ония щастливи художници, в които талантът и идеята са обвързани от общия стремеж към истината.) Той „насилва“ жизнения материал до предела на приемливото. Но по-нататък не отива. По-нататък е територията на лъжата. У истинския художник вярата в живота е голяма. Той винаги е склонен да направи компромис с живота. Той „няма сили“ да се противопостави на стихията към вярното изображение, към поетическото претворяване. Той се увлича от своята страст да постигне живота такъв, какъвто е, да съперничи с него. Той се пленява от образа, движението, поезията, взима късовете от света и ги претворява в нов свят, колкото реален, толкова и фантастичен. И в това пристрастие към живота е силата му. Той ни донася аромата, цвета, диханието на времето, вътрешния мир на героите. Пъстрата, многолика вълна разтваря идеите на художника,

„размива ги“, лишава ги от монолитност. Тя ги носи със себе си, както водата носи песъчинките по дъното на коритото, без да изгубва свойството да отразява света в причудлива игра от облаци, небе, дървеса, треви. Небето се върти, дървесата танцуват, облаците увисват върху сенките на тревите, в прекрасно, фантастично смещение, което се „шегува“ с реда и законите на природата, „необвързано“, „самоцелно“, „безгрижно“. Осъзнатата свобода на художника се сблъсква с безсъзнателната игра на природата, с многоструйното движение на живота. В това взаимодействие се появява обективният „коректив“ на изкуството — чувството за мярка. В „Жетварят“ то е предпазило Йовков от дидактическа профанация на образите. В редица случаи той се движи по ръба на пропастта. Но успява да запази произведението си на художествено равнище. С изумителна гъвкавост той съумява да защити характерите. Тук неговото майсторство достига своя връх. Ние сме убедени, че Гроздан не само е възможен, но е съществувал, че Тачката, Вълчан, Нейко кметът, Радулов са герои реални, изтласкани на повърхността от самия живот. Авторът е разгърнал техните характери в един съвсем типичен строй от чувства и мисли, което показва, че той е взел идеите от действителността заедно с техните носители. Взел ги е в тяхната противоречивост, ограниченост, изостаналост, без да им припише повече от съдържащото се. Той натоварва героя според силите му. Едно много трудно изкуство. И го оставя сам да търси пътя си. Друго — не по-леко изкуство. Създава се впечатлението, че не авторът работи за героите, а героите работят за автора. Изамама, без която не съществува изкуството. Или по-право, която е условие, закон за изкуството. Така писателят е успял да създаде човешки характери, живи, сложни, драматични. Ръката му е веща, въображението — богато. Там, дето се докосва до бита, природата, труда — неговото перо става чародейно. Той рисува свободно, в някаква поетична самоабрава. Той държи света в ръцете си. Той е господар. Празникът в кръчмата на Къня, пристигането на пролетта, сеитбата, посрещането на вършачката, обирът на черквата, прераждането на Гроздан са направени с изключително майсторство. Той обича човека. Показва го в неговата стихия — труда. В труда човекът е бог, творец, светла, прекрасна сила. Никой друг в нашата литература не е опoетизирал с такава сила труда, както Йовков в своите произведения. „Има нещо хубаво и сладко в труда, това юнашко доволство, което познават само здравите, силни работни хора“ — мисли Гроздан, гледайки след едрите фигури на делиорманските турци, тръгнали да търсят работа по чифлиците на Добруджа.

В „Жетварят“ Йовков е нарисувал добруджанската шир в нейния дивен митически живот. Тя диша, пее, тъгува, мълчи, измъчвана от някаква своя мисъл, от свое неосъществено желание, от несподелен копнеж. Тя е ту майка, ту невеста. Едно могъщо същество, живо и неспокойно като героите. Тя е храм, в който човекът постига себе си, открива смисъла на всичко тайнствено в живота си. Тя приема зърното и ражда плода. Тя събира надеждите на човека с неговия труд и подготвя жетвата. С неподражаема художествена сила Йовков рисува българската земя и българския селянин. Техния вътрешен колорит. Националната струя в неговия талант и творчество е нещо органическо присъщо, неизкоренимо. Тя е всмукана още с рождението му от плътта на народа. Той е писател, свързан с всички нишки на живота си с рождената му земя. Той е народен по дух. Белински писа: „... Народността в поета е особен род гениалност, не винаги в смисъл на дълбочина, а многогранност, но винаги в смисъл на оригиналност.“ Но коя е първата, най-характерната черта на гения, ако не самобитността, която винаги от-

крива пред нас и нова сфера от мисли. В цялото си творчество Йовков беше самобитен, оригинален. Не само в неповторимото умение да изобразява света, но и в оригиналните идеи, с които той осмисляше творчеството. От съвременна гледна точка тия идеи изглеждат абстрактни, утопични, нереални, но за пръв път чрез Йовков те прозвучаха в българската литература с един съвсем нов глас. Идеите за красотата, труда, любовта получиха съвсем ново тълкуване, което излизаше от национална основа, от народното съзнание. Йовков ги взе и издигна до самобитна философия. Той ги представи не само като свое, но и като народно мислене. Неговата мечта беше тържеството на човешката красота и сила върху основата на труда.

Йовков беше талант от рядка за българската литература величина. Той е между първите майстори на перото. Неговите разкази звучат като стихотворения, като поеми. Поетичната му проза е изкована от прост, чист, янтарен български език. Той е прозрачен, неуловим. В съзнанието му остава само картината, изображението. Образът — ето основното в художествената литература. Йовков се стремеше да постигне пълната му реализация. За него художественото произведение беше комплекс от много съставки, от редица естетически условия. „Аз дори когато пиша работите си — споделя той, — смятам, че те стават толкова по-съвършени, колкото повече ги приближавам към музиката, колкото в композиция, в образи, в изрази, в общ ефект постигам едно единство, една хармония, която сякаш звучи съвсем определено.“ Всяко произведение, според него, трябва да има съвсем определена музика, която по свой път утвърждава идеята и образа. Творбата трябва да постига музикалното си самоутвърждаване. Музикално, това значи емоционално. Това значи проникване в света на читателя чрез възбуждане на цялата му сензитивна система, на художествените предпоставки. Това значи възбуждане на артиста у човека.

В „Жетварят“ авторът е успял да постигне тая музикалност. Осъществявайки естетическите си схващания той се е стремил да създаде хармонична система от образи, която да звучи съвсем определено жизнено, да бъде художествено убедителна. Борейки се за себе си, талантът се е борил за живота, за правдата и в повечето случаи е удържал победа. Той взима надмощие над субективната авторова концепция. И у нас остават преди всичко характерите, картините на народния живот, безумния апотеоз на труда и земята.

ЕНЦИКЛОПЕДИЯ НА РЕНЕСАНСОВАТА ЧОВЕЧНОСТ

(БОКАЧО: «ДЕКАМЕРОН»)

Исак Паси

Не е толкова странно, че книгите надживяват епохите, че понякога именно в следващата епоха те влизат по-млади и по-свежи, отколкото са били по времето на създаването им. По-странно е, че книгите надживяват собствените си автори и не с дълготрайността си, а със своя дух и темперамент, че те остават млади и дръзки понякога и за да напомнят за духовната старост на създателите си, за техните колебания и мъчения. Пред смъртта си Волтер потърси сътрудничеството на църквата, на същата тази църква, която той заклеми в толкова свои произведения. „Избрани места от преписката с другарите“ на Гогол малко прилича на първия том от „Мъртви души“, а с „Изповед“ и Толстой отрече „Война и мир“ и „Ана Каренина“. По същия начин старият Бокачо осъди „Декамерон“ и дори стана монах, но от това „Декамерон“ никак не пострада. Книгите са великолепно оръжие и срещу капризите, и срещу колебанията на старостта. Добрите книги са за духовно младите.

Свързан с възхода на флорентинската култура, „Декамерон“, както и всяко значително литературно произведение, е далеч от националната, а още повече от провинциалната ограниченост. Вплетен органически във флорентинската култура (Данте, Петрарка), написан на тосканско наречие, „Декамерон“ е същевременно израз на духовните сили на цяла Италия, на целия тогавашен свят. В новелите на „Декамерон“ се усеща бурният нрав на Сицилия, зноя на Калабрия, меката нежност на Венеция и Генуа, в тях се преплита и мъдрото и малко флегматично спокойствие на Изтока (I, 3), и напрегнатото и безразсъдно корсарство на средиземноморието (II, 7).

„Декамерон“ е един свят — богат и многолик. И цялостен. Стоте новели не са изключително лично творчество на Бокачо. Но и тогава, когато неговата литературна фантазия резорбира творчество и анекдоти, познати отдавна, Бокачо създава един монолитен свят, подчинен на свой собствен вътрешен ритъм и разговарящ със свой глас. Повече от пет века съществува този свят, здраво вкоренен в целокупната човешка цивилизация. . .

*

Непосредствените герои на „Декамерон“, онези седем млади жени и трима младежи, които се събират в крайградската вила, за да слушат и разказват своите необикновени истории, са достатъчно безлични, за да могат да се нарекат герои на „Декамерон“. Почти неиндивидуализирани, те са по-

скоро безплътни сенки, чиято художествена функция се изчерпва със създаването на една проста сюжетна рамка на повествованието. Животът им е нравствен и скучен, с нищо, освен с разказите си, те не нарушават традиционното благоприличие и извън новелите те знаят само да ядат и да се разхождат, да пеят, да потанцуват няколко пъти, след което всички се оттеглят в отредената за всеки стая. Сред тях цари равенство и разбирателство, няма тайни и интриги, но пък няма и нищо интересно, нищо достойно за един герой. В това общество няма любов, няма възмущения, няма живот. Новелите, които разказват героите на „Декамерон“, с малки изключения не характеризират техните личности. Всеки един би могъл да разказва новелите на останалите девет и дори разсъдителната Пампинейя още на третия ден разказва новелата за краля, който между много други, разпознал тайно примъкналия се при жена му коняр по учестените удари на сърцето (III, 2), новела, която с удоволствие би разказал и закачливият веселяк Дионео. На свой ред Дионео през десетия ден разказва известната сантиментална история на Гризелда, оскърбяваната, но винаги вярна жена (X, 10).

В това полуаскетично общество новелите внасят крещящ дисонанс и макар че одобряват историите, като само понякога се изчервяват (като че ли така те показват дистанцията между себе си и описания от самите тях свят), непосредствените герои на „Декамерон“ присъствуват като обикновени хроникьори, целомъдрени в живота, който водят, житейски далеч от бурния и изпълнен с необикновени приключения живот на истинските герои на „Декамерон“, героите на новелите. Жизненият диапазон на „Декамерон“ създава разказът в разказа, сцената в сцената. На тази втора и всъщност истинска сцена не е отредена скромната роля на душевна проверка на героите, както на представлението „Смъртта на Гонзаго“ в „Хамлет“. Тук тя образува същност и стихия на цялото произведение, която подобно на живописната картина привлича върху себе си цялото внимание, за да не остави нищо за рамката, която я огражда. И не безплътните седем дами, нито пък техните трима кавалери, а стотиците търговци, монаси, вдовици, омъжени жени, девойки, крале, лекари, съдии, пирати, селяни, младежи, авантюристи са тези, които осигуриха вековния живот на „Декамерон“, показаха типа на новия човек, написаха енциклопедията на ренесансовата човечност.

След двуседмичния съвместен живот, след десетия ден, в който вече са разказани всичките сто новели, последният крал Памфило, отбелязал „безукорното поведение“ на всички участници, предлага всеки да си отиде откъдето е дошъл, „за да не би следствие на дългата привычка да не се получи нещо скучно и за да не се даде повод на някой да осъди нашето твърде дълго пребиваване“. На нравствения замисъл на компанията напълно съответствува този нравствен край. Поведението се запазва напълно безукорно, единствено изключение тук са разказаните новели. Защо беше възможно тези млади хора, които за своя двуседмичен престой извън Флоренция не извършиха нито едно деяние, подобно на деянията на своите герои, да разказват все пак с такова одобрение и въздушевление далеч нецеломъдрени новели. Обяснението на Бокачо е едно. През време на вилнеенето на чумата, която във Флоренция — най-прекрасния италиански град, взе живота на сто хиляди души, която унищожи цели фамилии и остави без наследници неизброими богатства, авторитетът на божествените и човешките закони беше силно разколебан и само малцина можеха да се съобразяват с него. Чумата разпусна нравите, осовободи хората от условностите и усили до неимоверни размери страстта им към блага и наслади, създаде условия за един „пир във време на чума“ (Веселовски). Пред лицето на смъртта и мо-

нахините захвърлят своето призвание, за да се отдадат на порока, а много млади люде прекарват времето си в безкрайни оргии, вършейки всичко, което им е угодно. При разкъсаните обществени връзки и зависимости (хората, които ги осъществяваха, бяха мъртви или умираха) настъпва царство на свобода и произвол и относителното тегло на индивида се покачва в същата степен, в която спада относителното тегло на обществото. Тази обстановка обяснява защо благоденстват героите на „Декамерон“ спокойно могат да слушат истории, представящи отношенията между хитрия монах Рустико и простодушната девойка Алибек като вкарване на дявола в ада (III, 10). Това обяснение се налага от контекста на „Декамерон“, то ни се внушава от Бокачо. Но ако поставим „Декамерон“ в контекста на целокупната ренесансова мисъл, можем да открием някои символични паралели. Както флорентинските жени, надживели чумата, ставаха по-свободни и по-невъздържани в нравите си, така италианските граждани от XIV в., надживели чумата на Средновековието, ставаха по-свободни и по-самостоятелни в исканията и стремежите си. Излязъл от мрачния деспотизъм на феодално-католическия режим, ренесансовият човек потърси заедно с лихвите онова, което предишните десет века бяха отнели от неговия събрат. Истинските герои на „Декамерон“, героите на новелите, си извоюват и запазват тази свобода като най-ценен дар на новото време. Така в обективния смисъл на „Декамерон“ флорентинската чума от 1348 г. има свой социален еквивалент в много по-продължителната и по-опустошителна чума на Средновековието. А самият „Декамерон“ може да се разглежда като категорична полемика в защита на правата на новия човек, на неговата свобода срещу средновековния обскурантизъм. Дори и формално в декамеронската република цари ред, близък до идеалите и политическото републиканство. За всеки от десетте дни героите си избират по един ръководител (крал), когото сами увенчават с лавров венец и на когото сами и доброволно отстъпват правата на двадесет и четири часовата власт. Колко малко това устройство на декамеронската република напомня за средновековната автократия! И заедно с това какви възможности се откриват за онези, които ще получат живот, бурен и славен в рамките на свободата в тази република! Да се обърнем към тези герои.

*

В „Декамерон“ няма символика. Новелите показват точно това, за което разказват. Литературният идеал на „Декамерон“ не е алегорията, нито иносказателната притча, а трезвата картина за живота, точният портрет на чувството. Във време на житейска безизкусност най-голямо значение може да има литературната непосредственост. Два века по-късно крушението на ренесансовия идеал доведе до философски многоплановия образ, до превеса на подтекста на поведението над текста на външното събитие. Но това време беше още далеч. За Хамлет и Дон Кихот беше още много рано.

Безнадежден е всеки опит да се претеглят новелите на „Декамерон“ на везните на някаква нравствена схема, да бъде открит някакъв стриктен нравствен принцип, на който да се подчинят стоте разказа. Бокачо показва богатството на човешката душа — добра и лоша, разнообразните ситуации — щастливи и нещастни, в които може да бъде поставен човек, различните решения — справедливи и несправедливи, на човешката воля. Тук рядко се чувства одобрението или неодобрението на художника, неговата позиция лежи

под фактурата на изобразяваните събития и герои и той сякаш иска да ни каже есе homo, ето човека, вижте го, такъв е той.

Сър Чапелето успява да измами с лъжлива изповед един благочестив монах, негодник в живота си, след смъртта си е обявен за светец (I, 1). Ландолфо Руфоло достига до благосъстояние, след като известно време пиратствува и плячкосва беззащитни кораби (II, 4). Андреучо от Перуджия компенсира извършената му кражба с това, че сам открадва скъпоценностите, поставени на един покойник (II, 5). Мазето се преструва на ням и по този начин успява да спечели любовта на всички монахини в един женски манастир начело с игуменката (III, 1). Чрез насилие задоволяват страстта си многобройните мъже на Алатиел (II, 7), а чрез измама — почти всички от героите на третия ден.

„Декамерон“ не би бил енциклопедия на ренесансовата човечност, ако не показваше цялото възможно разнообразие на човешката природа. „Декамерон“ показва корсари и благородници, лъжци и кавалери, измамници и нравствени съвършенства, накъсо, хора лоши и хора добри. Новелите за героите от първата група са не само повече на брой, но са и по-добре защитени художествено. В новелите от втората група много често добродетелта се превръща в триумф на сантименталността, а откритата дидактика засенчва художествената непринуденост. Но тук заслужават внимание не само резултатите, а и намеренията: панорамата на човешкото. „Декамерон“ не би бил енциклопедия на човечността, ако не показваше различния тип човешка нравственост, осъществима в границите на човешките възможности. Героите на „Декамерон“ лъжат, грабят и убиват, но героите на „Декамерон“ са и честни, прями, доблестни. Митридан завижда на Натан за неговата щедрост и великодушие и иска да го убие, но сам поразен от доблестта на Натан, се разкайва, разбирайки, че по мъдрост и великодушие никой не може да надмине стария Натан (X, 3). Джентиле спасява Каталина, в която е влюбен, помага ѝ да роди детето си и я връща на мъжа ѝ, без да е опетнил с нещо нейната чест (X, 4). Също така и Джизипо отстъпва на приятеля си Тит момичето, в което сам е влюбен, младата атинянка Софрония (X, 8). Водени от чисти намерения и благородни подбуди, дворянинът Ансалдо Градензе (X, 5) и могъщият крал Карл I (X, 6) се отказват от своите страсти, за задоволяването на които са били решени на всичко.

Бокачо е човековед във възможно най-широкия и най-всеобемаш смисъл на това понятие. За него са важни не само друмищата, но и потайните кътчета на човешката душа. „Декамерон“ е първият „експериментален роман“ в този смисъл, че всичко, което е човешко, подлежи на художествен експеримент. Хората са различни, добри и лоши, нравствени и безнравствени, но те са такива като хора, а не като оръдия на бога, всичко, което човек има, го има като ч о в е к. „Декамерон“ е една малка и същевременно голяма енциклопедия на човека.

Героите на „Декамерон“ лъжат и мамят, грабят и изнудват, вършат всевъзможни престъпления. Но тази липса на непосредствена етическа позиция, на конкретна нравствена оценка е по-скоро една литературна абстракция. Освободил се от необходимостта при всеки случай да показва нравствени предпочитания, Бокачо все пак си запазва един много по-всеобхватен нравствен критерий. За него човекът не е с а м о дълг, нито с а м о чувство, нито каквото и да е друго с а м о. . . И тази многостранност, и това право на човека да бъде многостранен, толкова различни от средновековния канон, сами по себе си предизвикват у Бокачо шумна радост, която той чрез смеха на своите герои предава и на нас. Затова много често

и номинално безнравствените постъпки на декамероновите герои предизвикват лека и добродушна усмивка — *homo sum, humani nihil a me alienum puto*, зад която много лесно може да се види опиянението от човешкото съществуване, радостта на човека от простия факт, че е човек. И не „пълното равнодушие към въпросите на съвестта и морала“ (Де Санктис) е което движи автора на „Декамерон“, а едно по-особено отношение към морала, който за него е по-скоро синоним на човешко съществуване, освободено от дребнава регламентация и още по-дребнава опека.

*

„Декамерон“ донесе със себе си едно човешко и литературно откритие — не толкова със своята форма, колкото със своето съдържание. „Декамерон“ е първото произведение на европейската проза, което художествено формулира една нова концепция за човека. Концепцията за човека в Дантевия „Ад“ е извлечена частично от средновековните представи и е въплътена във форми-образи, които не се откъсват напълно от традиционната теология. Художественият хуманизъм на Петрарка се изля в лирични форми, които според жанровите си особености разполагат с ограничени възможности за изграждане на една цялостна концепция за човека. Едва Бокачовия „Декамерон“ в широките предели и богатите възможности на художествената проза показва новата представа за човека, за новия ренесансов човек. В това отношение и структурата на „Декамерон“ — сто формално съвсем независими една от друга новели — е целесъобразна към новото съдържание: отделните малки по размер новели са точни портрети на отделни човешки черти и особености и синтетичният портрет на човека може да се извлече само от общата съвкупност, която не позволява на отделния разказ да се възприема като последно обобщение за цялостната личност на човека. В „Декамерон“ формата е гъвкаво приспособена към съдържанието.

Декамероновата концепция за човека се движи между две крайности: едната — човек е творец на съдбата си и сам определя собствената си участ; другата — човек не е господар на участта си, а играчка на капризната фортуна. Но тази поляризация в концепцията за човека може да бъде разбрана откъм нейното действително единство, ако бъде съотнесена към реалното положение на реалния човек в ранноренесансовата епоха. Освободил се от строгия статут на Средновековието с неговата стриктна съсловна система, сходна с египетския кастов строй, ренесансовият човек изведнъж почувствува у себе си такъв прилив на свободна воля, какъвто не беше познат на неговия събрат от преди няколко века. Измъкнал се от съсловната верига, той съществуваше като свободна брънка, обкръжен от собствената си самоувереност. Но заедно с това ренесансовият човек вече попадеше в една друга зависимост, чиято истинска природа още не беше в състояние да разбере. Той немееше пред „свободната зависимост“ от един нов обществен ред, който по-скоро предусещаще, без да може да го обхване в разума си. И тази нова зависимост, която за него беше по-скоро ирационална, той трансформира в убеждение за всемогъществото на случая, за човека-играчка и роб на богиня Тихе.

Новелите от четвъртия ден най-ясно разкриват първия аспект на ренесансовата концепция за човека. Всеки се стреми към по-добра участ, всеки гони любовта и любовта гони всеки, но в тази бясна гонитба пред човека се изправят непреодолими или непредвидими препятствия, те го препъват и той пада, преди да е постигнал целта си. Понякога човек се изправя отново,

ранен и окалян, и пак тръгва по начертания път, за да падне още веднъж и още веднъж и вече никога да не стане. Така, както по-късно и при Стендал, завършва тази гонитба на щастието, което посещава малцина, но което — струва си — човек да търси цял живот. Гизмонда обича Гуискардо (любовта е по-силна от съсловните прегради), но тя не може да избегне отмъщението на баща си и умира (IV, 1). Джербино обича дъщерята на туниския крал, той престъпва обещанието, дадено от дядо му — краля на Сицилия, и напада кораба, с който тя пътува. Придружителите на туниската принцеса я убиват, а разгневеният крал на Сицилия обезглавява внука си (IV, 4). Лизабета обича Лоренцо (любовта е по-силна от бариерите на икономическото неравенство), но нейните братя го убиват и нещастницата умира от скръб (IV, 5). Човек може да умре и любовта да се прекъсне от нещастен случай, напр. от отровна трева, но нещастията, които преследват любовта на декамероновите герои в повечето случаи са от друг характер. Хората стават жертва на хора, любовта пада под ударите на омразата, честолюбието, дълга, обещанието, социалните предразсъдъци. Умират Джироламо и Салвестра — разделени един от друг (IV, 8), умират Гуилиелмо Гуардастаньо и жената на Гуилиелмо Росильоне — от злобата и отмъщението на разгневения съпруг (IV, 9). Човек действа според страстите, той не е в състояние да им се противопостави, а върви по посочените от тях гибелни пътища и пада покосен от собствения си избор, сам отмерил собствената си участ.

Човек е творец на съдбата си не само когато, воден от страстите си, си навлича нещастна участ. Човек е творец на съдбата си и тогава, когато благодарение на упоритостта и съобразителността довежда събитията до благоприятен край, когато постига онова, което му принадлежи по заслуга. Чимоне спечелва Ефиджения след много труд, усилия и храброст (V, 1), Мартучо — Костанца със своята съобразителност (V, 2), Федериго — Джована със своята щедрост (V, 9). Човек пак сам избира участта си — този път добра, внимателна, ласкава.

Новелите от втория ден разкриват другия аспект на декамероновата концепция за човека. Всеки се стреми към по-добра участ, но ако героите я постигат, това почти не е следствие от техните първоначални планове и постъпки. Напротив, първоначалните планове им носят нещастия и само след перипетии, в които тяхната свободна воля взема съвсем малко или почти никакво участие, само след благоприятно стечение на благоприятни обстоятелства героите достигат дори не до първоначално желаните, а до още по-добри, макар и непредвидени резултати. Така Риналдо д'Асти е възнаграден за патилата си (II, 2), така Ландолфо Руфоло неочаквано забогатява (II, 4), Андреучо се връща в къщи притежател на един рубин (II, 5), честният граф д'Ангуерса (II, 8) и почтената мадона Дзиневра (II, 9) след безброй незаслужени огорчения и унижения отново постигат своето първоначално блаженство.

Вторият аспект от ренесансовата концепция за човека — господството на случая в съдбата, безконтролните сили, от чиято резултантна се определя личната участ, се съчетава с авантюристичния дух, пронизващ цялата епоха на Ренесанса, с превратностите на кондотиерското щастие, които запълват цялата история на Ренесанса. Една от новелите на втория ден показва във възможно най-адекватни форми това съчетание на случайност с авантюристичност, обвеяно, за още по-голяма убедителност, с аромата на Изтока. Алатиел, дъщерята на Вавилонския султан, е обещана за жена на крал дел Гарбо. Но по пътя за новото ѝ местожителство буря разбива кораба и

тя, оста ла сама, без подкрепа става любовница на рицаря Перикон да Визалго ратът на Перикон Марато, пленен от необикновената красота на Алатиел, убива Перикон и със своята любов утешава нещастницата. След това двамата генуезци, помогнали на Марато да постигне целите си, на свой ред го убиват и след кървава разправа един от тях става притежател на това необикновено съкровище. По-късно Алатиел преминава последователно през ръцете на морейския принц, на атинския херцог, на неговия шурей Константино, на турския крал Осбек, на неговия слуга Антиох, на един кипърски търговец. Всички тези метаморфози, съпроводжани от кръв и убийства, завършват щастливо. Алатиел пак се отправя към мъжа, за когото е била първоначално отредена и като венец на всичко успява да го убеди в своята непорочност. Сама тя няма основание да съжалява за четиригодишните приключения, защото „от целувката устата не намалява, а като месец се обновява“ (II, 7).

В „Декамерон“ може да се види целият акцесуар, съпътстващ силата на „превратната съдба“. Тук има и узнавания, в резултат на които бащата намира загубения син (V, 7), брата — неизвестната сестра (V, 5), а краля — децата на онези, на които дължи властта си (V, 6). Тук има намиране и загубване, среща и раздяла, буря, която тласка кораба към мястото, от което иска да избяга, внезапни връщания, които създават неудобни положения, изобщо — ситуации, изпълнени с всевъзможни рискове. Вторият аспект в декамероновата концепция за човека илюстрира известната мисъл, че от всичко може да произтече всичко. Изненадата съпътства човешкото поведение, неочакваността е неделима от взаимната връзка на събитията.

*

„Декамерон“ утвърди правата на човека, човешкото самочувствие и човешката гордост. Той показва активността на човешката природа и богатите възможности, чрез които се проявява тази активност. Ние виждаме героите на „Декамерон“ в разнообразни ситуации — в мир и във война, в шумни празненства и в тихи килии, спокойни и развълнувани. Но между всички възможности за проявяване на човешката активност една възможност решително преобладава над останалите — любовта, земна и плътска, е неотменно право на човека, тя е извор на радост и гордост, тя е най-активната сила в движещите мотиви на човека. Любовта в „Декамерон“ извира от природата на човека и слива човека с природата, като образува хармонията на една пантеистична цялост. Избирателното отношение, присъщо на любовта, е могъщ израз на духовните сили на човека, а настойчивостта и изобретателността, с които влюбените преследват своите цели, са истинско тържество на човешки-духовното начало. От друга страна, и голата страст, която гони героите, която ги преследва сякаш с удари на камшици, показва непреодолимостта на природните сили, могъщите права на природата, пред които смъртните човеци са безсилни. „Невъзможно е да се устои срещу глада на плътта“ — тъжно заключава една изобличена монахиня (IX, 2).

Любовта в „Декамерон“ е топла, южна, неудържима, тя завладява цялото същество на влюбения и не го оставя, докато целта не бъде постигната. Няколкото новели, в които героите доброволно се отказват от своите страсти, не са от най-характерните. Любовта посещава героите на „Декамерон“ внезапно, без предисловие и подготовка, тя се втурва в душите им с гръм, а понякога ги променя до неузнаваемост. Любовта в „Декамерон“ прилича на онази, за която се говори в „Хиляда и една нощ“, на любовта, която убива

е не-ефикасно от всяко оръжие, под чиято тежест героят линее, на любовта, одила се по пътищата между Багдад и Дамаск, в топлите и звездни нощи, од небесния свод — купол на една гигантска джамия. След като Джироламо, е може да постигне омъжената вече Салвестра, той ляга до нея и умира, убива се по най-мъчителния начин, като сам спира дишането си. Над трупа на своя лубим умира и Салвестра (V, 8).

Любовта в „Декамерон“ е светкавица, която се вижда дълго, преди да се чуе и тя се вижда чрез някакво вътрешно зрение, ей тъй, в представата, дълго преди самата красавица да се е появила. Както в „Хиляда и една нощ“ персийският цар Бедер само от разказа на чичо си Салех се влюбва неудържимо в морската царкиня Джоугара, така в „Декамерон“ френският крал Филип, без да е виждал маркиза ди Монферато, само от разказа на един придворен, веднага се влюбва в нея (I, 5). По същия начин и всеки, който види Алатиел, дъщерята на вавилонския султан, не само веднага се влюбва в нея, но не се спира пред никакви престъпления, само за да я има (II, 7). Дъщерята на туниския цар се влюбва в юначния Джербино само от мълвата, която се носи за него; на свой ред и Джербино се влюбва в туниската княгиня само от слуховете за нейната красота (IV, 4). Дъщерята на английския крал, преоблечена като бенедектински абат, изведнъж пламва от страст към младия флорентинец Алесандро (II, 3). Красивата жена на благородника Франческо Верджелези изведнъж се влюбва в младия красавец Дзима (III, 5). От пръв поглед Тит се влюбва в Софрония (X, 8). Лидия казва за Пир, в когото е влюбена: „Ако не се събера с него незабавно, уверена съм, че ще умра“ (VII, 9). Джакето Ламиен също ще умре, ако не се ожени за Джанета (II, 8). Като се знае декамеронският темперамент, не остава място за съмнение, че героите ще изпълнят заканите си.

В „Декамерон“ на любовта са дадени толкова големи права, че в известен смисъл те я превръщат в своеобразен демиург на човешката действителност. В декамеронската концепция по-скоро любовта твори човека, отколкото човекът любовта. Под влияние на любовта човек става изобретателен, хитър, благороден, коварен, отстъпчив, настойчив, любовта е главният източник, от който се разкрива многообразието на човешката душевност и човешкия характер. Любовта шестува в селските хижи и в кралските дворци и навсякъде носи своята преобразяваща мисия. Повечето от новелите на третия ден показват тази преобразуваща мисия на любовта. За да се домогне до монахините от един женски манастир, младият селянин Мазето се престорва на ням и бива назначен за градинар. Планът му успява и самата игуменка не остава по-назад от подведомствените ѝ монахини (III, 1). Воден от страстта, един прост коняр измамва кралицата и се вмъква в леглото ѝ, по-късно и самият крал се вижда принуден да признае, че злосторникът се оказал умен човек (III, 2). За да се домогне до жената на благочестивия Пучо ди Риниери, младият монах Дон Феличе го убеждава да прекара четиридесет нощи облеган на една маса, с разпънати ръце, с поглед устремен към небето и да мисли за страданията на Исус (III, 4). Гонен от любов към жената на глупавия Ферондо, игуменът на един тоскански манастир го убеждава, че е умрял, че е в чистилището, че трябва да се очисти от ревността си чрез бой. Това очистване продължава десет месеца, а през това време игуменът се наслаждава с неговата жена с ясното съзнание, че светостта на душата не се намалява от желанията на тялото (III, 8). Любовта вдъхва на героите неописуема енергия и те преодоляват препятствия, непреодолими от обикновените хора. Какво не прави Джилета, за да се сближи с обещания ѝ от краля мъж граф ди Росильоне? Тя урежда имението

му, с огромни усилия спечелва неговия скъпоценен пръстен и накрая ражда от него двама сина. Любовта прави неосъществимото осъществимо. Графът се връща при своята вярна съпруга и щастливо заживява с нея (III, 9). Любовта в „Декамерон“ прави героите жестоки и коварни, но тя ги прави и благородни, жертвоготовни, дори от полунормалните хора тя създава нравствени рицари. Любовта кара Чимоне да поумнее, да се научи не само да чете и пише, но и да усвои науките, изкуствата, военните знания, любовта прави от довчерашното говедо смел, решителен човек (V, 1).

В „Декамерон“ любовта е свещена, никой няма право да се подиграва с нея, тя е божество, ревниво и себично, и подобно на стария Яхве жестоко наказва за всяко неуважение към себе си. Любовта стои над дълга, тя е любов самозадоволяваща се. Ричардо Минутоло, женен за млада, мила и хубава жена, обича Катела, жена на приятеля му Филипело Фигинолфи. Тъй като не може да постигне целите си по друг начин, Ричардо казва на Катела, че нейният мъж е определил среща на жена му и я убеждава на срещата да отиде тя. Ревнивата Катела отива на срещата и там попада в обятията на Ричардо. След като със закъснение разбира истината, тя се заканва да му отмъсти, но в последния момент се примирява, защото „познала колко целувките на любовника са по-сладки от целувките на мъжа“ (III, 6). По дяволите всичко, което спира любовта! Да бъде проклето всичко, което пречи на любовта, да бъде проклет монахът, който отклони хубавата Ермелина от любовника ѝ Тедалдо (III, 7), да бъде проклет Танкреди, който раздели Гуискардо от Гизмонда (IV, 1), да бъдат проклети родителите, които разделят Джироламо от Салвестра (IV, 8). Никой няма право да пречи на любовта, на този хубав и весел съюз, който доставя на двамата утеха и наслада. Дори и бог, който не заема почти никакво място в „Декамерон“, жестоко наказва онези, които на земята са отхвърлили любовта на другите. В една чисто дантевска сцена влюбеният Настаджо вижда епизод от задгробния живот: един конник с две кучета преследват млада гола жена; когато я настигат, конникът я убива с копието си, изтръгва ѝ сърцето и го дава на кучетата, които моментално го изяждат; след това жената отново оживява, за да започне пак същото наказание (V, 8). Декамеронският бог служи на любовта в същата степен, в която средновековният ѝ е пречил.

Декамероновите герои бяха много далеч от мъдростта на Еклезиаста, за тях животът не беше „суета на суетите“, те не вярваха, че „всичко си има време“ и „време има за всяка работа под небето“, че има „време да обичаш и време да мразиш; време за война и време за мир“. За декамероновите герои животът не е суета и те вървят забързани по пътищата на любовта с пълното съзнание за краткостта и недостига на човешкото време. На космическите измерения на еклезиастовото време те противопоставят индивидуалните временни граници на собствения си живот. Те не разпределят времето си между любовта и омразата, между войната и мира. Тяхното време е за мир и любов и само когато любовта е ранена идва времето на омразата и войната. Още в XIV в. ренесансовото литературно съзнание в лицето на „Декамерон“ се добра до тази истина, която стана достъпна на ренесансовото живописно съзнание едва в XVI в., едва при венецианците. Новелите на „Декамерон“, тези малки и същевременно големи празници на плътта, поне век и половина преди това предизвестиха сцените на Тициано и Веронезе, техните силни мъже и сладни жени, и то много по-разгулно, доколкото неизобразителната литература разполага с много по-голяма свобода в сравнение с изобразителната живопис. В „Декамерон“ времето има стойност с оглед на живота на индивида. Мудната безкрайност на екле-

зиастовото време не може да бъде движещ мотив в индивидуалното поведение, индивидът тук разменя времето, дори мига срещу насладите, които може да получи от него. Във времето не се проектира всечовешката суета, а обратно, времето се проектира в човешката радост. Една от умните слугини в „Декамерон“ казва: „Помни, че само веднъж, не повече, щастието се обръща към човека с весело чело и с открити гърди, и който тогава не съумее да го приеме, по-късно, виждайки се беден, трябва да се сърди на себе си, а не на него“ (VII, 9). В известен смисъл „Декамерон“ е книга за човека, който може да посрещне щастието, веднъж дошло в живота му. В „Декамерон“ времето като че ли не протича по свои собствени закони, а се образува от индивидуалните времена на неговите жадни и гладни герои. Времето не бива да се пропуска, от него трябва да се вземе всичко, което то може да даде. Хубава вдовица чака за любовно свиждане маркиз Ацо да Ферара, но когато той е възпрепятствуван да я посети, вдовицата охотно приема попадналия в беда Риналдо д'Асти и съвсем не съжалява за тази размяна (II, 2). На еклезиастовата мъдрост и средновековния аскетизъм „Декамерон“ противопостави своите нови богове — човека, любовта и остроумието, богове живи и весели, богове, с които Ренесансът се раздели едва след като в живота и в трагедиите на Шекспир те бяха трагически покосени.

Героите на Шекспир са от края на ренесансовия век, те познават и радостите, и горчилките на Ренесанса, и въодушевлението на неговите обещания, и разочарованието на несбъднатите начинания. Героите на Бокачо са от началото на ренесансовия век. Пред тях стоят нетърпеливите очаквания на близкото бъдеще, те почти не се замислят за утрешния ден подобно на младостта, която никога не се замисля над старостта и винаги ѝ е чужда. Между Бокачо и Шекспир стои една епоха. Две новели на Бокачо вдъхновиха Шекспирови сюжети. Едната (III, 9) — комедията на Шекспир „Добро е всичко, което завършва добре“, другата (II, 9) — драмата „Цимбелин“. Могат да се открият здрави връзки, които свързват Бокачо с комедиографа Шекспир, с онзи Шекспир, чиито герои се отдаваха на неудържимо веселие, които намираха радост и забрава сред природата, които гледаха света, прибулен във винени пари. Наказаните хитреци на „Декамерон“ са духовни родители на сър Джон Фалстаф. Близкото родство между Бокачо и комедиографа Шекспир е само частен момент от всеобщата генеалогия на Ренесанса. Но на тази близост противостои дистанцията между Бокачо и трагика Шекспир, дистанция, ознаменуваща крайните точки на цяла епоха.

И в „Декамерон“ има тъжни новели, някои от които могат да се определят като малки трагедии, напр. новелата за Танкреди, който убил любовника на дъщеря си и ѝ изпратил сърцето му (IV, 1). Но новели от такъв тип не дават основната физиономия на „Декамерон“, трагичните нотки съвсем не доминират в неговото цялостно настроение.

Героите в трагедиите на Шекспир са толкова много обременени от собствените си страсти, че много често те не могат да издържат големия емоционален товар, разкъсват нишките на собственото си време и преминават границата, която разделя нормалното състояние от л у д о с т т а. В трагедиите на Шекспир лудостта е действащо лице, на което е отредено такава роля, каквато то няма в творчеството на нито един от великите световни драматурзи. Полудява Офелия, полудява леди Макбет, полудява крал Лир, Хамлет симулира лудост, а и Отело преди фаталната постъпка попада в състояние близко до лудостта. Лудостта при Шекспир е норма на разстроената ч о в е ч н о с т, тя е и показател на човечността. Обратно, в „Декамерон“ героите са поставени в един живот, пълен със здраве и фи-

зическо равновесие. Тук печели силният, защото е силен и здравият, защото е здрав. „Нишките на времето“ са яко свързани и онзи, който има достатъчно възможности да ги притегли към себе си, прави това при всеобщото одобрение на декамеронската компания. Съдията Ричардо да Киндзика е женен за младата и красива Бартоломея. Но той задоволява жена си не с онова, от което тя има нужда, а с приказки за светии, повеляващи въздържание. Пиратът Паганино отвлича Бартоломея. Когато Ричардо идва да я откупи, тя отказва да се върне при мъжа си и остава при Паганино. „Защото с този човек аз искам да остана и да работя, докато съм млада, а празниците, индулгенциите и постите ще спазвам, когато остарея; а вие вървете си с бога, колкото се може по-скоро и празнувайте без мене, колкото ви е угодно“ (II, 10). Декамероновите герои живеят във време, когато животът започва и те нямат никакво основание да мислят за неговия край, с тях са веселието, безгрижието и лекомислието на всяко начало.

*

Героите на „Декамерон“, енергични и жизнени, разполагат с всички оръжия, които им дава епохата — от морското пиратство и тънките мрежи на лъжата до великолепието на човешкото благородство. Но в целия оръжен арсенал на „Декамерон“ особено място заема едно оръжие, което не е нито огнестрелно, нито хладно, но поражда едновременно като пушка и нож. То не се предава от ръка на ръка, нито се завладява, но осигурява превъзходството на онзи, който го има. То не прави рани, нито пролива кръв, но тежко на онзи, когато засегне. Това оръжие е остроумието. На място и на време казаната дума усмирява страстта (маркиза ди Монферато се спасява от домогванията на френския крал, I, 5), спасява човека от произвола на всесилната власт (евреинът Мелхиседек избягва опасността, която му готви Саладин, I, 3), изобличава самохвалството (напр. на момъка, който си въобразява, че разказва много добре, VI, 1, или на жената, която се мисли за много красива, VI, 8), превръща гнева в усмивка (готвачът Кикибио се спасява от заслужения гняв на своя господар, VI, 4) и дори амнистира прелюбодеянието (когато е продиктувано от излишък на сили, VI, 7). Понякога на място и на време казаната дума разкрива една обективна ирония на факта, на събитието. И тук словото изменя съотношението на силите, но тази промяна идва да узакони станалата вече очевидна ирония на факта — словото само издевателствува над факта. Игуменът на един манастир иска да накаже монаха, който е съгрешил с една млада хубавица, но не може да направи това, защото е уличен в същия грях (I, 4). Игуменката на един манастир иска да накаже монахинята, която е съгрешила с един момък, но не може да направи това, защото в бързината вместо да си сложи калугерското покривало нахлузила гащите на попа, с когото пресложи карала нощта. „Майко, завържете си за бога забрадката и тогава ми кажете каквото искате“ — заявява ехидно младата монахиня (IX, 2).

На място и на време казаната дума тежи като скала, която никой не може да отмести. На място и на време казаната дума произвежда своето действие, когато идва в резултат на спокойствие и съобразителност, на точна преценка, на верен усет за съотношението на психичните сили. Брат Чипола обещава на неуките селяни да им покаже перо от ангел, но след като двама шегобийци заменят неговото папагалско перо с две въгленчета, той най-спокойно им обяснява, че това са въгленчета от кладата, на която е горял св. Лоренцо (VI, 10). Селяните вярват в неговата лъжа и нека да се

вярва на лъжата, докато има кой да ѝ вярва. В „Декамерон“ и остроумието, и изобретателността имат значение на човешка ценност, донякъде безотносително към целта, която преследват. Тук отново виждаме относителната незаангажираност на Бокачо с конкретна етическа преценка, неговото разбиране за нравствеността като абстрактно човешко качество, като абстрактно човешко достойнство. Остроумието трябва да се възнагради като остроумие, противостоящата му глупост трябва да се накаже като глупост. Нищо, че понякога остроумниците печелят незаслужено, и глупавите страдат не по-малко незаслужено. Такъв е законът на живота, силният печели, защото е силен, а слабият губи, защото е слаб. Толкова повече, че тук силата не е юмручната сила на средновековната бруталност, а интелектуалната сила на ренесансовата духовност.

Остроумието, хладнокръвието и съобразителността са целесъобразни спрямо средата органи, с помощта на които ренесансовият човек води своята борба за съществуване. Те го измъкват от трудни положения, те го издигат над обстоятелствата, те са инструмент на човешкото, насочен срещу капризите на превратната съдба. За да не срещне любовника с мъжа си, една жена кара мъжа си да участва в заклинания, прогонващи привидения и си осигурява възможността за следващите радости с любовника (VII, 1); друга жена най-спокойно представя на мъжа си своя любовник като купувач на една делва (VII, 2); трета прави същото, но тук на помощ идват някакви лоши червеи (VII, 3); четвърта заслужено наказва ревността на мъжа си и в същото време му слага рога (VII, 5). Хубавицата Изабела надминава всички. Тя има двама любовници, приема и двамата и, когато мъжа си идва ненавреме, устройва между двамата любовници истинска драматична сцена, от която излиза невредима (VII, 6). По изобретателност не ѝ отстъпва и Беатриче — любовникът набива мъжа ѝ, така едновременно доказва своята вярност към него и си създава условия за други срещи с нея (VII, 7). Изобретателността на героите на „Декамерон“ може да бъде жестока, дори цинична, но тя все пак е изобретателност блестяща, непресхваща, неподражаема. Така Лидия, съпруга на Никострат, обича слугата му Пир и за да спечели неговата любов чрез сложни комбинации успява да даде всички искани доказателства за своята любов: в присъствие на Никострат убива най-добрия му ястреб, взема кичур от брадата му, изважда му един зъб, и то от най-хубавите (VII, 9).

Ако хубавиците Лидия, Беатриче, Изабела, ако жените от седмия ден проявяват завидна изобретателност, съобразителност и хладнокръвие, за да получат нещо, за да се предпазят от опасности или за да се насладят от любовта си в този свят, в който еднакво мъжете изменят на жените и жените на мъжете, то веселите остроумници, художниците Бруно и Буфалмако, макар и да не са безразлични към жизнените блага, вършат своите шеги по-скоро заради самите шеги. При тях шегата и остроумието имат почти самостоятелна стойност, те доставят удоволствие или сами по себе си, или доколкото подиграват глупостта. Шегите на Бруно и Буфалмако са жестоки и грубовати, но те осмиват глупостта, доверчивата, алчна или наивна глупост, а в един свят, където умственото предимство е *modus vivendi*, глупостта е проклятие, което не заслужава по-добра участ. Бруно и Буфалмако убеждават глупавия Каландрино, че е невидим, замерват го с камъни и присъствуват на една колкото глупава, толкова и жестока сцена между него и жена му (VIII, 3); друг път му открадват прасето, показват му, че сам той е откраднал собственото си прасе, карат го да гълта горчиви хапове, а накрая му вземат и няколко кокошки (VIII, 6), трети път му вну-

шават, че е забременял (IX, 5); четвърти, че ще спечели с магия хубавицата Николоза (IX, 5). Бруно и Буфалмако издевателствуват и над глупавия доктор Симоне да Вила, първообраз на онзи вездесъщ болонски доктор, който по-късно щеше да разсмива многобройните зрители на италианската *commedia dell'arte*. Вместо в обещания земен рай, в чудесното корсарско общество те го хвърлят в яма с нечистотии и след това го карат да признае, че той сам си е виновен (VIII, 9). Само преди не много време хората, над които сега издевателствуват Бруно и Буфалмако, не бяха смешни глупаци. Тези, които вярваха в магии, чудеса и вълшебства, даваха тон на живота, те палеха клади и хвърляха в тях книги, вещи и хора, те създаваха обществени порядки, те внушаваха страх и сами бяха страшни. Сега от бившето могъщество на някога страшните хора е останало твърде малко, сега страшните са вече смешни. Но те напомнят за изминатите десет века. Затова шегите над глупостта могат да бъдат и малко жестоки, и малко пресилени — никога вече глупостта не трябва да бъде страшна.

Много от героите на „Декамерон“ са сурови и отмъстителни. Те отмъщават заслужено, но и незаслужено, отмъщават с мярка, но и без мярка. Между няколкото новели от този род една може да бъде наречена образцова новела за отмъщението. Млада вдовица се подиграва с влюбения в нея философ и го кара цяла нощ да трепери на студа, затворен в двора ѝ. Философът на свой ред ѝ отмъщава, като я убеждава да се качи гола на една кула, а после изважда стълбата и я оставя в такова положение една студена нощ и един горещ ден, изпитвайки докрай насладата на отмъщението (VIII, 7). В новелите, посветени на отмъщението, може да се открие общ, макар и скрит човешки смисъл. Отмъщението е право на човека, също така както огорчението е негова възможна участ. Отмъщението е естествен човешки резултат от огорчението, те и двете се сплитат във възела на човешките отношения. Огорчението и отмъщението са човешки дела, те не са повеля на извънчовешки сили, на богове, и дори когато се представят като следствие от божествена намеса (V, 8), пак са адресирани към реални взаимоотношения между реални хора. „Декамерон“ отне от бога правото на отмъщение, даде го на хората и го включи в безкрайните възможности на човешкото остроумие и изобретателност.

В изобретателността на героите на „Декамерон“, в тяхната неизчерпаема находчивост се оглежда една от най-съществените черти на ренесансовия човек: съзнанието за всемогъществото на личността, убеждението, че тя сама създава своята съдба, че тя си отмерва толкова щастие и толкова нещастие, за колкото е достойна. И тази нова философия на личността може да бъде разбрана като една скрита, но категорична полемика със средновековната философия на личността, с убеждението, че личността е безсилна, че тя е проста функция на бога. В европейската литература от XIV в. няма друго произведение, което да защитава новата философия на човека по-убедително от „Декамерон“. Знатна дама, насила омъжена за неподходящ ѝ човек, се влюбва в един младеж. Тя не знае как да му съобщи за любовта си, да се разбере с него. Но любовта ѝ дава завидна изобретателност и тя накарва един почтен монах да ѝ бъде посредник, без сам той да подозира това (III, 3). Този мотив — изобретателната влюбена — влезе в основата на едноименната комедия на Лопе де Вега („*La discreta enamorada*“). И ние виждаме като негов драматичен еквивалент една сложна и усложняваща се ситуация, в която героинята завързва все нови и нови сюжетни възли, ситуация, която крие възможността тя да стане мащеха на човека, когото обича, а собствената ѝ майка да ѝ бъде снаха. Ние виждаме преоблечени

герои — мъже като жени и жени като мъже, любов и ревност, ревност и любов. У Лопе де Вега човешкото богатство на комичната гама е така неизчерпаемо, че понякога се питаме дали неудържимата фантазия на гениалния испанец е познавала някакви граници. В тази безгранична изобретателност на героя на Лопе може да се види късният плод на един процес, който зрееше през почти целия Ренесанс. В неговото начало стои „Декамерон“ и не простото взаимствуване, не простата сюжетна близост, а вътрешното духовно родство между героите на „Декамерон“ и на Лопе де Вега показват гениалното прозрение на Бокачо и ролята му на художествен пророк за трите бляскави ренесансови столетия.

*

Бокачо и Чосер. Бокачо и Шекспир. Бокачо и Лопе. Бокачо и Лесинг. Това са връзките на „Декамерон“ с последвалото развитие на ренесансовата и просветителската литературна мисъл. Това са и показателите за значението на „Декамерон“, измерено не само по себе си или по прякото въздействие върху читателя, а според отражението му в световната литература. Ако бащите продължават своя живот чрез синовете, то „Декамерон“ си осигури вечен живот, дори и само затова, че от него се родиха достойни синове.

ПОЕМИТЕ НА ИВАН ВАЗОВ

Милена Цанева

II

В началото на 1884 г. в продължение на няколко месеца на страниците на в. „Народний глас“ и сп. „Наука“ излизат една след друга три Вазови поеми. Това са „Кихавицата на Саллюста“, „Синайска роза“ и „В царството на самодивите“ — заглавия, които сами по себе си вече подсказват нещо ново за търсенията на автора в областта на поемата.

И наистина и трите произведения ни водят в нови жизнени области, извън пределите на народния бит, от който черпеше досега материал авторът. С тематичния обseg на досегашните му поеми би могла да се свърже в известен смисъл само „С и н а й с к а р о з а“ — доколкото рисува съдбата на българска девойка, пленена по време на Руско-турската война и продадена в робство в далечната Синайска пустиня. Но по дух и по стил това е една чисто романтична творба, която няма нищо общо с тона и характера на „Видул“, „Грамада“, „Трайко и Риза“, и „Загорка“. Поетът, който вдигаше тежката бъклица на Трайко и наричаше Руска „божур цвете“, тук е просто неузнаваем. . . .

Печален граф. . . . Нещастна забулена пленница. . . . Фатално разминаване. . . . Внезапна буря, която изхвърля на брега ледения труп на любимата. . . . И накрая самотен гроб сред пустинята с надпис къс: „Тук спи Невянка“. . . . Единственото, което те вълнува, е забележката на автора, която свидетелствува, че зад тази фалшиво романтизирана история се крие може би къс страшна жизнена правда². . . . Но ако във властта на художника е да ни накара да повярваме в истинността на неговата измислица, може да се случи и обратното — да не повярваме дори на истинската случка, когато авторът я е вкарал в една изкуствена книжна схема. . . . Романтичният сам по себе си сюжет е изисквал романтично претворяване и поетът правилно е почувствувал това. Но какво е Вазов без въздуха на България и трябва ли да се учудваме, че художникът, който така здраво стъпваше по българската земя, се бе оказал безпомощен сред пясъците на Синайската пустиня. . . .

Съвсем друг е случаят с хумористичната поема „Кихавицата на Саллюста“, където отвеждането в римската класическа древност е само една поетическа условност.

¹ Част I е публикувана в кн. 3 на списанието.

² Към заглавието на поемата е сложена следната забележка: „Сюжетът на това стихотворение е взет от статията на един руски пътувач през Синайската пустиня към Акабински залив“. (Вѣстникъ Европы, 1883 г. „На берегу Красного моря“. Г. Елисѣевъ).“

В първото издание на „сатиристическата поема“ „Кихавицата на Саллюста“ подзаглавието гласи „Приказка из старата римска история (превод)“, а отдолу изрично е отбелязано „Из De illustribus grammaticis XI, Sueton“. Но това е само една шеговита мистификация. Доколкото ми е известно — първата поетична мистификация в българската литература.¹ „Под прозирното покривало на тия произволни и на шега турени бележки, както и на латинските или мнимолатинските имена в текста на сатирата, авторът осмиваше хайката, експлоатираща един инцидент от частен и съвсем обикновен характер, организирана против него от съюза на завистите и злобите на пишущите братия“ — обяснява по-късно Вазов, в забележка към поемата. Но „читаещото общество“ на някогашния Пловдив не се е нуждало от подобни обяснения, за да разбере злободневния характер на сатирата. Благодарение на многобройните му политически и литературни врагове историята със злополучната „кихавица“ на поета е била широко известна. Както се вижда от разказаните пред Кирил Христов Вазови спомени, жизнените извори на тази сатирична поема са твърде преки, а някои моменти от нея имат и своето съвсем конкретно житейско покритие.² Едно прелистване на онова, което е останало от някогашната неравна и пъстра пловдивска преса и сега може да възкреси атмосферата, която е родила „Кихавицата на Саллюста“. Атмосфера на недобросъвестност и партизанска злоба, на вестникарски нападки в долнопробен махленски тон, на антрефилета, написани по журналистическия принцип на бай Ганьо: „Нали е работата да омаскарим тогоз-оногоз — за туй нещо не се иска кой знае каква философия!“

¹ В последната редакция на поемата, разкривайки тази мистификация, Вазов обяснява: „Правя това и за осветление на критиката, понеже един отличен професор по българската литература, като фалеше извънредно хумора на Кихавицата на Саллюста горчиво жалеше, че това нещо не бе оригинално, чисто българско, ами подражание на Суетона. Той наивно бе паднал в примката! У целия Суетон — който впрочем не е бил поет, а историк — няма нито един косъм, който да наумява сюжета на Кихавицата на Саллюста.“

² Твърде дискретен, когато се касае до интимни въпроси от живота на поета, в своята известна анкета проф. Шишманов не е отбелязал никакви подробности по този пункт. Но в своя непечатан дневник „Време и съвременници“ много по-словоохотливият от него К. Христов е предал един разговор с Вазов, в който между другото е разказан подробно жизненият повод на поемата:

„Вазов в Пловдив извършва един от ония младежки грехове, каквито, знае се, и дядо Славейков е вършил. Една залибена жена избягва от мъжа си и подирва закрилата на поета. Той не я изгонва от дома си. Това, разбира се, тутакси се узнава от целия град и под предводителството на Славейков се образувала цяла хайка против Вазова. Главните нападатели са били старият Славейков, големият му син Иван (единият от двамата или и двамата тогава учители в Мъжката гимназия), някакъв велик поет Голчев, знаменитият Слав Кесяков, тоже поет и пр. Година и половина Вазов не е можал да се мерне на публично място. Задиряне по улиците, предизвикателства в кафенето (еднъж дори е дошло до бой и Вазов натъпква с ритници одного от нападателите под една маса), лепене илюстрирани пасквили на пътните му врата и пр. Дядо Славейков написал една „сатира“, дето наричал Вазов „червей в нужник“ и я чел на учениците от VII клас. Има живи свидетели на това. По вестниците същите гнусотии. Вазов се е спасил от тая хайка по един оригинален начин. Той написва своята „Кихавицата на Саллюста“, дето под прикрита форма осмива своите врагове и мотивите за преследването му от тях. Осмените са били познати под подправените, уж латински имена Салвус Протус (Петко Славейков), „дивний Примус Идиотус“ (първият му син), „поетът Склав зелен откъснат“ (Слав Кесяков), „Голций“ (Голчев), „Маймунус Плаций“ (Пеев-Плачков) и пр. Поемата, печатана като подлистник в „Народний глас“, е имала грамаден успех и Вазов се е избавил от по-нататъшни преследвания. Обаче дълги години след тоя случай в разни румелийски и софийски тогавашни вестници Вазов е бил руган от дядо Славейков за своето „кихане“. („Време и съвременници“, 1921, т. II, стр. 42—43, Пражкия архив на Кирил Христов.)

От цялата тази житейска и журналистическа кал Вазов е създал един остроумен и весел стихотворен разказ, в който, без да отрича, че наистина е „кихнал“, съумява да представи в смешно и глупаво положение онези, които правят капитал от една обикновена човешка проява, в която неведнъж са се провинявали и самите те. В общия ироничен план на поемата острите сатирични щрихи са уравновесени с духовита самоирония, в забавни епизоди от трагикомичните изживявания на героя са изобразени вярно схванати черти от психологията на тълпата и на отделния човек. Особено се запомня верният приятел Каханиус Ксенопа [Д-р Хаканов], който с такова малко съмнително приятелско усърдие бърза да докладва на Саллюста всичко, което е написано против него или по-точно против неговия нос. Твърде сполучливо е намерен и завършекът на поемата — безсилен пред всеобщото настроение, самият Саллюст се затваря в кабинета си

И, верен на таз мода пуста,
и той написа си памфлет:
К и х а в и ц а т а н а С а л л ю с т а !

Сред грубостта на един примитивен обществен живот, сред пошлостта на един партизански печат сатиричният отпор на Вазов срещу вулгарните преследвания прозвучава с една почти салонна изтънченост. Отговаряйки на своите противници, поетът все пак не бе пожелал да се изравни с тях. Той не им прости обидите, но същевременно даде на своето време един урок по култура. Наистина сатирата му не пожали дори името на стария П. Р. Славейков, когото той признаваше за свой литературен учител, но това беше вече логика на борбата. . . Важното в случая е, че Вазов се бореше почтено — не с низостта на клеветата, а с остроумието на перото си.

Със своята шеговита лекота и сдържана сатиричност поемата „Кихавицата на Саллюста“ рязко се отличава от тона на тогавашната сатирична и хумористична литература, дори и от сполучливите, но все пак грубички епиграми на самия Вазов, напомняйки изяществото на написаните 20 години по-късно „Японски силуети“ — най-изисканото художествено отмъщение в нашата литература. Това, разбира се, не означава, че самата житейска реакция на автора е била също така снизходително спокойна. Стихотворението „Към тържествующите клеветници“, писано през декември 1883 г., т. е. непосредствено преди „Кихавицата на Саллюста“ и явно свързано със същата жизнена ситуация, свидетелствува и за болката, и за гнева на оскърбения от преследванията поет:

Ах що не сте поне чудовища днес вий?
Вам бой бих обявил с по-малко отвращенье;
но вий сте мръсна гад и гущери и змии,
що лиги, пяна, смрад изригват върху мене.

И музата ми днес извърща се от вас —
орелът не кълве бръмбара обезкрилен,
от ваште имена потърсва се Парнас
и моят стих хвъркат от тях би бил изкилен.

Въпреки несъмнената искреност и хубавата сама по себе си идея неовладеният гняв тук е лишил стиха на поета от истинска въздействена сила. В „Кихавицата на Саллюста“ гневът е вече творчески овладян. Тук авторът не ругае, той осмива. И това се оказва по-унищожително, отколкото самият гняв.

В това умение творчески да се овладяват породените от конкретни жизнени поводи чувства са емоционално-психологическите стимули и на напи-

саната по същото време лирико-фантастична поема „В царството на самодивите“, започнала да се печата във в. „Народний глас“ от 3 март 1884 г.

„За щастие или нещастие сред разгулния и пълен с умствени занятия живот аз попаднах на една нова страст, която раздруса твърде дълбоко моето същество — разказва Вазов пред своя изследовател и довереник проф. Шишманов. — При една разходка на Хисара аз се запознах именно с една млада жена. Две години изпитвах блаженството на взаимната любов. По едно време я поиска обаче за жена един руски полковник, който живееше в София. . . и аз с разкъсано сърце трябваше да се разделя с нея. Наставаха дни на страдания. Животът ми се помрачи. Денонощно бях зает с мисълта аз нея, но страдах тайно, криейки от всички мъката си, която постоянно растеше. Всичко в Пловдив ми наумяваше изгубената жена.

За да заглуша страданията си, аз потърсих лек в поезията и написах „В царството на самодивите“, за да забравя в мира на фантазията, в далечните области на бляновете, тежката действителност. . . Обаче в творението на много места проглежда скръбта ми и се рисуват спомените от едно изгубено щастие.“¹

Но любовната трагедия, за която разказва в спомените си Вазов, тук е била само психологическият стимул на поетическите видения, емоционалният извор на горчиво-меланхоличния тон в богатата мелодия на поемата. Не знаем как точно е било в живота, съществуват признания на Вазов, че на път за Италия дори е мислел да се самоубие — толкова е обичал „оня“. Но поемата „В царството на самодивите“ в никакъв случай не може да се изчерпи само с любовната скръб — тъгата по изгубеното щастие в нея е много по-широка. Това е наистина една подчертано автобиографична творба, но не в житейски-битов, а в идейно-психологически план. Всички линии от живота и поезията на Вазов от тия години ни водят към нея. За разлика от досегашните му поеми тук главен герой е самият той, романтични възплъщения на неговия вътрешен свят са и останалите образи. Това е всъщност един поетически синтез на мотивите от неговата тогавашна лирика. Разочарование от съвременността и патриотични видения от славното минало, интимни възбуждения и граждански тревоги, лирична тъга, шеговитата самоирония и остър обществен сарказъм се сплитат в своеобразна поетична плетеница, разтворена във фантастичния свят на народния митологичен фолклор.

Преди по-малко от едно десетилетие Вазов беше проклетел своите юношески песни, посветени на природата и интимните радости, прозрял голямата гражданска мисия на поета. Няколко години, прекарани в освободена България, са така уморили духа му, че ето сега той отново търси целебните извори на отдиха сред природата — одухотворена в поетичните образи на народната фантазия. Но бягството му този път не е истинско. Всъщност той е изцяло там, в света, от който бяга. Носи със себе си неговите проблеми и борби. Романтичното отдалечаване в девствения свят на фолклора, символичното окъпване в легендарния самодивски вир — това е само отдихът на бореца, комуто трябва новите сили. Не случайно неговата муза пристига в шлем и броня. По изричното признание на автора, тази „песнопойка милувидна“ „днес е муза на борбата“. Поетът има самочувството на борец, който ратува „с всичко подло и бездарно“ и макар и да заявява:

¹ И в. В а з о в, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 98.

Лъка си дома оставих
и на мщеньето кинжала,
нарочито там забравих
злобний обич на Ювенала,

всъщност това се отнася само за гостоприемното горско царство. При всеки намек за света, от който иде, у него отново се пробужда сатирикът.

Само сред горската свежест на самодивската дъбрава поетът може да съблече бронята си, да остави оръжията си и да бъде това, което е — безпомощен и раним, доверчив и увличащ се, свой в царството на романтичните видения и самотен в света на реалността. Как близък се чувства той на русалките и самодивите, как леко намира общ език с тях, как непринудено ги свързва с патриотичните си пориви и с войнствената си антична муза. Възмутен от пороците и фалша на съвременната цивилизация, отвратен от пошлостта и злобата на карьеристичните партизански борби, Вазов не просто бяга в едно измислено романтично царство — той противопоставя на своята издребняла съвременност света на основните жизнени ценности, допира до които ободрява и освежава духа на бореца. Защото фантастичното „царство на самодивите“, както вече поменахме, това е всъщност романтизираното образно въплъщение на вътрешния свят на поета, с неговата първична връзка с вечните сили на природата, с неговата органична близост до народното виждане, с неговото свежо поетично светоусещане, с неговите патриотични полети в атмосферата на големите национални проблеми. . .

„Фолклорният материал в тая поема е черпан из народните поверия, из сборниците с народни песни, преимуществено из оня на братя Миладинови, а главно из драгоценния сборник на Дозона: „Chansons populaires bulgares“, — съобщава Вазов в забележка към поемата. Забележка, твърде характерна за оная истински научна добросъвестност, с която той се отнася към всичко, което засяга облика на България. Сериозно проучване на тогавашната историческа литература стои и зад историческите видения в поемата. „Аз съм малко педант в тия работи. Виждаш, че у мен има тестостерон за учен писател“ — смее се по този повод Вазов. Но педантичната добросъвестност на проучването не е сковала поетичната фантазия на автора. Той не подражава на народните поверия — той само черпи от тях художествен материал така, както би черпил и от самата действителност. Излезлите от техния свят митически образи тук са творчески избистрени, подчинени на стила на поемата и характера на художествения замисъл. Поетът ги е изчистил от суровите варварски краски, от суеверния ужас на тъмни сили. Неговите самодиви не градят кули от човешки кости, неговите русалки не завличат коварно в зелените дълбини на езерото. Те са просто-душни и чисти същества — олицетворение на свежите сили на природата, въплъщение на непорочната красота и вечна младост. Нещо от традициите на юнашката песен и безсмъртната Ботева балада е влязло в облика на вилата-придружителка с нейната отзивчива готовност:

Аз приятелка съм вечна
на героите и певците.

Само лукавата „любовна“ змеица сее съблазни по пътя на поета, но това е опасност, с която той намеква по скоро за реалния свят.

Според признанията на Вазов, змеицата и вилата са всъщност преображения на образа на неговата изгубена любима. „Тя — споделя той с проф. Шишманов — е изобразена ту под името на змеица, ту под името на

вила.¹ Но това не бива да се разбира съвсем буквално. Змеицата и вилата са изобщо двете класически превъплъщения на образа на вечната женственост — коварната съблазън от една страна, топлата отзивчивост и грижовна нежност, от друга.

Култивирани в поетичното въображение на автора българските русалки и самодиви придобиват класическите очертания на митологичните образи от световната романтична поезия и затова наред с нашенските им имена той спокойно ги нарича богини и феи, нимфи и найади. Но същевременно поетът не забравя, че това са обитатели на българските гори, създания на българското патриархално съзнание — и се стреми да възсъздаде техния български характер — непокварен от статуи и песнопения, незамърсен от жертви и вакханалии. Девствени и диви неговите вили и русалки носят дъха на планинския здравец и росната свежест на билки от самодивски усой... И този дъх на чистота и горска свежест придава особен чар на поемата. Чувствуващ ободрителния досег до недрата на природата, вярваш в чудодейната сила на самодивския вир...

Но в тази лирично-романтична атмосфера своеобразно се преплита и една открито реалистично-сатирична линия. Поетът носи в душата си бремето на своята съвременност и върху фона на самодивското царство съзнанието му постоянно проектира и образи от реалния свят — света на фалшивия румянец и фалшивите чувства, на свирепите партизански разпри, на суетната мода и послушните съвести. В изхвърления в по-късните редакции разговор със змейския полковник образите от двата свята дори направо се сливат — змеят се оказва бивш министър и стихът на поета нагазва направо във вълните на актуалния политически живот. Ироничният му тон е открит и остър, сатиричният патос достига до върховете на обществената стълбича:

— Как, министър! — викнах смаян.
— Мили мой, няма е чудно?
Да, министър — и случаен,
а туй у вас не е трудно!

Колко йоще са сидели
на креслото като мене:
едни — дяда изкуфели,
други — старци вдетинени.

„В царството на самодивите“ е написана под влиянието на „Германия“, хумористична поема от Хайне² — съобщава Вазов в едно писмо до младия К. Кръстев.² И наистина в това сатирично осмисляне на романтичните видения несъмнено има нещо от стила на знаменитата Хайнева поема. Съществува известна близост и между отделни сюжетни ситуации. (Така у Хайне богинята Гаммония дава възможност на поета да види във вълшебния съд бъдещето на Германия, а у Вазов — вилата му предлага да надникне в чудодейните вирове на Марица, за да види бъдещето си или да узнае душата и мислите на своите познати.) Но касае се само за най-общо влияние, за творчески навеи, не и за пряко подражание. Творческата физиономия на двете поеми е твърде различна. В „Германия — зимна приказка“ сатиричната струя залива всичко, във „В царството на самодивите“ тя е само контрапункт на основната романтична мелодия.

¹ И в. В а з о в, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 99.

² И в. В а з о в, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 104.

Особено очевидна е разликата при поетичните видения от историческото минало — у Хайне тяхната романтика е сатирически развенчана, у Вазов те са опоеизирани във величаво романтичен патриотически дух. И въобще патриотическите стимули на гражданската сатира у Вазов се извяват много по-открито, очертавайки една романтично-патриотична линия, която във втората част на поемата става основна. Както навсякъде в своето творчество, и тук Вазов е преди всичко поет-патриот, влюбен в красотата и славата на своята родина. Неговата разходка из фантастичното царство на самодивите незабелязано се превръща в разходка из земите и историята на България. . . Снежните върхове на Рила, тайнствената верига на Родопите, гордият Пирин и любимата Стремска долина, многоглавият Шар и синьото Охридско езеро. . . Картините се сменят с бързината на фантастичния полет, маркирани в едрите линии на възторга и удивлението. И в този обобщен образ на България изведнъж се смесват минало и настояще, израства отново старинната Преспа, старите войводи заобикалят трона на Самуила и, коленичил в нозете на великия цар, поетът излива болката на своето време:

— О, царю, открий пред мене
своя план велик и таен:
ний и днес сме разделени
и под ига много траем.

В нашите поля, балкани
един глас се днес раздава:
във души ни, във сърца ни
твоята мисъл оживява.

Ободри ни, сгорещи ни,
дай ни твоят дух и сила,
научи ни как се гинее
с чест за родината мила.

Дори и в унеса на романтичните си видения Вазов продължаваше да се чувства пълномощник на своя народ. Беше 1884 година и Източна Румелия се тресеше от все по-нарастващия повик за съединение със свободното Княжество. . .

Продължава и сатиричната линия на поемата. Сега вече — като съпоставка на величавото минало с издребнялата карьеристична съвременност. И в тази съпоставка стихът на Вазов зазвучава със силата на вдъхновилата го Хайнева сатира:

Самуил се не намира! —
Византийците без брой са:
днес срамът венци събира,
подлите у нас герой са.

За власт, орден, за жълтица
светотатски би продали¹
Охрид, Емус, Дрин, Марица —
всички твои идеали.

Ти дошъл би — но на халост!
Твоят гений що ще стори?
Нявга ти умря от жалост,
днес умрял би от позори!

¹ В първата редакция на поемата тези стихове са били съвсем пряко свързани с конкретните обществено-политически условия на Източна Румелия:

За къс злато, за звезда
от Босфора — би продали. . .

Доблестното минало и хитрото настояще, баснословната сабя „френгия“ и „круповите на Бисмарка“ — по линията на тази съпоставка върви и разговорът с легендарния Крали Марко. . .

. . . Самуил, Крали Марко, Паисий. . . От дълбините на вековете поетът извиква образи, които се свързват естествено с романтичния народно-легендарен характер на поемата. История и легенда, митология и реалност, всичко се слива в единна поетическа сплав. Заразени от патриотичното вълнение на поета и от романтичната атмосфера на поемата ние не се учудваме на странните исторически съчетания и приемаме дори самотивата, която надзърта в килията на Паисий. . . Чувството за художествена мярка изменя на автора само веднъж. Увлечен от своето пламенно преклонение пред „царя-освободител“, когото наивно отъждествява с подвига на руския народ, той кара легендарния Крали Марко да пламне от желание да стане „пръв войвода“ на Александър II и горчиво да заплаче при вестта за смъртта му. . . За съвременния читател, който не споделя чувствата на автора, историческите мащаби са грубо нарушени. Та Крали Марко това е легенда, това е, както се изразява другаде самият Вазов, „всеславянска слава“. . . Но да не забравяме, че това е поетът, който от дете бе гледал образа на руския цар „до божата света икона“. Дори и слабостите на Вазов изразяваха по нещо от духа на неговото време и представите на народната маса. . .

Вплела в художествената си тъкан патриотичното вдъхновение и сатиричния патос — тези две основни линии в творчеството на автора от тия години — поемата „В царството на самотивите“ същевременно ни въвежда и в ония най-интимни области от душевния свят на поета, които Вазов така рядко се решаваше да разкрие. И ако си спомним печалната гордост на поетичната изповед от края на живота му:

Но родино, за тебе пях,
ти цяла беше в песента ми.
И да разкрия не посмях
светаята святих в душа ми,

— ще разберем и оная подчертана слабост, която той проявява към своята пловдивска поема. „На въпроса ми от кой свой труд е останал най-доволен, г. Вазов, след малко замислюване, каза, че от своите поетически произведения той счита за най-доброто и най-поетичното фантастическата си поема „В царството на самотивите“ — четем в интервю с Вазов от края на 1905 г.“¹ Още по-откровен е поетът пред проф. Шишманов: „Това е най-хубавата ми поема и най-хубавото нещо в цялата ми поетическа творба, а смея да кажа, че тя стои най-високо и в цялата наша литература.“² Тази явно пресиленa оценка се повтаря и другаде, а в едно писмо до Ст. Костов поемата е наречена „това мое излюблено. . . незабележено от публиката дете“.³

И наистина за един така сдържан характер като Вазов, който от стеснение не се е решил да възпее открито своята неизвестна пловдивска любима („Тъй обичах „оная“ и пак не ѝ посветих ни едно стихотворение. Стеснявах се. Имах малки братя, сестра, как ще пиша любовни стихотворения?“⁴), тази лирична изповед на сърдечните страдания трябва да е била особено скъпа. Дискретна, завоалирана, творчески подчинена на един по-широк художе-

¹ И в. В а з о в, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 237.

² Там, стр. 158.

³ И в. В а з о в, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 92.

⁴ Цит. съч., т. 19, стр. 141.

ствен замисъл, тя все пак е била едно психологическо отреагиране на преживяната трагедия.

Но както казахме още в самото начало, интимният автобиографичен смисъл на поемата в никакъв случай не може да се изчерпи само с любовната мъка. Тук страданието е много по-широко, разочарованието от любовта е само част от дълбокото разочарование от обществото и хората. Зад бронята на бореца, зад остротата на сатирика се разкрива страдащото сърце на поета. Лиричният герой е убеден, че и докрая животът му ще бъде само низ от мъки и теглила, защото неговата съдба е в самия него. И в безсилен гняв той проклина орисниците, които са му отредили страданието още когато са му подали лирата на поета:

Мрачни пъклени създанья,
черни духове опасни,
на човешките страданья
предвещателки ужасни!

Не из вашите уста ли
гръмна страшната присъда —
твар за мъки, за печали
на земята аз да бъда?

И не вие ли напрасно
дадохте ми, без да зная,
лирата — да пея страстно —
и сърцето — да страда?

Това е чисто човешката реакция на поета. Но в думите на утешителката-вила е формулиран и творческият смисъл на поетичното страдание:

В бой душата повеч свети,
в скръб се геният разбужда,
и разкъсаното цвете
аромат по-силен пуца. . .

Мъките са дар небесни,
те са откуп на венците,
на най-хубавите песни
изворът стои в сълзите. . .

У Вазов страданието не става философия, не води до мирогледен песимизъм. То не пречи на неговия жизнеутвърждаващ поглед за света. То е само участ на поета, тъжна тайна на творческата личност. Дори и в тази най-пряка изповед на израненото му сърце той е преди всичко поетът-борец. Бичувайки обществените недъзи на своето време, той иронизира, полемизира, осмива и само на горските вили се решава да довери безпомощната мъка на своето чувствително, лесно ранимо сърце. Но и тук дори художникът се е постарал да избегне прекалено трагичната или сантиментална трактовка на образа на поета, въвеждайки историята с неговото лекомислено увлечение по хубавата змеица.

Слаб и същевременно силен, лекомислен и дълбок, понесъл в сърцето си минало и настояще, общество и природа — лиричният герой на Вазовата поема създава един убедителен и поетичен образ — образа на поета, именно като поет, с неговата психология и съдба, с неговите класически черти на борец и мечтател. Такъв образ, струва ми се, българската поезия дотогава не познаваше. Нейните възрожденски представители, преди да бъдат поети, бяха революционери и просветители и дори и в най-интимните си изповеди сливаха своите черти с образа на епохата. Ботевият лирически герой беше преди всичко хъш и хайдутин, Славейковият — просветител и

патриот. Оставайки верен на великата традиция на Възраждането, Вазов все пак пръв погледна на поета и като на самостоятелен характер, със свои отличителни черти, със своя отделна съдба, със свои специфични проблеми. Проява на събуждащ се интерес към тези проблеми можем да видим още у П. Р. Славейков — преводите на „Поэту“ от Язиков и „Поэт и чернь“ от Пушкин. Но в оригиналните произведения на стария просветител поетът още не е обособен като отделна психологическа категория. Дори в знаменитата елегия „Не пей ми се“ поетът напълно се разтваря в общественика.

Един нов, специфично литературен мотив у Вазов е и полемичната защита на характера и тематиката на своите произведения. Пред стария Славейков някога въпросът стоеше само да „пее“ или да не „пее“. А за какво ще „пее“ — това се разбираше от само себе си. В творческия път на Вазов този въпрос трябваше отново да се решава през всяко ново десетилетие. През 70-те години той настрои своята „новонагласена гусла“ за патриотични и борчески песни, през 90-те — с горчиво съжаление се примири: „Нека бъде сатирата!“ Преход между тези два основни момента са именно 80-те години, когато, от една страна, получават своето най-бляскаво осъществяване патриотическите вдъхновения на поета, от друга — вече определено се формира неговият критико-реалистичен поглед. В патриотично-демократичен и критико-реалистичен дух е разработен този мотив и в създадените по това време Вазови поеми. Още в „Трайко и Риза“ авторът демонстративно бе отказал да търси вдъхновението си в съвременния политически и светски живот и бе предпочел да остане при своите „селянки диви/ с късите поли, с дългите хурки“. Тази полемика продължава и във „В царството на самодивите“. На гласовете на някои „по професъя патриоти“, които го укоряват:

Твойте блянове и вили
чужди са на нашто време,
зле страдай „народа мили“,
язви мъчат го големи.

Данъци села претварят,
бедност влазя в градовете,
митинги реда събарят,
а ти пейш за духовете.

Пей, но с дрънкане безплодно
наший здрав вкус не разваляй,
а във името народно
плюй, ругай, проклинай, каляй. . .

тук авторът решително отговаря:

клевети днес кой не мъти?
Хули майстора си знаят,
а анатемите дръти
право другиму остаят.

Нека пее вашта лира
тез чувствителни мотиви:
мойте — другаде ги дира —
надалеч — в горите диви,

в самотийте, в лесовете,
в творчески блян на народа,
в тайний мрак на вековете,
в неначетата природа. . .

Това не е поетична прокламация на едно романтично бягство от съвременността, това е само изява на отвращението на поета от буржоазните политически нрави, израз на стремежа му да не смесва патриотизма с партизанщината, да не търси вдъхновение в това, което е достойно само за сатира. Сатиричната линия в самата поема е свидетелство, че той съвсем не бяга от актуалните проблеми на съвременния живот.

Колко реални са били всъщност въображаемите гласове, които укоряват поета, може да се види от отношението, което е имал към поемата самият издател на в. „Народний глас“, известният стар книгоиздател и книжовник Д. В. Манчов. „Ако тая поема е останала без край — обяснява Вазов няколко години по-късно в цитираното вече писмо до Ст. Костов — то кабахатлия е дядо Манчов, който се мръщеше, че отнимам място в „Народний глас“, за да печатам „такива играчки“. А аз тогава пишах толкова, колкото място ми оставаше в всеки брой на вестника (долните стълбове на втората страница). Имам още (у дома) трийсетина куплета ненапечатани, но те не съставляват края.“

Както се вижда, злободневната действителност все пак си е отмъстила на поета. . .

По-късно, както е известно, Вазов загубва ръкописа на последните ненапечатани глави и го намира чак години по-късно. Това става причина за две редакции на края на поемата: една — в „Поеми“, 1893 и друга в „Поеми“, 1904. Твърде злободневният характер на редица моменти е наложил и други, по-сетнешни поправки. Но тук нямаме за задача да изследваме различните редакции на произведението. Мисля, че трябва да се отбележи само един мотив от сегашния текст, който в по-ранната редакция липсва. Това е съзнанието на автора за голямото национално значение на неговата поезия, самочувството му на поет, който има какво да остави на своя народ. В текста от „Поеми“, 1893 героят отказва да види във вълшебния вир своето бъдеще, за което е предварително убеден, че ще е също така изпълнено с мъки и предпочита да узнае душата и мислите на своите познати — желание, което дава повод за нови мрачни разочарования. В „Поеми“, 1904 този момент е заменен с появата на музата, която в отговор на печалните размишления на поета за бъдещето:

де ще глъхнат мойте песни
и с тях името ми бледо,

пророчески възразява:

Дор звук роден звук милува
в градове, в колиби скромни —
твойта песен ще вълнува
твойто име ще се помни.

Не мрат песни вдъхновени,
отклик на душа народна,
от любов и скръб излени
във реч сладка и свободна.

Не мрат песни, дето блика
струята на гений родний,
на природата ни лика
дето свети благородни!

Може да се каже, че това е всъщност първият, несъвършен вариант на знаменитото Вазово стихотворение „Моите песни“ (1913 г.).

Раздвижена, богата и оригинална, поемата „В царството на самодивите“ е наистина едно съвсем ново явление в нашата литература от първите след-освобожденски години. Обръщайки се към най-старата поетична традиция — на народния митологичен фолклор, Вазов съумява да превърне тази традиция в истинско новаторство. Новаторство в образи и мотиви, тон и стил. Особено интересно и ново е своеобразното преплитане на романтика и хумор — преплитане непознато дотогава на българската поезия. Безспорно то иде донякъде като влияние от Хайне. Но източниците му са и в самата творческа природа на Вазов. Влиянието на Хайне само утвърждава предразположенията на самия поет.

Проф. Арнаудов търси известни влияния върху Вазовата поема на Пушкиновата „Руслан и Людмила“¹ и „Майска нощ“ от Мюсе.² Поставянето на „примера на Пушкина“ до сборниците на Дозон и братя Миладинови като един от творческите стимули на творбата ми се струва произволно и насилено. Но влиянието на Мюсе е твърде възможно — самият Вазов по друг повод признава: „Алфред де Мюсе, най-нежният поет на сърцето, ми беше особено скъп в минути на любовни страдания. Величков беше ми донесъл в Пловдив „Les puits“, които четяхме наедно.“³

Но каквито и чужди влияния да откриваме в тази така самобитна поема тук те са явно само едни подтик на творческото хрумване. Поемата се ражда не по книжен път. Тя изкристализира от жизнената биография на самия автор, възплъщава в романтични и сатирични образи характера на неговата душевност и духа на неговото време. И в това е нейната жизнена сила. Защото съвременният читател може и да се спъне в остарелия ѝ на места език, или с право да сметне, че поетическите ѝ откровения вече не са нещо ново, но не могат да не го заразят искреността на чувството, полетът на фантазията, непринудената свежест на преплетената с хумор романтика.

*

От март 1884 г., когато започва да се печата „В царството на самодивите“ до края на живота си Вазов не написва вече нито една поема. Само през 1906—1908 г. романтичният цикъл „Легенди при Царевец“ го доближава отново до особеностите на този жанр, но вече в по-тесните рамки на историческата балада. Още от края на 80-те години късият разказ и романът — тези жанрово най-определени форми на епоса заменят повестта и поемата, характерни за първите търсения на Вазов по пътя на епичното пресъздаване на живота. Деветте Вазови поеми остават тясно свързани с годините 1879—1884. Години, когато се полагаха основите на следосвобожденската ни литература и нейният пръв представител и основоположник трансформираше своите черти от възрожденски поет на общонародните тъги и възторзи в многобагрен и широкообхватен художник с национален и демократичен дух, с остър поглед и богата палитра, със сложни изживявания и разностранни търсения. Оттук и многообразието на неговите поеми, свързани по-скоро с общите линии на цялостното му творчество от това време, отколкото една с друга. В тях можем да намерим и мотивите на неговата ли-

¹ Вж. предговора на проф. М. Арнаудов, към т. IV от „Иван Вазов. Събр. съч.“, 1948, стр. 17.

² Вж. М. Арнаудов, Из интимната лирика на Вазов. — в кн. „Из живота и поезията на Иван Вазов“, София, 1958, стр. 31.

³ И в. В а з о в, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 143.

рика и темите на неговата белетристика, по своему те отразяват и въодушевлението на националноосвободителните борби, и пошлостта на следосвобожденската буржоазна действителност, и лиризма на интимните възмущения на поета. „В царството на самодивите“ е истински ключ към лириката на Вазов от 80-те години. „Загорка“ е въведение в национално-революционния епос, създаден от Вазов в неговата белетристика. „Моята съседка Гмитра“ ни отвежда към света на „Митрофан и Дормидолски“. Дядо Лулчо Панов би могъл да се нарече литературен събрат на Хаджи Ахил. В юнака Трайко можем да доловим далечно предчувствие за образа на Боримечката. А в многобройните картини от природата, вплетени в сюжетната тъкан на поемите, ще почувствуваме и оня певец на българската природа, който така ярко се разкрива в „Поля и гори“ (1884). Интерес към обществото и любов към природата, реализъм и романтика, лиризм и сатира, национални проблеми и интимни възмущения, демократически патос и народностен дух, продължение на стари традиции и новаторски търсения — всичко, което характеризира творчеството на Вазов от този богат и плодотворен период намира своя израз и в неговите поеми.

Тематично в тях като че ли все пак преобладава близкото минало, предосвобожденската действителност. Но това минало е погледнато вече през призмата на настоящето и е станало своеобразен фон и критерий за оценка на съвременността. Без да достига яркостта, която има в „Епопея на забравените“ и „Немили-недраги“ и тук чувствуваме характерната за автора по това време идейна съпоставка между минало и настояще. За каквото и да пишеше Вазов, винаги се обръщаше към своята съвременност. Заради нея се връща той към своите спомени от миналото, в нейно име влиза в поругените палати на Самуил. . . . Затова и твърде насилено би било, ако разделим неговите поеми по тематичен признак — на теми от миналото, теми от съвременността и теми от интимния живот на поета. Подобно деление нищо не би ни дало. Защото как ще обясним подчертания демократически патос на „Грамада“ и „Трайко и Риза“, ако не се обърнем към датата на тяхното създаване и какво ще остане от „В царството на самодивите“, ако в интимните изповеди на поета не видим отражението на обществената атмосфера, в която той е принуден да живее. От друга страна, нима трябва да търсим парещия дъх на съвременността непременно в „Моята съседка Гмитра“ само защото там действието се развива след Освобождението.

Повече основание би имало за една класификация на Вазовите поеми по жанровите им белези — типично лироепични, лирични и хумористични. И наистина „Грамада“ и „Загорка“ със своята добре оформена фабула и лирична разработка представляват класически образци на лироепична поема, определено лиричен характер има „В царството на самодивите“, а „Моята съседка Гмитра“ и „Кихавицата на Саллюста“ — могат да се сметнат за първите хумористични поеми в българската литература.¹ Но трудно биха могли да се намерят никакви оформени особености на лироепическата, лирическата и хумористичната поема у Вазов. Разбира се, „Грамада“ и „Загорка“ са твърде близки не само по сюжет и образи, но и по постройка и стил. Но „Трайко и Риза“, една също лироепична поема, има съвсем друг характер. Да не говорим за „Синайска роза“, на която изобщо трудно можем да намерим мястото в една подобна класификация. Твърде насилено би било

¹ Печатаната преди Освобождението басня „Sutor non ultra crepidam!“ от Д. Велик-син, която жанрово би могла да бъде определена като хумористична поема, има съвсем незначителна историко-литературна стойност.

да търсим по тази линия допирните точки и между „Зихра“ и „В царството на самодивите“, „Моята съседка Гмитра“ и „Кихавицата на Саллюста“. Разностилови и разнолики, поемите на Вазов отразяват тенденциите на един период на търсения и начинания и същевременно носят печата на една единна в своето многообразие творческа личност. Затова и всяка от тях живее сякаш сама за себе си и същевременно намира своето място в общия творчески портрет на автора — такъв, какъвто се оформя именно в този решителен за неговото творческо съзряване период.

Преди всичко, както вече видяхме, в тях са ясно изразени двете основни линии на неговото творческо развитие от тия години — критическият реализъм, от една страна, реализмът, свързан с революционна романтика, от друга. Но тук тези линии не са в своя най-чист вид. В лироепичната тъкан на поемите творческият метод на автора приема различни отенъци, свързва се ту с един, ту с друг стил.

Най-специфично вазовски е романтичният дъх на поемите „Грамада“, „Загорка“ и „Трайко и Риза“. Дъх, който иде от органичното вливане на романтизма в реализма като съставна част на единен творчески метод. В романтичната идеализация на народа и чудовищните злодейства на народните врагове, в трагично сензационния характер на драматичните сблъсъци и в героично-революционния и демократично-патриотичен патос тук чувствуваме романтиката на самата епоха, възвишено романтичния стил на възрожденското мислене и поетично идеализиращия дух на народната песен.

Много по-близо до класическите форми на романтизма са фолклорните и исторически видения на Вазов в поемата „В царството на самодивите“. Но и тук тази чисто романтическа линия не изчерпва характеристиката на творбата, тъй като с нея, от една страна, непрекъснато се пресича и една открито критико-реалистична струя, от друга — леко шеговитите хайневски интонации на автора често придават и на самите романтични образи известна поетическа условност.

Чисто романтични са всъщност само най-несполучливите поеми на Вазов — „Зихра“ и „Синайска роза“. Романтизмът в неговия печален байроновски образ и ориенталска екзотика явно остава чужд на творческата природа на автора. Силата на Вазов е в революционната, героична и историческа романтика, в романтичното преклонение пред патриотичните и демократични ценности, а също така и в своеобразното лирически условно преплитане на романтизма с реалистичен хумор.

С тези творчески предразположения на автора е свързан и въпросът за литературните влияния, които се кръстосват у него през този период на търсене и учене — периода, когато заедно с Величков Вазов съставя прочутата двутомна христоматия с преводи от западноевропейските и славянските литератури, много от които прави сам той. Редица такива чужди влияния върху своите поеми е посочил самият Вазов. Но не е трудно да се види, че плодотворни резултати те са дали само там, където са съвпаднали с творческата нагласа на автора, където са му помогнали да намери себе си. Чуждите влияния тук не са могли да бъдат решаващи преди всичко поради това, че повечето от Вазовите поеми имат своите творчески извори в самия живот — в жизнената атмосфера на близкото минало и съвременната действителност, в спомените и представите на писателя. Подчертано конкретен в процеса на творческото пресъздаване в много от своите поеми той дори има предвид съвсем определени събития и лица, често те са в една или друга степен автобиографични, свързани са с атмосферата и релефа на местности, през които е минал жизненият му път — главно Берковския и Пернишкия край.

Колко конкретно си е представял Вазов всичко, за което пише, може да се види от интересните забележки, които слага към някои моменти от поемите. Така в „Загорка“, когато възкликва

Ой, гори, гори балкански,
гори неначети. . .

той сякаш се побоява да не би да схванем това само като един общ израз и бърза да прибави: „На северните плещи на Стара планина, от Берковица нататък, има още широки и непроходими лесове, най-вече от букове. Там е най-гористата част на Западна България.“ А когато малко по-долу поменава за юнашките предания

за бой, за свобода;
за дружината измряла
на Минча войвода

— пак не забравя да обясни: „Споменът за Минча войвода, кръвожаден и юнак хайдутин, е пресен по тия места.“

Тези днес вече необичайни за художествено произведение забележки са много характерни за поемите на Вазов. Него го вълнува всичко, което се отнася до облика на България — история, география, етнография и език. И пресъздавайки живота ѝ с размаха на художник, понякога той не издържа на изкушението да направи и добросъвестния коментар на учен.

Например: „Между преданията за Крали Марко има едно — в Миладиновия сборник — което разправя, как той, при едно състезание с някакъв ангел, дигнал на гърба си една торба, напълнена с пръст, която обладала тежината на цялото земно кълбо.

Въобще тук преимуществено имам предвид Крали Марко на преданията, а не на песните, които често го умаляват и правят дори смешен; в преданията само тоя единствен величаво-романтичен образ на южнославянската фантазия, съхранява се ненакърнен със своя исполински лик и баснословно могъщество и сила, с поетическите спомени, с които са насеяни Старата, тракийските и македонските планини.“

Но най-често са, разбира се, диалектоложките бележки от рода на: „В селата по Берковско „държава“ казват на едно имение: лозе, ливада, двор и други поземлени имущества. Къщата изобщо наричат „хижа“.

Тази жизнена конкретност на Вазовите поеми, връзката им с определен географски край и дори диалект ни най-малко не пречи на обобщителната сила на техните образи. Подчертавайки специфичния местен колорит, Вазов търсеше общонационалния дух. Повече от всеки друг той умееше да превърне провинциалното в национално, в един отделен малък кът да огледа цялостния облик на България. Като изключим несполучливите опити със „Зихра“ и „Синайска роза“, неговите поеми са дълбоко национални по дух.

Сред една нова действителност и по един нов начин Вазов всъщност продължи основните традиции на нашата предосвободителска поема, с нейния народностен характер, национален и патриотичен патос и тясна връзка с духа и стила на народното творчество. Неговите произведения от този жанр очертават една нова стъпка в развоя на българската поема, като завоюват за нея нови терени и трасират нови пътища. Без да бъдат от ония художествени постижения, които бележат върховете на литературната история, те явно са придвижили нашата поезия напред, а творби като „Загорка“ и „Грамада“ несъмнено са оставили своите ярки следи и в обществено-възпитателното на българския народ, в утвърждаването на неговите патриотични и демократически традиции.

СПОМЕНИ ЗА НИКОЛАЙ ХРЕЛКОВ

Вичо Иванов

ПЪРВА СРЕЩА

Срещнах го за пръв път през есента на 1928 година. Потомъкът на Любен Каравелов тогава току-що се беше завърнал от чужбина, от емиграция. Висок, с малко приведена глава между асиметрично издигнатите му рамене, фигурата на този човек излъчваше непримиримост, доблестта на непреклонния. Когато той разговаряше спокойно, от погледа му струеше подкупваща детска доверчивост и доброта. Но случеше ли се да премине в полемика и да отстоява своята вяра в народа и неговото право на свобода и човешко щастие, от очите му излитаха стрелите на революционното му убеждение. Жестът му беше ъгловат и драматичен, наситен с прикрит вътрешен трагизъм, сплетен с безгранично съчувствие към бедните, към страдащите. Звучността на неговия глас носеше вълненията на благородното му сърце, поривите на неговите стремителни мисли, акцента на обаятелната му преданост на верен пролетарски син. . . Една клетвена преданост, която съзнателно и неотстъпно се осъществи с време в оня трагичен край на Николай Хрелков, който се превърна в мярка за моралния му и политически ръст на гражданин-комунист.

НА УЛИЦА КОЧО ЧИСТЕМЕНСКИ

Живеехме на улица Кочо Чистеменски 7. Едно единствено широко легло в стаята. За друго нито ние можехме да мислим, нито пък хазяите ни — бедни хора, следваше да рискуват с оскъдните си средства за набавяне допълнителна мобилировка. В това наше съжителство, което не трая дълго, поради липса на средства за редовно изплащане на наема, имаше немалко анекдотични положения. . . Дългият Николай, когато се изпълнеше под общата завивка, на мене ми подвяваше. . . А когато той попрегъваше крака, за да запазим топлото под одеялата, аз неизбежно преминавах в отстъпление към стената. В такива случаи на неблагоприятния, често апелирах:

— Николай, опрях до стената.

— Ах, тоя мой проклет бой и тия непрокопсани мои дълги крака! — негодуваше той, повече от себе си, отколкото от мене, че оставах или „неприютен“, или пък без „спално пространство“. . .

Нея година есента започна с ранни студове и гъсти мъгли, които по цели дни не се дигаха. Николай понякога предпочиташе целият следобед да прекарва в квартирата, макар да ни липсваше топливо. И най-често съм го заварвал да лежи и чете. Да пише — тук беше невъзможно, липсваха що-годе предразполагащи условия. Хазяите ни, както казах, бяха хора сиромаси. Те имаха две деца — русокосо момиченце и момченце, което винаги вървеше след майка си. Бащата — мургав, с ленива походка и гърлест глас, който от двора отекваше чак на улицата през късните нощни часове. Този пролетарий чувствуваше остро тежкото си положение, носеше в себе си недоволство, беше затворен и трудно достъпен за разговор. Той излизаше от къщи по тъмно, отиваше някъде си на работа, а вечер закъсняваше и се

върщаше винаги пиян. Измъчената му жена, след като нахранеше децата си и ги приспеше, оставаше да го чака търпеливо за вечеря пък когато се завърне от кръчмата. Но дойдеше ли си, той почваше да бие жена си. . . И много често събудените деца изтичваха в стаята ни и молеха със сълзи на очи:

— Чичо Николай, татко души́ мама! — казваше момиченцето. Двете деца трепереха и от уплаха и от студа.

— Вие, деца, легнете при чичо си да не простинете, а пък аз ще отида да видя и помогна. . . Как смее татко ви да посяга!

Надвечер Николай се обличаше и изтичваше през двора към стаята на хазяите. Изскубнал майката от ръцете на пияния баща, тя се озоваваше при децата си в нашата стая, изумена от побоя и потънала в срам. . . В това време там защитникът на нещастната жена се разправяше с алкохолизирания ѝ мъж.

— Аз се опитах да го убедя, че ако и за в бъдеще продължи този среднощен ад — обръщаше се към нас завърналият се в стаята Николай — аз сам ще му дам хубав урок по пролетарско държане. . . Ние не ще позволим да бъдем безучастни зрители на неговите нощни изтезавания над децата, над вас, бедна майко. А сега приберете се в стаята си, без да му казвате нито дума. А аз ще бдя оттук. Чуя ли виковете му, ще изтичам веднага. . . — успокояваше Николай разтревожената майка и нейните деца. . . Ние не ще му позволим занаят — уверяваше енергично той и целият се тресеше от благородното си възмущение.

Въпреки всички опити от наша страна да се внесе спокойствие в семейството, хазяинът си знаеше своето. . . с тая уговорка само, че той по-рядко преминаваше към жестоки разправии с нещастната си жена. Николай се утешаваше самонадеяно и с донкихотовски оптимизъм:

— Все пак, драги брате, закрилата ни не мина без полза за семейството. . . Жената видя, че не е сама — има опора в наше лице и сякаш се успокои, вече не се страхува от мъжа си — убеждаваше ме той. — Последният път му казах, че ние — квартирантите в този дом, макар и да сме кръгли пролетарии като него, установяваме дежурство и непримирима бдителност срещу неговите пиянски истории.

Хазяйката просто нямаше думи да изкаже признателността си на Николай за защитата му.

Човек на революцията, Николай Хрелков поддържаше непрекъсната връзка с хората от народа, пък където и при каквито и условия да се намираше той. Това продължи комай до последните му дни. И този дълбок и неотменен морален контакт на революционния романтик и хуманист имаше — би казал човек — характер на взаимна размяна на обич с обич. . . Тогава, когато Николай наистина чувствуваше, че е без остатък в самия народ, с народа и за неговата свобода — завинаги на живот и смърт! В името на тази своя обич към народа той презря „смисъла“ на еснафското благополучие в живота и в литературата и поддържаше будна своята непримиримост с фашизма и подлостта. Той беше чужд на компромиси в живота и се отвърщаваше от всичко, носещо и разнасящо смрадта на отстъплението от великото дело на народа и неговата свещена борба в името на свободата и комунизма. И нищо чудно, че неговият светъл оптимизъм заедно с безнадеждното му състояние на осъден. . . еднакво от коварната болест както и от монархофашизма, привличаха в онова време на изолация и насилие мнозина чисти и предани на народа девойки и младежи. В техните сърца приживе той заживя нов живот на незабравим брат и другар. Изгнаник в собствената си родина, в Горна баня или другаде Николай нямаше ден да не посрещне такива въодушевени гости, които носеха демократичния дух на своя народ и чувствуваха сродството си с поета-гражданин и революционер. Много от тях, преди да минат в нелегалност, конспирация или да се прехвърлят в някоя от партизанските бригади, считаха за свой другарски дълг на признателност да се отбият и се сбогуват с вдъхновителя си. . .

. . . Намеря ли се понякога на булевард „Дондуков“, аз извървявам мислено целия път до някогашната ни квартира на „Кочо Чистеменски“. . . И сякаш отивам на среща. . . с Николай, който не е престанал да дежурува, да бди за спокойствието на онеправданото

работническо семейство с двете дечица! Да стои на поста на революционната чест за свободата и щастието на хората, на пролетариата.

БЕЗДОМНИЦИ

Много вечери оставахме без квартира. И защо не? . . . Неплатен навреме наем, постоянна безработица, живот ден за ден, несигурност. Отделно пък другите неща . . . когато едно сусамено зрънце от геврек в някой от джебовете на „сакото“ или „балтона“ ни е възвръщало аромата на хляба. . . Аз не се срамувам да говоря за това, защото откровеността ми е защитена от правдата на ненавистта ми към капиталистическото иго и монархофашизма.

В такива безнадеждни дни, когато беше ясно, че са изчерпани всички възможности за почивка, за сън, Николай — където и да се намирахме — така се загръщаше в балтона си, ако сезонът беше зимен, че сякаш репетираше нощно бдение чак до видело. Той ставаше затворен, недостъпен за разговори при случайни срещи с познати, замислен като предпълна катастрофа. А такъв той биваше много пъти, защото положението ни не се изменяше. . . Чудесата в случая бяха невъзможни, а и сами не вярвахме в тях.

— Да-а-а-а. . . Непоносим живот! И ако не беше привързаността ми към трудовия народ, вярата ми, че светът ще стане друг, отдавна да съм. . . Не, по-добре да не споменавам тая срамна за един комунист дума. . . То би било бягство от борбата. . . — току ще се обади Николай интимно, с чувство на протест против притеснителите.

Много пъти сме осъмвали в такива кафенета, които в онова време работеха непрекъснато, през цялото денонощие. Тук можеха да се срещнат какви ли не скитници! Опърпани и изнемощели хамали, които намираха спасение всред „свои“. . . Бездомни старци с вързопчета „покъщнина“ и в лъщящи дрехи като на удавници. . . Една нощ, останали без квартира, в кафене някъде към главната гара срещнахме такъв скитащ се старец с опитомена гарга под палтото си. Ние бяхме силно развълнувани от тоя фантастичен образ на човешкото страдание! Сам в беда и глад, той беше приютил у себе си прокълнатата птица и гледахме с каква грижа я хранеше с варено яйце. Задимено от тютюнев пушек, в кафенето едни седяха в отчаяно състояние, други играеха шумно на карти или табла, трети стояха прави и гледаха от принуда с притъпено чувство! А там пък някои дремеха, съсипани от умора и безсъние. Врявата беше неудържима, псувните — още повече и се сипеха по различни поводи и адреси.

— Тук все повече и повече става нажежено — обърнах се към Николай.

— Наше дъно, братко мой! — отговаря замислено той и с нескрито съчувствие към тия бездомни хора, някои от които поради липса на столове — седяха на самарите си.

След полунощ беше започнало да прехвърча сняг на парцали. Влезе пиян и, без да обръща внимание на присъстващите — схлузи се в отсрещния ъгъл на кафенето и захърка след малко. На една от масите, където четирима играеха на „скамбил“, беше извършена шмекерия с карти. Изригна гневен протест от страна на засегнатата партия. Играта спря, единият от играчите хвърли картите си и започна да ругае. . . В кафенето настъпи бъркотия. . . Кафеджията пред тезгяха предупреждаваше колкото му глас държеше:

— Тихо, господа, тихо! Инак ще викна полиция да тури ред „в това царство кърваво, грешно“! — иронизираше той с откраднати мисли от Ботев.

— Ти там гледай да не ти угасне оджака. . . Ние сами, без твоята полиция ще си разчистим сметките.

— Ти да не си от националлибералната партия? Ако ти угасне кафеджийския огън, ще ти хвърлим един хамалски самар на гърба — обади се един от играчите — висок, с дълги пръсти и тънки черти на лицето.

— Аз се отказвам да играя повече! — каза тоя, който беше си послужил в играта с кражба в размяна на карти от купа, от който раздаваше на другите трима.

— Тъй ли? Тогава ще платиш цялата сметка. Иначе да му мисли гърбът ти.

— Гърбът ми?

И докато виновникът се опираше, другият скочи, хвана го за яката, ритна стола зад себе си за по-голяма свобода и започна да го бие. В кафенето настъпи суматоха. Кафеджията „Андон“ — както подигравателно се обръщаха към него късните „клиенти“, забрави да вика полиция и изчезна зад тезгяха. В този критичен момент Николай стана, спусна се към играча, който беше грабнал стол, за да замахне, издърпа го от ръцете му и извика разгневен:

— Срам, срам, братя! Не ви ли стига сиромашията. . . Ако трябва да дигнем ръка срещу някого — то са изедниците на народа. Умирате се! Позорно е да се разправяте по такъв начин. А ти, страхливецо — там зад тезгяха, — да не си заплашвал с полиция. . . Другарите сами ще се оправят.

В настъпилата тишина някой от среднощните посетители запита намесилия се Николай с нескрита симпатия към него:

— А ти, драгий, кой си?

— Аз съм ваш брат! Нямам други интереси от тия на работничеството.

Посетителите гледаха в Николай с учудване. Някои от седящите придърпаха столовете си към нас и настойчиво питаха какво желаеме да вземем: чай, кафе или локум. . . Трогително внимание! Николай никога не можеше да го забрави и много пъти ми го е припомнял. . . Тогава ние дочакахме зората в кафенето. През цялата нощ до сутринта „заведението“ приличаше на кошер. Само че тук прииждаха и се рояха не пчели, а бездомници и всякакви скитници.

Когато понякога, след Девети септември, ставаше дума с Николай за софийските ни дни и нощи без квартира, той не изпускаше случая да каже:

— Оня страдалец с гаргата в онова кафене през зимата остана завинаги в паметта ми като изумителен образ на човешката беднота.

— Аз пък не мога да забравя еднакво и твоята намеса за разтървяването на картоиграчите и революционния ти призив към тях.

ЗЛОДЕЯТ В ЕДНА БРЪСНАРНИЦА

Въпреки тежкото ни, не! — просто никаквото ни „материално състояние“, — стреляхме се да поддържаме външността си в приличен вид. Поради лошите условия в квартирата предпочитаме да ходим на бръснар, отколкото сами. . . Николай беше намерил една малка бръснарница на „Дондуков“ между улиците „Раковски“ и „Дунав“, от лявата страна на булеварда като се върви към желозъпътната линия. Тази бръснарница отдавна не съществува, там сега се издигат високи жилищни сгради.

Едно утро през оная есен ние се разделихме пред бръснарницата с обещание, че ще се срещнем в кафе-сладкарницата „Цар-Освободител“. Реших да дочакам Николай на ъгъла, въпреки гъстата мъгла. Не мина половин час и гледам — Николай иде тичешком, обвзет от някаква тревога. . . Лицето му — в памук.

— Загивам, братко!. . . Води ме, че нищо не виждам пред себе си. Просто изгарям.

И докато го запитам какво е станало, между болките той можа да ми каже, че вместо с одеколон, бръснарят му е „дезинфекцирал“ лицето с карболова киселина. . . Докато го заведе при лекар за първа помощ, кожата на лицето му беше изгоряла. Превързан добре, аз го съпроводих до квартирата ни на „Кочо Чистеменски“ и се заех с ролята на болногледач. Николай беше неутешим. . . Едно затова, че трябваше да лежи и не се знаеше кога ще оздравее, а и затова, че няхаме пукната пара, за да му бъде осигурено спокойно лечение. В стаята — ноемврийски студ: нито да лежиш като болен, нито да седиш като здрав.

— Липсваше ми и тази беда! — пъшкаше обезобразеният Николай с бинтовано лице.

Тук не помагаха никакви думи, никакво съчувствие. И предпочитам да мълча.

— Единствената радост, че съм здрав, че мога да ходя, сега ми е отнета. . . Какво би могло да ми облекчи болките? Нищо, само кучешко търпение. Какво мога да предприема срещу този мой убиец?

Дните си течаха. А с тях постепенно заздравяваше и лицето на Николай. И когато той оздравя, реши да проучи личността на бръснаря, който му бе причинил такива непоносими страдания. Един ден ни стана всичко ясно: предумишлен акт на злодеяние! Николай недвусмислено беше уверен от предани другари, че бръснарят е човек от Александър Цанковото „движение“ и сътрудниichel на полицията.

Веднъж се отбихме да проверим — там ли е още бръснарят-полицай. Оказа се, че той отдавна напуснал работата си тук. Притежателят на бръснарницата, като съжаляваше много за случилото се с Николай, твърдеше, че бившият му работник е постъпил някъде другаде на работа. Николай не се сдържа и каза твърдо убеден:

— Вие сте държали тук злодей с бръснач в ръка! Цанковистко куче! Отишло е другаде да лае и безчинствува.

КАК ПИШЕШЕ

Тоя, който мислеше, че „истинското изкуство трябва да действа като изстрел в нощната тишина“, пишеше при изключителни условия. Преди да се разболе, той пишеше в бележничета: зимно време — в някое от софийските кафенета от рано, където можеше да се усамоти, а лятно време много често — на пейки във втората част на днешния Парк на свободата или в дълбочина под високите борови дървеса. Зимно време квартирата ни, където и да се намираше тя, беше винаги неудобна при липсата на топливо и при оня консервиран студ, от който се бояха и най-благородните ни пориви. През годината на оня съвместен живот, когато трябваше да делим по братски всичко — от фантастичните неблагоприятия във всекидневното до несъкрушимите упования в бъдещето на народа и света, Николай си оставаше винаги непоправим оптимист. В такъв климат. . . на фашистки гнет повечето му стихотворения бяха писани при невероятна обстановка, бих казал — на коляно, просто като революционен поет в самото полесражение на класа срещу класа. А когато се разболя, в самотата си той превърна болничното си легло в място за поетическа дейност. Какъв парадокс — тежка болест и поезия! — ще каже някой. Да, парадокс на една болнична действителност, в която Николай трябваше да се надпреварва със смъртта срещу малкото време, което му оставаше да живее, та дано поне отчасти да завърши своето дело. При такива трагични условия на живот се раждаха неговите буйни метафори — наситени с революционната му романтика и пролетарския му хуманизъм.

В ГОРНА БАНЯ

Аз бях вече в Пловдив, когато Николай се разболя. Но връзката ни не прекъсна. Случваше ли се да бъде в София, рядко е бивало да не го посети в Горна баня. Къде лежеше в началото — дали в хотела или в оная руинирана барачна зеленикава къщица — не мога точно да си спомня, че съм бивал и на двете места. Докато хотелската стая все още внасяше някаква надежда в самотното болнично всекидневие на Николай, не така беше в оная схлупена къщица, от чийто двор и от самата нея лъхаше трагизма на запустението. Тя обаче беше обект на полицейско наблюдение: следеше се кой идва на посещение при Николай и кой излиза оттам.

Неизброими са младите хора, които идваха при него — било сами или групово — по няколко девойки и младежи заедно. Много пъти съм заварвал или са ме заварвали такива предани приятели на Николай — въодушевени от революционната борба верни народни дъщери и синове. И далеч не е случайно трогателното признание на безсмъртната Лиляна Димитрова към своя по-голям брат и другар: „Да посети Хрелков — за мене е празник. Той като че ли е човек от друг свят.“ Тук, в тоя изолиран свят на страданието, където наоколо му в квартирата беше само сиромашия, а в благородните му мисли и чувства — поривите на надеждата във великото бъдеще на нашия народ, на човечеството, болният Николай се разминаваше вече с живота като с нещо чуждо, враждебно. На една страна — сломеният от тежката болест, а на друга — равнодушният, дори високомерен живот отвъд оградата на пустеещия му „дом“. . . Един живот, който будеше у Николай сложни преживявания, които

го правеха премного чувствителен, мнителен поради характера на болестта, изпълнен с тъга бавния му и предивременен залез. При посещенията той се увличаше от радостта си в гостите, от утехата, че младите, неговите приятели се интересуват от него и му засвидетелствуват предаността си. И почти винаги най-много той говореше, а другите слушаха своя мил събеседник съчувствено. . . . Едно естествено състояние за болен, който дни и нощи е очаквал някой да го навести, за да сподели всичко, каквото е мислил и премислял през дългите си безсъници. Тая почти необитавана преди идването на Николай къщица, всъщност се превърна в гнездо на революцията. . . . Нещо повече — в неподозирана школа на борбата и кръщение с идеите на пролетарския интернационализъм — за действие. Кой не са бивали тук, кои не са се отбивали при него да се простят, преди да поемат пътя на подвига и нелегалността! . . . Кой ли не от тия, които изгоряха в освободителната борба: Лиляна Димитрова, Малчика, Емил Шекерджийски, Кирил Маджаров, Васил Воденичарски. . . . Какво привличаше тук младежта, ако не спонтанно породеното взаимно доверие; ако не обаянието на Николай като верен на народа без остатък, неговата безупречна безкомпромисност пред врага; неговата безпримерна съзнателна саможертва в доблестно държание, неговият пролетарски хуманизъм.

В ПЛОВДИВСКИЯ САНАТОРИУМ

Рано една сутрин през 1937 г. пред Народната библиотека спря файтон без пътници. Файтонджията слезе от капрата, влезе в хола и се обърна към дежурния Никола Караколев:

— Търся господин. . . — и произнесе името ми.

Преди човекът да дойде при мене, аз го присрещнах с въпроса:

— Какво има?

— В кафенето на „Джумаята“ ви чака вашият приятел Николай Хрелков. Дойде от София с влака, който пристигна преди малко. Ще постъпва в санаториума. Той ви чака.

В кафенето. Николай седеше сам на една от масите. Той имаше страшно уморен вид. Изненадата от срещата ни беше повече за мене, отколкото за него.

— Нашият общ приятел Георги Лажев чрез своя братовчед д-р Лажев от тукашния санаториум издействува да постъпя на лечение при него — бързаше да ми съобщи Николай. Страшно време — каквото е в София, такова е и тук. Непрекъснати дъждове. Влагата ме просто разсипва. Дано да заварим д-р Лажев в санаториума.

— Да вървим — покани файтонджията.

А Николай почна да му се извинява, че го е забавил толкова време.

Вън продължаваше да ръми.

Небето беше притулено от тежки облаци, които се движеха от Родопите на север.

— Санаториумът се намира на високо в склоновете на „Чийдем-тепе“ или „Хълма на минзухарите“. . . . Един от ония пет пловдивски хълмове, които се срещат у Лукреций. А самият град — отговарях аз на запитванията на Николай — е основан от Филип Македонски — бащата на Александър Македонски — в 342 година пр. н. е.

Николай се тревожеше:

— Ако не завариме д-р Лажев, ако не ме приемат днес по липса на легло — къде ще се спасявам в тая влага!

— Напразни са тревогите ти, ние ще го завариме още във визитация.

Пред стълбището ни посрещна портиерът на санаториума. От него разбрахме, че д-р Лажев привършва визитацията си.

В канцеларията Николай беше приет по всички болнични формалности. Братовчедът на нашия приятел Георги Лажев беше се погрижил — на новия пациент да се даде стая с едно легло на първия етаж.

— Най-последно ще си отпочина, че съм като пребит — въздъхна с облекчение Николай, когато влязохме в стаята.

Не минаха десетина минути — дойде и самият д-р Лажев:

— Писа ми братовчед ми. Днес ви чаках — обърна се той към Николай с предразполагаща сърдечност. — С режима на санаториума ще бъдете запознати. Винаги можете да разчитате на мене. От условията тук зависи много, но не по-малко зависи и от самите пациенти. . . Отпочивайте. Аз пък ще отида още при няколко болни, които чакат за пневмоторакс. Не казвам „до виждане“, защото след час ще трябва да дойдете в кабинета на приеман преглед.

Николай не можеше да скрие радостта си от милото посрещане на д-р Лажев.

От него ден за Николай започна санаториален живот при неотменим режим. За постъпването му на лечение научиха от мене много другари, които чакаха приемните дни и часове да го посетят. Най-редовен гост на Николай беше Янко Шопов — техник от отдела на Пловдивската община, разпространител на нелегалния „Работнически вестник“. Аз го представих на Николай, за да му бъде в помощ, както и да го снабдява с вестника. От своя страна пък Янко му водеше други добри гости като работничката Надя Дукова, която посетне с мои грижи и с помощта на антифашиста педагог Павел Теохаров по молба на Николай успя да влезе в Пловдивския учителски институт, завърши го с успех и от тютюнева работничка стана учителка. С мене го посещаваха също такива другари като виолониста Аврам Литман, библиотекарят Русин Филипов, актьорът на местния театър Цани Стойков и някои млади тамошни поети като Иван Генов. Вниманието, с което го обкръжаваха те в санаториума, поставяше Николая в свършено нов морален климат. Всичко това влияеше за подобряване на състоянието му. По-сетне, при срещи, той си спомняше с чувство на носталгия за всички ония другари и другарки, които в Пловдив му бяха за свидетелствували милото си човеколюбие, искрените си приятелски чувства.

В онова лято, когато започнаха горещините в Пловдив, Николай не можеше да ги понася. По негово настояване д-р Лажев го изписа. . . Споменът за Николай Хрелков у неговите нови приятели обаче остана завинаги.

В ЛЪДЖЕНЕ НА ДВА ПЪТИ

От пловдивския санаториум Николай Хрелков замина за Лъджене. Дни преди това Помощната организация в Пазарджик извести Лъдженския районен комитет на партията със секретар Васил Сотиров — тогава работник в дървообработваемата фабрика на братя Ушеви, че там ще пристигне комунистът Николай Хрелков, намиращ се в много тежко положение. Когато Николай вече беше в Лъджене, Сотиров веднага му създаде връзка с тамошния учител и комунист — доблестният Янко Боянов Янков. Той от своя страна го запозна с комуниста Георги Попов и учителя по рисуване Сава Славчев. Вниманието и грижите на Янко през пребиваването на Николай в Лъджене бяха братски. В средата на тримата другари Николай се чувствуваше в свое общество. С тях можеше да се говори всичко. А това беше много важно за душевното и физическо състояние на болния, който знаеше, че е следен от местните полицейски органи. През това време Николай укрепна, беше затворил всички каверни. Това го ободри. От сега нататък той трябваше да поддържа упорито възврънатото си здраве.

Но през време на войната против Съветския съюз, същата тая полиция в Лъджене посрещна Николая вече като интерниран тук от Горна баня. Тя веднага го постави в тежки условия и забрани достъпа до него на негови приятели. Тук фашизмът превърна Николая в развалина, без надежда за възстановяване. . . Каквито сили беше набрал той преди това, пропиля ги принудителният глад, който му наложи полицията. Парите, които му се изпращаха понякога — или се връщаха обратно, или пък пропадаха за сметка на тамошните органи на държавна „сигурност“. За да се отидеше при Николай, трябваше да се взема разрешение от полицейския участък, където той ходеше да се разписва всеки ден. Но от там винаги отказваха с предизвикателства и заплахи. Веднъж, когато от Пловдив отидох на посещение при Николай, цивилен полицай в лъдженския участък се обърна към мене:

— Може би му носите новини? — Ако не напуснете незабавно Лъджене, може и да останете при него за компания — провокираше язвително агентът. — Познаваме ви тук още от първото му „летуване“ . . .

При такава обстановка нищо не можеше да се направи за облекчаване тежкото положение на Николай. Фашистките палачи беснееха в цялата страна, но и партизанското движение им даваше хубави уроци. . . Кореспонденцията до Николай тук се преглеждаше, а сам той вече престана да пише по тактическа съобразителност. А нашият непреклонен и смел другар Янко Боянов Янков, уволнен от учителство, отдавна беше минал в нелегалност. Контактът ми с Николай беше прекъснат за дълго. По актьора Цани Стойков от тогавашния Южнобългарски театър другарят Кирил Антонов от Калофер и аз можахме да му изпратим една значителна сума, която той получи. С големи трудности успя да се срещне с Николай и актьорът — тогава от Пловдивския народен театър — Петър Василев. Същият след завръщането си от Лъджене ми разправя за тежкото морално и физическо състояние на болния Николай, както и за несъкрушимата му вяра в близката катастрофа на фашизма под ударите на победоносната Съветска армия.

Тази пауза — без известия от Николай, без непосредствен контакт с него, продължи чак до освобождението.

П. П. ВЕРШИГОРА ПРИ НИКОЛАЙ

През своето първо и единствено гостуване в България прославеният партизански генерал от бригадата на Ковпак и писател П. П. Вершигора посети Николай Хрелков в Горна баня. От къде тоя човек знаеше предварително толкова много за Николай, за неговата прогресивна роля всред българската младеж, за характера на неговата бойна поезия?! Авторът на „Хора с чиста съвест“ се отнесе към Николай с трогателна сърдечност и висока преценка за неговото място в поезията и революционните борби. Това извънредно много поласка нашия поет. И от смущение Николай не знаеше какво да каже, как да отговори на проявеното внимание от страна на Вершигора: да му дойде той чак в Горна баня! Но още по-голяма беше изненадата на Николай, когато героят на Съветския съюз Вершигора му връчи партизанския шмайзер с думите:

— Това бойно оръжие ви го поднасям, другарю Хрелков, като символ на вашата огнестрелна поезия. . .

Можете да си представите вълнението на Николай, който в своята скромност бе преживял до него ден какви ли не и от кого ли не подценявания и отричания.

— — —
През октомври на 1962 Вершигора беше дошъл в Полша на лечение. Във Варшава той остана няколко дни в непрекъснатата дружба със своя приятел Станислав Вронски — неустрашимият полски партизанин от бригадата на Ковпак. Тогавашният Станислав излезе с подлистник в „Трибуна люду“, в който даваше характеристика на личността и партизанските подвизи на Вершигора — на своя командир в борбата против немския окупатор. А една вечер той покани на среща у дома си с Вершигора — полския бригаден генерал Станислав Окенхл, чешкия партизанин и историограф д-р Честимир Аморт, Людви́к Олше́вски и мене. На тази среща Вершигора между другото ни говори и за посещението си у Николай Хрелков в Горна баня, за обаянието му като човек и революционен поет. Като се обръщаше към мене българина, Вершигора каза с искрено чувство:

— Безкомпромисността на такива хора като Хрелков е престиж на нашата борба, залог на бъдещето, възплъщение на нашия морал, на нашия интернационален хуманизъм. От вас научавам, че той починал. Жалко, много жалко, че Николай Хрелков не живее! Иначе щях да ви помоля да му пишете за тази наша среща във Варшава и да го поздравите от мене. Трябва да се скърби за него. В центъра на Вашата столица заслужава да му се издигне паметник за пример на поколенията, отговарящ на неговия мълчалив подвиг, на неговата рядка доблест като поет.

Преживях в себе си срам пред препоръката на Вершигора. . . Аз знаех как близките на Николай събраха скромна сума, за да оформят гроба му. . . А и затуй, че и досега някои литературни критици и историци, които се ползват от престижа на революционната борба, продължават високомерно и съзнателно да го премълчават.

В родината на Мицкевич и Шопен, на Броневски и Тувим в разговор тази вечер със съветския герой и писател, аз не без основание скърбях за туй, че тъй много още ни е слаба историческата памет и тъй често губим чувството на почит към заслужили народни синове и дъщери в борбата и националната ни култура. Вершигора вече не живее, но неговият благороден порив в преценка за Николай Хрелков, чувствувал съм, че кога да е при случай, ще трябва да го споделя с нашата общественост. И ето че тоя ден дейде.

В НОВИЯ ЖИВОТ

Той изживя известно време на привидно подобрене на здравето си. Това бяха само няколко години след Освобождението. Тогава болестта сякаш си отпочиваше и правеше опити с него пред последната ѝ вече решителна атака. Това невидимо полесражение у него беше утихнало изненадващо, но, както се оказа после — за кратко. В ония дни той се реши да пътува с бригади. Николай просто се увличаше и не мислеше, не съзираше, че това всъщност е сбогуване с народа по градове и села. Преданият ни приятел д-р Любен Боянов, чиито лекарски грижи към Николай продължиха до последния му дъх, при срещи неведнъж ми е повтарял:

— Николай прекалява с тия пътувания. Но какво да се прави. . . Той може би за себе си е прав: след толкова години притеснения, изолация от живота, решил е да си походи между хората. . . да не спазва режим, да забрави, че е болен. Но той, бедният, не допуска, че една малка простуда, един досаден грип може да му влоши състоянието.

Опасенията на д-р Любен Боянов не бяха лишени от основания и предвидливост. Но той знаеше и другото: това, че неговият пациент и приятел диша с една много незначителна белодробна част — нещо, срещу което не помагало никакво лечение, никакви медикаменти. Не без болка и съчувствие веднъж Любен казваше, че в своя доброволен болничен затвор Николай му напомнял осъден на смърт. . . Но с тази разлика, че осъденият затворник чакал потвърждение на смъртната си присъда, а болният, осъден на смърт — спасителните грижи на лекаря до последния си миг. . .

Срещу това привидно за нас двамата подобрене, Николай с измамна самонадеяност ме уверяваше:

— Никога не съм се чувствувал така добре както сега! Фашизмът ме разсипа, свободата ме възражда за нов живот в социализма. И на нашата улица, братко мой — на улицата на нашата Родина, дочакахме празник! — се обръщаше той с искрена патетика и метафорна перифраза към заветната мисъл на Ленин.

Всичката самонадеяност на Николай се оказва въображаема игра на надеждата му, една трагична мечта на осъдения. И не случайно, а може би като резултат на дълбоко предчувствие за неминуемия си край, в размисъл понякога ми рецитираше елегийно древногръцкия Пиндар: „Сънна сянка е животът“. . . „човекът“. . .

Болестта го повали. И той повече не стана. Николай се видя затрупан под рухналите кули на самоизмамата си. Но и в най-тежките си дни той не отмина исторически новата социалистическа действителност, от чието утро той не само имаше впечатления, а и дълбоки преживявания. С време Николай Хрелков отрази и утвърди новия живот в много свои стихотворения, наситени с искрения патос на радостта от свободата и строителството.

Болест, самотност, неволи от различен морален характер като подценяванията, с които му се пречеше в някои редакции. . . И редом с това — един странен, безшумен стремеж — да пребори трудностите, да бъде по-близо до живота и да принадлежи на поезията! Това беше Николай. Друг той не можеше да бъде.

А когато го настигна тревожната вест за арестуването на Трайчо Костов и другите с него, Николай така застрада, че едвам сдържаше мъката си. Не повярвал на обвиненията в „предателство“ на подсъдимите, веднъж той въздъхна с болка.

— Нищо не може да ме убеди. . . Тук има нещо нередно, срамно, което бие по престижа на нашата борба. Бъдещето един ден ще разобличи тая гнусна история, но къде е гаранцията, че животът на обвинените ще бъде запазен. Аз познавам Трайчо Костов. . . Не, той не може да бъде враг на народа, провокатор с партиен билет!

Последвалите събития потвърдиха убеждението и политическата предвидливост на Николай, но него вече го нямаше, за да види колко е бил прав.

— — — —

Николай дишаше вече много тежко. По предписание на д-р Любен Боянов болният употребяваше кислород, който му се доставяше редовно в Горна баня. Бях винаги в помощ и на лекаря, и на самия Николай.

— Той е вече временен гост. . . Николай си отива — предупреди ме д-р Боянов при среща в Университетската поликлиника, където той беше управител.

Същият летен ден на 1950 г. лекарят, жена ми и аз отидохме в Горна баня при Николай. Той ни посрещна зарадван, но нямаше вече сили да говори. Горещият ден го измъчваше. Едно от температурата и тежкото дишане, и второ — от топлината вън, той се обливаше в пот. Мъчително беше и за Николай, че го намираме в такова тежко състояние и за нас — равнодушните към него и неговите страдания. А когато д-р Любен Боянов и жена ми излязоха на терасата, за да поговорят с Николаевата сестра Ана, той направи знак, че иска да ми каже нещо насаме:

— Тебе ти предстои път. На мене — също, и какъв път. . . Не ще мога да те дочакам. Сбогом завинаги, сбогом. . . Благодаря! — и като стисна силно ръката ми, дръпна чаршафа и закри лицето си. . .

АРАГОН, ЛИРИЧЕСКАТА ЕПОПЕЯ И СЪДБАТА НА ЛИРИЧНОТО

Юлия Кръстева

*«Изкуството като тялото /се мени с възрастта. . . Изпитвам нужда от
голяма, могъща творба/ тя да стои над всичко, което съм направил и
правех»*

«Луд по Елиза»

Нашето време наред с атома и космоса, въпреки автоматизираното производство и деспотичните режими, наложи един безспорен култ: човекът. Ренесансовият хуманизъм е безпримерна патетична прослава на „цялостния реален човек, универсално и всестранно развит“, но той отстъпва по дълбочината на анализите, които съвременното изкуство прави на човека, оказал се неспособен за хармоничност в бужоазната епоха. Интересът към интимния свят на личността, съзнанието за ролята на субекта, за неговата многопланова, неизчерпаема душевност внасят в литературата един поток от лиризъм, пред който не устояват нито драмата, нито епосът.

Макар че романът — тази „форма на трансценденталната безпризорност“ (Г. Лукач), с аморфността и незавършеността си, и драмата — този идеално и екзистенциално напрегнат жанр (Е. Щайгер) със своята патетична или проблемна конфликтност, се оказаха според повечето теоретици най-подходящи за пресъздаване действителността на съвременния човек, съдбата на „лиричното“ не престава да занимава специалистите и да се преплита с практиката на „епичното“ и „драматичното“. Честите констатации, че лириката е най-малко популярна днес, че съвременният човек и съвременното общество са чужди на лиричното — са прибързани и погрешни. Статистиките сочат, че в последните години отново възкръсва интересът към лирическото творчество, а литературните изследвания доказват, че самото то търпи значителна еволюция. Във Франция например миналата година имало от двадесет до петдесет хиляди поети! (сп. „Нувел критик“ № 158/1964). Излизат и се утвърждават голям брой младежки поетични списания. Джобните издания започнаха да пускат в масови тиражи Рембо, Верлен, Аполинер, Елюар, Арагон. За кратко време се появиха няколко поетични манифести: „Поезия, за да живеем“ на Жан Бретон и Серж Брендо, „Манифестът“ на Пиер Гарние и др., които заедно с „Дума и замайване“ на Ален Боске, дискусията на сп. „Тел кел“ върху поезията (№ 17) и т. н. свидетелствуват за стремеж да се ограничат и обяснят ръководните принципи на една „нова“ поезия.

Въпросът за съдбата на лиричното в нашия свят е сложен и заслужава специално изследване, в което не можем да се впускаме тук. Той има два аспекта: експанзията на лиричното и неговата диференциация. Защото, от една страна, лириката днес търпи явно развитие, което поражда няколко все по-отдалечаващи се един от друг клонове на лиричен изказ — „езотеричната“ поезия, „реалистичната“ поезия и художествения шлагер. От друга страна, налице е тъй наречената „лиризация“ на жанровете — несъмнен факт, блестящо доказван от състоянието на съвременния роман и драма. Наистина „лирическият стил“, ако под това се разбира субективност, пунктуалност, неопределеност, тясна връзка с на-

строението, липса на каузалност слага дълбок печат на драмата и романа през 20 век. В 1935 г. Коскимиес („Теория на романите“) можеше да говори за драматизация на романа и това явление наблюдаваме и днес във връзка със загубването на „митическата общност на човечеството“, изчезването на епическото единство на личността сред социалните и политически бури на века — време, в което „единството на личността и обществото е повече цел, отколкото факт“. Наред с това обаче — и заради това — пред узрелите вече процеси на разложение на романа с основание можем да говорим, че „лиричното“, усещано по-осезателно с психологичния субективизъм на Пруст, Джойс, Уулф, днес триумфира в немалка част от съвременната романистична продукция: антироманът във Франция, романът на „еготричния психологизъм“ в Англия и др. Ако класическият роман е една структура, чийто определящ елемент е художественият образ (т. е. литературният герой), модерният лиризиран роман губи този структурен център и се превръща в нова структура с ново обединително звено: „лирическата“ проекция на субекта на литературното дело в литературното произведение. Тук е може би ключът на разлагането на художествения характер, на убиването на фабулата, на субективизирането и болезненото психологизиране на модерния роман — явления, които изразяват обективни процеси в социалната и психическа действителност на Западна Европа, плод са на „лирическото“ пресъздаване на една обективно съществуваща, динамизирана и драматизирана психика. Във френската литература, в която процесите винаги са добивали по латински изчистена яснота, нахлуването на лириката в романа веднага се хвърля в очи. Един съвсем пресен пример: носителят на наградата Гонкур 1963 младият новелист от Ница Льо Клезьо издаде наскоро последния си сборник разкази „Треска“. Съдържанието се върти около това, което психолозите наричат „сене-стезия“ — съзнание за състоянието на тялото, неговите движения, удоволствия, болки. Стилът: описване на нещата без предварителна интелектуализация, думите с поразителна точност отговарят на усетени неща и психически явления, но тук няма „мисли“ и „големи чувства“. В резултат: смърт на романа като жанр с композирана фабула. Претендирайки, че приближава изкуството до науката, Льо Клезьо сякаш „въвлича поезията в катастрофата на романа“, пише един критик, „с намерението си да изолира и опише бегствата на духа в съня, лудостта, екстаза, той се установява в областта на поезията и богатата обвивка на неговия стил, ритъм, картини придава съвсем точно на прозата му поетични качества. . .“ Това не значи, разбира се, че лиризацията на романа е единствената му перспектива. Преобладаващата романистична продукция — по количество, тираж и плащмент — е традиционният, образно-фабулен роман. Нещо повече, ако бъдещето на литературата ферментира в тъй наречените „ниски жанрове“, там поне засега „лиризацията“ е твърде незначителна — криминалният, научно-фантастичният роман се градят на разгърната фабулност и очертани характери, развиват традицията на авантюристичния роман от 18 век. Освен това в западноевропейската литература съществуват вече усилия за големи синтези на лиричното с епично, за преодоляване на фрагментността и за създаване на големи фрески, в които се усеща хегеловският ритъм и космическата мащабност на нашето съвремие, пулсират здравите, хармонизиращи човека и обществото сили на прогреса. В тази линия се нарежда и „лиричната епопея“ на Арагон.

Нейното място в съвременната френска поезия изпъква отчетливо, като я съпоставим не само с експанзията на лириката, а и с диференцирането ѝ, довело до обособяването на твърде далечни един от друг лирични светове. И във Франция на единия полюс стои „езотеричната“ херметична поезия, която цели да разкрие невидимото и тайнственото в природата и човешкото съзнание, да ни въведе в „неподдаващата се на рационално познание“ страна на нещата и явленията. Нейна сфера на действие са области, в които нито погледът, нито логиката, нито „банализираният език“ могат да проникнат. Тя замества науката, нито „нещо повече, замества религията“, превръща се в откровение и затова има право да бъде тъмна, неясна, нелогична. Неин обект и цел става езикът — тази поезия е „битка с речта“, от която поетът се стреми да извлече мистиката на човешкото съществуване. „С 22-те съгласни на племето искам да измъкна думата, заровена в човека. Във всеки случай, искам

да я пресметна. Един вид алгебра, но не в пространството, не ключ за съзвездията. Една алгебра в движение, езикът на племето в чист вид“ (Жан Грожан). Резултатите са: свършени продукти на художествено-мистичното мислене, майстори като Сен-Джон Перс, Рене Шар, Ив Бонфой, Мишо, Грожан и др. — но тази поезия остава херметична, мъчно достъпна, трудно се улавя връзката ѝ с проблемите на съвременния човек и свят. На другия полюс е художественият шлагер. Той запазва емоционалната задушеvnост на лиричното, човешката му топлина, свързаност с конкретния интимен и социален живот на хората. Той носи жизнените сокове на народната традиция на шансоньерите, в него — не само във Франция — се съхраняват и консолидират автентични черти на националната психика и морал. Най-сполучливите песни на Азнавур — с префинения анализ на болезнените състояния, със съчетанието от подигравка, сантиментална разнеженост и студени картезиански уроци — или на Едит Пиаф — с грамадните мащаби на нейната емоция, с неуморимата ѝ борбеност и минала през страдание сила — имат достойнството на голяма поезия и естрадното им изпълнение не само че не ги „снижава“, а доказва голямата популярност, истинската цена на една човешка, обществено значима поезия.

Между тези два клона лежи голямото поле на тъй наречената „реалистична поезия“, която все повече се налага и във Франция. Особено симптоматични в това отношение са явленията сред най-младата поетична генерация.¹ Тя е чужда на интелектуалния херметизъм, противопоставя му конкретната образност и „анекдота“, от които непретенциозно, с престорен наивитет, извлича мисловни дълбочини и обществена проблемност. Реализъм в тематиката — разбиран като внасяне на социални и политически конфликти в младата поезия, съчетан с реализъм на изказа — разбиран не само като адекватно изобразяване на събитията и явленията, а като емоционално силно, субективно обогатено тяхно разкриване: с такива стремежи идва младата поетична смяна.² „Други ще се ориентират по вятъра, аз държа, както би казал Арагон, за реализъм в поезията. За една поезия, която черпи от света такъв, какъвто е, своите импулси, товара си от преживяно, от истински живот, за поезия, която извлича от ежедневието своите викове и песни. Аз съм за изобилието от реализъм в поезията, за автентичност на чувствата и изказа“ — пише Анри Делюи („Аксион поетик“ № 23).

Споменаването на Арагон не е случайно. В днешната френска поезия той е едновременно традиция и авангард. От неговото разбиране за реалистична поезия се учи младата поетична генерация. Минал през разни школи и тенденции, той днес обогатява поетическия реализъм и сочи към синтези, с които дава отговор на „езотеризма“, от една страна, и на търсещия „анекдотизъм“ на младата реалистична поезия, от друга. Политическата ангажираност на Арагон, неговата съвест и философия на комунист го изправят в последно време пред идейно-естетически задачи, които не могат да бъдат решени само със средствата на лириката. Интересът към интимното се съчетава у Арагон с интереса към общественото, разрешава се чрез общественото, а този факт идва със специфичното си жанрово решение — епоса. Съчетание на лиричното с епичното — ето един от проблемите, които писателят се опитва да реши с последните си творби. С „Недовършен роман“, „Поетите“ и особено с „Луд по Елза“³ Арагон се ориентира към една енциклопедична поезия, в която се усеща ритъмът на поезията. Романът-епопея „Луд по Елза“ е събитие в новата френска литература — той е симптоматично явление, свидетелстващо за експанзия на епоса към лириката, за симбиоза между епоса и лириката, при което и двете запазват относителна самостоятелност.

¹ J.-L. Houdebine, „Problèmes et tendances de la jeune poésie realiste“, *Nouvelle critique*, № 163/1965.

² Едни от най-големите младежки поетични списания се обявяват за реалистични и групират поети със социално, политически прогресивно, свързано с актуалните проблеми на съвременното творчество: „Action poétique“, „Le point de l'épée“, „Chorus“, „La Corde“, „Strophes“, „Cahiers de la Licorne“.

³ A r a g o n, *Fou d'Elsa*, Gallimard, 1963.

В центъра на творбата стои историческо събитие — превземането на ислямска Гренада от коалицията на католическите царе през 1492 година. Арагон се впуска в подробни описания на исторически декор и исторически лица, често вмъква арабски думи, натрупва френски изрази с гърлени и експлозивни съгласни и с такъв своеобразен обективизъм успява да ни потопи в далечния свят на рухваща Гренада. Атмосфера на страна пред погром. Разруха, идеологически борби между християнство и ислям, философски трикове за защита на ислямството, предателства и хитрости, празнична треска с безумни танци и факирски предсказания и накрая несвързаното бленуване на Лудия оформят болезнена ситуация, в която често проблясват аналогии със съвременния западен свят. На фона на този исторически „анекдот“ Арагон третира съдбите на двама души — владетелят на Гренада Боабдил и лудият поет (на арабски „меджнун“). За Боабдил историята е запазила лош спомен — той е немъжественният цар, слаб и жалък предател. Арагон реабилитира владетеля — за поета той е човек с лична драма: изправен пред съдбата на една държава и една философия, които трябва да се защитават с кръв, той решава въпроса в името на по-малкото страдание, макар и нарушавайки традиционните принципи. Лудият, „меджнунът“ предпочита в това бурно, пълно с обществени борби време, да пее за любовта си вместо за общественото спасение. Според догматите на исляма това е ерес. За поета любовта е бъдещето на човека, той вярва, че „бъдещето на мъжа е жената“ и че светът най-после ще даде възможност за участие на любовната двойка. Срещу войната и погрома Лудият издига девиза си за „възможността от любовната двойка“. Тази „химера“ му коства арестуване, процес и затвор, още повече, че неговата любов е една въображаема жена, не че Лудият не я познава, но тя не се покрива напълно с идеалната Елза, която ще живее в... 20 век. Защото по време на война, когато Гренада пада, а католичеството и исляма се борят, щастливата любов не може да съществува. . .

Сложната фантасмагорична фабула на „Луд по Елза“ прераства в страстна защита на исляма, съществено ревизиран. Не е ли отново езотеричен мистицизъм тази ислямска поезия? Пред един вестник Арагон заяви: „Маркс обърна идеалистическата диалектика на Хегел с краката надолу. Е добре, аз ще се опитам да направя горе-долу същото с мистиката.“ Тази фраза се нуждае от обяснения и Арагон ги дава: „Мистиката, ако се доверим само на малкия Ларус, е път за усъвършенстване чрез божествено съзерцание, а известно е, че не са такива пътищата на моята поезия. Но да потърсим у арабските мистици типичен израз на това, което сближава „Луд по Елза“ с мистическия израз. Един от най-големите арабски мистици Ибн Араби е казал: „Едно същество не обича в действителност никой друг освен своя създател“. Това може да се разбира по различни начини. Аз лично познавам когото обичам, но не познавам своя създател. За да интерпретираме тази мисъл по начин, отговарящ на действителността, не трябва ли да преобърнем изречението и да кажем: „Когото обичам ме създава“? Това е мистическото изречение, поставено на краката му. Това е дефиницията на Лудия, когото в Гренада считат за идолопоклонник. Думите, отправени към бога, се отправят тук към любимата жена и както казва Лудият: „Няма разлика между молитвата и песента.“ Той обръща това, което мюсюлманите наричат „Кибла“, т. е. молитва, към мястото, където се намира жената. . . Ако има родствена връзка между моята поезия и мистиката това може да бъде само защото мистиката е променила тук смисъла си: тя е станала поезия. Величието на мистиката е в това, че поезията е насочена към бога. Аз, напротив, обръщам поезията към жената, насочвам моята Кибла към Елза. . .“ За да илюстрираме още по-подробно „демистификацията“ на исляма, която Арагон предприема, нека припомним и една фраза на големия персийски мистик Фарид-Удин Атар, автор на голяма поема „Езикът на птиците“: „Всички птици, които виждаме в света, са само сенки на Симорг“ (фантастична птица, невидяна от никого, птица-образ на бога и като него „позната по име, но не по тяло“). „Образът на Симорг — пише Арагон — трябва да бъде демистифициран. Мъжете, които виждаме в света, са „сенки на любимата жена“. . . Сигурно е, че Лудият от Гренада иденти-

¹ A r a g o n, Entretiens avec Francis Crémieux, Gallimard, 1964.

фицира Симорг и Елза. Това е факт за Лудия по Елза в Гренада на Боабдил. Но в по-общ смисъл това е проява на известна концепция, заради която именно Лудият е подведен сериозно под отговорност, влачен пред кадията, главния съдия на Гренада, за идеолопоклонство. Идолопоклонство, защото култ дължим само на бога, а Лудият отдава своя култ на жената". . .

Арагоновият „феминизъм“ няма нищо общо със смешните форми, до които стигат движенията за еманципация, нито със сантименталните вопли към любимата съпруга, както някои добродушно иронизират поета. За Арагон жената, Елза, е не само Елза Триоле, нито символ на Франция („Когато говоря за Франция имам навик да я наричам със собственото ѝ име“). Тя е униженият човек или просто жената с любов, която създава. „В обекта на моята любов се намира принципа, по който съм създаден. Т. е., аз ставам а з, а не друг, човек, а не животно, каквото съм бил. Това е смисълът на Луд по Елза и на целия ми живот. Това значи, че от доста години аз се боря предимно за известна концепция за ролята на жената в света. Вие ще намерите това и в романите ми, например „Базелските камбани“ . . . Двете последни изречения: „Жената на модерния свят е родена и за нея аз пея. И за нея ще пея.“

Върхът на това преклонение пред жената, пред творческата, създаваща човека сила на любовта, е един пасаж от историята на Заид, ученикът на меджнуна, който записва песните му и в дневника си (идентифицирайки се на места с Арагон) разказва и тълкува съдбата на своя учител:

„По-късно се намериха учени мъже, дето се учудиха, че Заид не е записал заджала или други стихове, които Ан-Хаджиди посвети, както всички знаят, на историята на Гренада и на нещастията ѝ, а само тези, които говорят за Елза и любовта към нея. Когато по-късно Заид попадна в ръцете на инквизицията, него го мъчиха, за да му изтръгнат обяснение за тази странност. Всичко, което научиха от него, а то не приличаше на признание, бе, че писането не е създадено за това, което отминава, а за това, което остава. И тъй като му сложиха ръката в огъня, възмутен от това, че каквито са неверници царете на Гренада, те явно са по-малко достойни от Елза да бъдат запомнени, той извика от болка, че според учението на неговия господар бъдещето на мъжа е жената, а не царете. . .“

Тази лирическа епопея трябва да се чете като мит. Разгадаят ли се нравствените и естетически стойности, които се крият зад мита, става ясно, че съвременната френска литература не познава друго произведение, наситено с такъв хуманистичен патос. В 452-те страници на „Луд по Елза“ има неравноценни, многословни и излишно претрупани места, но под кората на Гренада и със съдбата на един „меджнун“ тупти човеколюбието на един нов ренесанс. Арагоновата концепция за човека и любовта-творчество застава като топъл поток срещу екзистенциалния антропологизъм. У Сартър човекът — център на света ще изпитва отвращение от този свят и от себе си. У Камю той ще бъде чужденец, ненамерил контакт с другия член на триадата, или противно на собствената си логика ще се включи в една борба, в която не вижда смисъл, стоически понесъл като Сизиф своя камък по планината. На изстудяването, на прословутата алиенация, на невъзможността от контакти Арагон противопоставя любовната двойка. Вярно е, че за покорявана Гренада тя е фикция — Елза живее в двадесети век, но причините не са нито в Лудия, нито в Елза, причините не са в човешката същност, те са в опустошаваната Гренада, във войната, в разрухата. „Няма щастлива любов“ — тази песен на Арагон значи, че няма щастлива любов в нещастна страна и епоха. Колко далеч е моралът на Арагон от „морала на двойствеността“, проповядван с финес и убедителна логика от Симон дьо Бовуар. Френската екзистенциалистка поддържа Сартровото схващане, че „човекът е същество, чиято същност е да не съществува“, т. е. „човекът в себе си“ се реализира, като става „човек за другите“, като се „ангажира“. Но според Симон дьо Бовуар у Хегел този преход от „човек в себе си“ към „човек за другите“ се извършва така, че първата степен се асимилира и фактически се преодолява за сметка на втората. За екзистенциализма съзнанието на човека като нещо в себе си остава и при ангажирането му. Оттук „морал на двойствеността“ значи, че тази двойственост на

човека се запазва, не се разпръсква, не се синтезира в общественото съзнание. Арагон с концепцията си за човека в „Луд по Елза“ също не твърди, че личното съзнание се преодолява в общественото (и тук той е близък до антропологизма на Симон дьо Бовуар), то той отказва да ги разглежда като противопоставящи се една на друга същности, за него те са членове на една корелация, личното съзнание е стимул и пружина на общественото и обществения интерес се гради на личното съзнание; те могат да бъдат обединени и от тях — от съзнанието на човека за себе си, от съзнанието му за другите — да се изковат закони за всички. Това разбиране за същността на човека свидетелствува за горещата хуманистична амбиция на Арагон да издигне човешката любов над историята и без да я откъсва от нея да решава в името на човека и любовта големите исторически задачи и перспективи. Един изтъкнат френски критик¹ не без задоволство писа, че лирическата епопея на Арагон се противопоставяла на марксистическата концепция за историята, защото на историческата съдба Арагон „противопоставял“ любовта, защото чрез един поет била показана цялата история, а Арагоновият обективизъм при описанието на историческите събития съжителствувал с едно необичайно за марксистката естетика явление — главният герой е необикновен човек, луд, „извънсериен“. Наистина в последните страници Лудият, когото Арагон нарича „отблясък от самия мене“ престава да бъде пълно покритие с автора, става болен човек, който бълнува. Арагон сякаш се отчуждава от героя си, сякаш релативизира проповедите на меджуна за щастието на човека и любовта. Но няма това не засилва още повече дълбокото човешко звучене на творбата, лишена от всяка регламентация и готови истини! И кой е казал, че марксистическото разбиране на историята подценява най-големият проблем на всички епохи — човешкият! Имаше време, когато увлечена в големите магистрали на историята, политиката и икономиката нашата идеология за момент притисна под тях човека и той сякаш остана забравен под концепциите и цифровата логика на едно ново конфуцианство, Горкиевата фраза се превърна в празничен лозунг, господствуваше теорията за човека-бурма, а дълбоките проблеми на човешкото станаха поле на „по-антропологични“ философи и писатели: от Киркегард и Хусерл до Сартър и Камю. Не е нужно да се доказва колко усилия се хвърлиха и хвърлят за преодоляване на тези увлечения. Гигантският труд на Арагон естетически да пресъздаде най-вярното и най-нужното съчетание на човешкото с историческото (а не да ги противопостави), да даде творба, която с жанровата си структура даже да говори, че човекът е център на историята и в негово име трябва да се решава съдбата ѝ — този труд е проникновен израз на нуждите на епохата и има кръвна вярност с крилатата фраза на Маркс: „Да бъдеш радикален, значи да разбереш предмета в неговия корен. Но корен за човека е самият човек.“

Хуманистичният „радикализъм“ на Арагон го води и до интересно решение на проблемата за героя. Известно е схващането, че героичното е обект на литературата в период, когато тя още не е осъзнала себе си. На това разбиране Арагон противопоставя своето мнение, че „реализмът започва там, където започват героите“ („Виктор Юго поет-реалист“) „Аз наричам реалистична тази поезия, която не намира своята цел единствено в собственото си горене, а която, имайки за цел на съществуването си да възпитава и превъзпитава хората в духа на бъдещето, създава, изхождайки от действителността, типични образи, наричани герои, когато се касае за лица, които водят към преобразяване на самата действителност“. От времето, когато Арагон е писал тези думи, досега са минали повече от десет години — достатъчно, за да се променят разбиранията на един автор като него. Но в общи линии Арагоновата трактовка на героя е същата. Тя няма нищо общо с овехтялото схващане за положителния герой като монолитна фигура без недостатъци, призвана да разруши стария свят и с пълно познаване законите на историческия материализъм да се бори за ново общество. Касае се всъщност да се използват елементи на действителността, за да се създадат представи, характери, оптики, философии, фрагменти, принадлежащи на едно бъдещо общество с пълното съзнание, че се творят обекти на действителност, която предстои да се

¹ Alain Bosquet, „Aragon, l'histoire et la philosophie“, NRF, № 134/1964.

изгради. Такъв „героизъм“ бихме могли да наречем митически, прометеевски, той указва на неовладените сфери на природата и обществото. Рожба на това разбиране за героизма са и характерите в „Луд по Елза“. Главният герой, меджнунът, не е борец в буквалния смисъл на думата, той даже се отказва от борбите. Нещо повече — този „герой“ е трагична личност — той не може да си намери място в своя век, който, неразбрал хуманизма му, го обвинява в идолопоклонство. Арагон отива и по-нататък — неговият положителен герой не би могъл да си намери място и в нашия век: „Тъй като се доближаваше до времето, в което човекът лети, голяма умора обзе Лудият, защото броят на неразбираемите неща растеше вместо да намалява, както той винаги си беше представял. Предметите, с които се обграждаха хората, добиваха форми и цветове, по които не можеше да се познае за какво служат. Непреводимите думи се умножаваха безспир в стария език. Имаше огън без огън и думи в кутии. Музиката стана странна, дрехите също. Човешката ръка даде много имитации на всякакви естествени неща, измислиха нечупливото стъкло и розите без мирис и това се наричаше прогрес, но колкото до трайната любов, тя все изглеждаше химера. . .“

В този памфлет звучи отрицателният патос на Арагон. Меджнунът е негативистът, отрицателят, антиконформистът, който живее с фантасмагоричната мечта за времето, когато любовта-творчество ще бъде възможна. Този бездееен съзерцател, този болен мечтател, олицетворил трагизма на нашето време, по чудните закони на естетичното се превъплъщава в положителен герой, в светла фигура. И това е така, защото определящо за стойността на литературното произведение е в крайна сметка въздействието му. Въздействието на Лудият е положително — той събужда мислене, протест, стремеж към осъществяване мечтата на „идолопоклонника“. Такова третиране на положителния герой е несъмнено един от пътищата за преодоляване на административния тон и щамповата рецептурност на прогресивната литература.

Арагоновото човекознание слага отпечатък върху метода, жанра и стила на творбата. „Луд по Елза“ — тази енциклопедия на любовта — в нова светлина поставя въпроса за реализма, традицията и смещението на жанровете.

В метода на Арагон обективното описание на декор, епоха и действащи лица се смесва със смело въвеждане на фантасмагории — от Лудия и неговата живееща след четири века Елза до смелото боравене с категорията време, при което минало, сегашно и бъдеще губят границите си, Арагон се поставя на мястото на меджнуна, Лудият скача в двадесети век. Арагон, минал през сюрреализма, носи известен багаж от него и в последните си творби. Твърде „дадаистичен“ е първият тласък, породил написването на лирическата епопея: една незначителна граматическа грешка в стара песничка за Гренада внася неясна тъга в стиха, ухото е заинтригувано, прибавя се и стихотворението на Михаил Светлов („Гренада, Гренада, Гренада моя. . .“) и това е вече достатъчно умът и въображението да изградят върху магията на думата цял един свят. В „Луд по Елза“ сюрреалистическото влияние се изразява чрез странните картини на факирите, танцьорите и бълнуването на Лудия, чрез неочакваните аналогии, объркването на времената — с това се създава една действителност, крепяща се сякаш само на силата на поезията. Но строгата обективност на описанието отново се намесва, за да покаже, че сюрреалистичните похвати на Арагон не са формална прищевка, а необходимост, дълбоко съдържателна форма: с тях се разкрива едно драматично виждане на нашето време, цели се да се начупи спокойната овална линия и в последна сметка да се превърне поемата в едно митическо видение на света, пълен и с мъдрост и с тревога, два компонента, които поезията на Арагон не игнорира, а иска да свърже в единно цяло. За художественото разкриване на тази диалектика писателят-комунист търси по разни естетически хоризонти и смело обогатява реалистичната си палитра. „За мен човекът в литературата, който представлява най-чист образец на реализъм, е Шекспир. Шекспир в неговата цялост, с вещиците в полето около Макбет, с призрака на Банко и на бащата на Хамлет по крепостите на Елсинор. У Шекспир виждам действителността в изкуството, а не в тези пощенски картички, които отрицателите на реализма също както и известен брой посредствени писатели и художници представят за реализъм“. В този смисъл трябва да се разбира

и защитата, която Арагон прави на сюрреализма в последната си книга с есета — „Колажи“. Той защитава търсаческия характер на сюрреализма и макар че днес го е надживял, критикува старите си увлечения да разруши всичко създадено преди, за да гради на чиста основа реалистичното изкуство. „Никак не мога да си представя изкуството извън времето му. Ако считам, че то е продукт на обществото, в което се ражда, и за миг не вярвам, че само с това може да се обясни чудото му. Както не може да се обясни човекът единствено чрез животното. . . Реализмът не е затворена система, речник с рецепти, той е главозамайване, желание, страст, чрез които величието на изкуството и човекът се сливат с беса на познанието и мощта на създаването. . .“

Стремежът на Арагон да направи лирическа епопея на човека и разкрие колкото е възможно по-пълно съдбата и проблемите му естествено го довежда до разбирането за съвременния реализъм като наследник, „снел“ в себе си постиженията на историята на изкуството. В тази връзка едно сравнително изучаване на поемата на Арагон с някои явления от историята на френското поетично мислене налагат интересни изводи. В „Луд по Елза“ звучат патетичните и изобличителни акценти на „Трагичните“ от Агрипа Д'Обинье — със същия ренесансовски устрем, с който протестантът защитава религията си от католицизма, Арагон брани исляма от католическата вяра. В епичния ритъм на Арагоновата творба отеква енциклопедичната амбиция на Юго от „Легендата на вековете“ — да се създаде една библия на човека с борбите и любовта му. С педантичната археоложка реставрация на миналото на Гренада Арагон се доближава до скрупулъозния позитивизъм на Льоконт дьо Лил. Зависимостите не са само контактни, а и типологични — френската компаративистика ги забелязва, без да може да ги обясни. Средата на нашия век живее с възрожденска страст към проблемите на човека, неговата вяра и безверие — акцентите на Агрипа намират обществено-историческа почва, за да оживеят. Оптимистичната комунистическа идеология на нашия век се стреми към панорамичен изглед на човешката история и съдба, към големи обобщения, които не преодоляват, а понасят в себе си фрагментарните анализи — оттук лирично-епичната традиция на Юго става пак съвременна. Научният манталитет на съвременния човек иска конкретност — оживяват описателните упражнения на парнасците. В сложните процеси на естетически влияния влияещият се, т. е. съвременникът ни, Арагон, е активният фактор. Изхождайки от нуждите на времето, той отбира от традицията само това, което я прави съзвучна с настоящето. И ето ни пред преоценка на традиционните стойности. Наш съвременник, Арагон принадлежи и на романтичната поезия, и на модернистите от началото на века. Но в синтеза на неговото творчество всички тези течения добиват до неузнаваемост ново звучене, защото ги споява нова идеология. Литературната история познава и други случаи, когато сходството в настроението на две епохи, на двама автори, кара по-новия да заема от естетическия арсенал на предшественика (напр. Тувим и романтиците от „млада Полша“). Но в новото време традицията добива нов смисъл, защото философията, която я изпълва, не е вече същата. Сходството в художествения израз не винаги предполага сходство в идеологиите — Арагон доказва това и с последните си творби.

Енциклопедичните стремежи на Арагон го изправят пред необходимостта да търси нови решения на най-традиционното в литературната творба — жанра, „паметта на литературата“. Подчертаният интерес към човешкото, интимното, личното иска лирика. Но лириката е недостатъчна, за да се вгради съдбата на човека в съдбата на колектива. Когато е ясно съзнанието, че аз-ът е невъзможен без другите, лиричното вече е недостатъчно. Нужни са дистанцията и мисленето на епоса. Следващата еволюция на жанровете ще доведе може би до налагане на епичното. Сега е времето на хибридите: да се запази лиричното — то носи тревогата на индивида, но да се прибави към него епичното — то носи кълновете на спокойната мъдрост, на оптимистичното утре. „Луд по Елза“ е сизифовско усилие за синтез на лирическото и епическото начала. Оттук и странната форма на творбата: един роман в ритмувана и на места римувана проза, изпъстрен с прекрасни „традиционни“ лирически късове и споен с чиста проза, написана обикновено или в стихове. Странни мета-морфози: това, което се предлага като поезия е проза, това, което е написано като проза,

в много случаи е поезия. В резултат — оркестрация на художественото мислене, ксего задълбава в интимното или се впуска по големите меридиани на общественото. Органичен синтез не е постигнат — у Арагон има и многословие, и разпиляност, и ненужно гонене на точност в израза за сметка на естетическото въздействие. Впрочем и самият Арагон не се стреми към „органичен синтез“ на лиричното с епичното, в наше време той е невъзможен, писателят нарочно акцентува ту на единия, ту на другия елемент, дразни чувството ни за овална форма, и тъй косвено, чрез съдържателната форма сочи към противоречията на времето. „Ако изпреварвам фактите, то е само заради склонността ми да ви накарам да почувствувате, че нищо не е установено веднъж завинаги, че пътищата на поезията са непредвидими, че нищо не е изчерпано нито в стиха, нито в прозата, нито в това, което прилича на едното, нито в това, което прилича на другото, че ние ще открием картини от никого още неизмислени, цветя, които ще се разтварят пред нас като порти с радар, от само себе си, стига само ние да пристъпим към тях.“ И Арагон се увлича в играта, зарадван искрено от възможностите, които му открива човешкото слово. . .

„Виктор Юго — писа Арагон през 1952 г. — е за мен като една огромна басня, чиято поука е поуката на живота, и той ме предпазва от съждения, които искат да фиксират хората, които не им оказват доверие, които не държат сметка за възможното развитие, за преобразяващата сила на живота и историята.“ Днес, след близо 80 години Арагон, без да правя никакви аналогии с ранга в поетичната йерархия, струва ми се, че поетът-комунист на съвременна Франция е също като Юго огромна басня, чиято поука е поуката на развиващия се живот. Четиридесет години литературно творчество — и толкова противоречия, толкова непредвидени развития, които той признава и с които се гордее. „Аз съм минал по тоя път, за да дойда до тук. За мен това е важно и толкоз по-зле за догматичните духове, които обичат само не *varietur*, само текстове и хора, родени в пълно въоръжение, като откровения. Упреквайте, щом ви харесва, тези къпини по пътя към морето: аз обичам още да ям плодовете им“.¹ На тази променливост дължим образцовия лиризъм на радващия ни поет с богатата рима, къса метрика, архаически инверсии, смели анжамбмани; тя ни дава музикалната проза, в която отеква гласът на трибуна, решил да победи и покори; благодарение на нея се получава този широк диапазон на поемата, включила и трагизма в съдбата на съвременния човек на Запад, и вярата в неговото утре: вярно, в преклонна възраст поетите се насочват към епично интерпретиране на света, с философско спокойствие пеят като Елиот за природата, младостта, нейната преходност и тъгата от смъртта. Арагон също вижда „вечния гардеробиер да му държи балтона и да му се хили“, той също го посреща сигурен, залял тревогата си от проблемите на света с една дълбока вяра. Но тази вяра не е в бога на Елиот — Арагоновият „мистицизъм“ е насочен към човека. И независимо от аналогите с божественото в края на поемата, не бога има предвид поетът, а силата на конкретния човек. Затова лирическата му епопея е тъй своеобразна. Затова Арагон продължава да носи и създава лириката с юношеско увлечение и сила. В епопеята си той не убива лиричното, а го съхранява както едно парче земя приютава кристали метал — лиричното у Арагон стои в естествената си чистота, крехко, нестопено, капки обичливо доверие към интимния свят на човека. Но то не може без земята, без прозата и епоса, без времето и проблемите. Старият поет в разцвета на творческите си сили сочи към нови промени в съдбата на лиричното: то е безпомощно да усвои мъдростта на космическата епоха; в изкуството на нашето време, предчувстващо хармонизиране на човека със себе си и на човека със света, то, като запазва самостоятелността си и изразната си сила, подава ръка на епичното. Поетичното творчество на Арагон напоследък е един предвестник на нови жанрови революции, които сигурно няма да закъснеят, щом се е родило едно съзнание, разбрало необходимостта от синтез между субективния, специализирано-анализаторски лиризъм и мисловната дистанция на обществения епизъм. Пред експанзията на лиричното обществено „ангажираното“ изкуство изправя една бариера — необходимостта от големи платна, от епос.

¹ A r a g o n, Entretiens avec Francis Crémieux.

² A r a g o n, Collages, Gallimard, 1965.

НАСОКАТА НА «ТЕМАТИЧНИЯ АНАЛИЗ» В СЪВРЕМЕНОТО ФРЕНСКО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Людмила Стефанова

През последните десет години във Франция в средите на университетските работници-литературоведи ясно проличава увлечението по така нареченото „тематично изследване“ на творчеството на даден автор. Нещо повече, пропорционално броят на съчиненията, посветени на тематични анализи, е толкова голям, че с основание би могло да се каже, че напоследък те са станали мода в литературознанието.

Тази насока в литературоведческата наука бе дадена от професор Шарл Морон, който в своя труд „Увод към психокритиката“ (1938 г.) разви тезата, че всеки творец е визионер, който омайва читателя със своя особен, личен свят, изпълнен със странни видения, образи и картини, винаги едни и същи в различните творби на твореца, дошли несъзнателно, но натрапващи се настойчиво на неговото съзнание, както и на съзнанието на читателя. Тази своеобразна лична митология на твореца именно може да обясни въздействието на творбата, въздействие, което трудно може да бъде разбрано, ако се задоволим само с външния смисъл на произведението. Задачата на изследователя според Морон се състои в разкриването на тази лична митология, на тайната структура, на системата от символи, които даден автор употребява неволно и несъзнателно, или иначе казано, в определянето на постоянните доминантни теми в творчеството. Той счита, че с разрешаването на тази задача може да се стигне и до решаването на един от основните проблеми в психологията на изкуството — проблема на генезиса на художественото творчество.

Този нов метод на литературен анализ проф. Морон нарече „тематичен анализ“, „изследване на структурата“ и „психокритика“.

Психокритиката не винаги прибегва да психоанализа. Но във всички случаи тя се старае да изясни едно произведение или цяло едно творчество не чрез външната обусловеност, както това прави литературната история, а обратно, като тръгва от вътрешната структура, от невидимите силови линии, за да разкрие особения метаболизъм на творбата. Без да изключва литературната история, която според проф. Морон дава необходимите рамки на произведението и отделната творба, тази нова методология приближава изследователя много повече до текста, до самото произведение, тъй като има за цел да открие скрит в плетеницата от арабески основния мотив, в който всъщност се крие тайната на самото произведение. Литературното изследване става нещо като спектрален анализ, радиография на произведението. За да се разбере даден писател, твърди проф. Морон, необходимо е да се работи не върху неговата анекдотична биография, а да се търсят и открият константите на въображението му. „Съпоставяйки текстове от един и същ автор, ясно виждаме кръговете от асоциации и прегрупирането на образи, които водят до личния мит — пише той — защото човешкият живот и заедно с него литературното творчество не е сън, както твърдят Шекспир и Калдерон, а мит.“

В подкрепа на своята теза проф. Морон привежда резултатите от своите тематични изследвания върху творчеството на редица френски автори и подчертава навсякъде наличието на личния мит. Така, според него, в творчеството на Бернанош се среща символичният образ на свещеника, паднал в калта; у Малро — човекът пред изпитанието, унижението и смъртта; у Сент Екзюпери — обесенията за пустинята, самотата и безплодното и пр. По този начин той смята, че е успял да разкрие интимната тайна на всеки изучаван писател, да я разкрие в думите, в метафорите, в постоянните образи и ситуации.

Учениците на проф. Морон, млади университетски работници, прилагат неговата система на изследване, придържат се строго и много близко до самата творба, търсят скрития ѝ смисъл, а не външното, явното значение на казаното, както прави това традиционната литературна критика. Техните изследвания напомнят в голяма степен психоаналитични,

феноменологични биоскопи. Неотдавна излязоха от печат тематични анализи на произведенията на Корней, Расин, Мистрал, Жерар дьо Нервал, Гогол, Кафка, Мотреамон, Жюл Грак и др. Известни литературни изследователи като Мари-Жан Дюри, Бодуен, Жорж Пуле, Ролан Барта, Жан Русе, Марсел Раймон и Жан Старобински посветиха своите изследвания на тематичния анализ.

Жан-Пол Вебер, доктор по филологически науки и един от най-известните млади ученици на проф. Морон, в своите трудове „Психология на изкуството“ (1958), „Генезис на поетическото творчество“ (1960) и „Тематични изследвания“ (1963) си постави задачата да доразвие основната теза на своя професор за произхода на доминантната тема у всеки художник. Без да бъде оригинален в твърдението си, че изкуството е всъщност възврънатото детство в сивото ежедневие на живота на възрастния човек¹, Вебер развива мисълта за силното, неотразимо въздействие на детския спомен върху психиката и от там върху цялото творчество на даден писател. Или иначе казано, развива мисълта, че този спомен от детинството поражда, създава постоянната тема, която независимо от волята на твореца непрестанно ще се появява в произведенията му. Опирайки се на твърде богат аналитичен материал от творчеството на осем големи френски поети, той се стреми да докаже правотата на своята теза, като разкрива в поезията и прозата им главната тема, единствена и неповторима при всеки от тях поотделно, но обща за всички произведения на дадения автор. Задачата, която си поставя Вебер обаче, не се изчерпва само с това. Касае се не само до откриването на темата, до нейното органическо свързване със спомена от детинството, но преди всичко до решаване на проблема за произхода на поетическата творба. Затова и не случайно едно от съчиненията му е озаглавено „Генезис на поетическото творчество“.

Според Вебер тезата за строго тематичната зависимост на творчеството трябва да се разглежда в много по-широк аспект, като се отнесе не само до естетическата дейност на твореца, но и до всяка човешка дейност въобще. Така той различава тематична психология на волята, на въображението, на личността, на страстта и пр. и даже говори за тематична метафизика на живота, на материята, на времето, пространството, на битието и пр. Навсякъде следователно, където може да се констатира и открие определящото събитие от миналото, от детинството, събитие, преминало през различни аналогични и несъзнателни варианти, той счита, че може да се говори за тема и да се прави тематичен анализ. Очевидно проблемът за темата той отнася не само до естетиката, но и до психологията.

Под „тема“ Вебер разбира едно събитие или ситуация (в най-широкия смисъл на думата) от детството, които могат да се появят, съзнателно или по-често несъзнателно, символично или директно в литературното творчество. Така определена темата се приближава значително до комплекса от фройдистката психоанализа. Общото между комплекса и темата е това, че и двете остават в подсъзнанието на твореца, че тяхната роля на стимулатор, мотор и вдъхновител на дадено произведение или поведение не е осъзната от него и че и двете се коренят в детството.

Вебер обаче, разграничавайки две категорни теми — лични и общи — бърза да подчертае разликата между тях и класическите комплекси на Фройд и Адлер. Личната тема, според него, се различава от комплекса по своята специфика. Тя се определя от чисто индивидуалните преживявания на твореца и съдържа безброй много нюанси и структури. Сле-

¹ Нека припомним, че тезата за изкуството и по-точно за поезията като възврънато детство е теза и на Уордсуорд, който пише: „Поезията е спонтанен израз на едно мощно чувство; тя се ражда в емоцията, за която си спомняме в моменти на покой. . . Тази емоция, за която си спомняме, е емоция от детството. . .“ Wordsworth — Préface à la seconde édition des Lyrical Ballads. Това е тезата и на Кхинси, и на Бодлер, който създаде теорията за гения-дете и който пише: „В сведенията от детството ще открием зародиша на странните мечтания на възрастния човек или по-точно казано зародиша на неговия гений. . . Някаква малка тъга, някаква малка радост, преживени от детето, неимоверно преувеличени от неговата необикновена чувствителност, стават по-късно при възрастния творец основа на някакво произведение на изкуството. . .“ (Œuvres, Pléiade p. 532). Това е тезата и на Райнер-Мария Рилке, на Едгар По, на Ален и др.

дователно тя е много по-богата от комплекса. Посочвайки универсалната валидност и еднаквост на едиповия комплекс за момчетата например, Вебер го противопоставя на личната тема у редица автори, тема, която индивидуализира, нюансира и обогатява твореца, отличавайки го ярко от другите. Фройдистките комплекси, съответстващи на прогресивното събуждане на сескуалността у детето, Адлеровите, съответстващи на пробуждане на социалните му чувства, безспорно хвърлят известна светлина върху оформянето на психиката на човека, но съвсем едностранно и недостатъчно, тъй като пренебрегват изцяло развитието на сетивата у децата, на детското възприятие, на първите детски емоции. Налага се очевидно разширяване на обсега на тези общи теми, за по-пълното разбиране на психиката на детето.

Всяко творчество, според Вебер, е функция от две варианти — едната лична тема, другата обща, но и двете произлизащи от детството. Темата обикновено се излага в символична форма. Вебер си служи с термините модулиране и оркестриране на темата, транспозиция и трансфигурация, за да изрази нейното символично и многообразно появяване в дадено творчество. Той съзнателно избягва термина символизация, за да направи ясно разграничение между несъзнателната символика на постъпано натрапващата се тема и съзнателната символика на алегорията и метафората. Модулиране означава по-скоро транспониране на темата в друга гама (обикновено спонтанно и несъзнателно), а оркестриране значи обогатяване на темата с нови резонанси и нови звучения.

Наред с „темата“ Вебер определя и „мотива“. За него „мотив“ е всеки езиков елемент, дума или израз, който упорито се среща в творчеството на даден автор. Това е елемент от „категоричния речник“ на твореца, елемент, тясно свързан и често подсказващ темата. Като пример Вебер посочва Лорка, мотив в поезията на когото е думата „насекомо“, Мериме — с мотив птица, Аполинер — храна и пр. Естествено в никакъв случай не бива да се смесват мотивът и темата, а ясно трябва да се разграничават. Така, ако у Мериме мотивът е птицата, то темата е трагичната птица, тема различно модулирана: ранена птица, паднала птица, убита птица, мъртва птица, птица, паднала от гнездото, и пр.

Всички теми на един автор (трябва веднага да припомним, че Вебер отбелязва наличието на хипертеми и хипотеми: хипертеми са всички допълнителни символи, вмъкнати допълнително от автора или пък приписвани на автора от неговите тълкуватели; хипотеми са по-скоро комплексни елементи, произхождащи от най-ранното детство и дълбоко заседнали в миналото и подсъзнанието, някои от които често подсказват темата) образуват неговата тематика.

Всяка тема в началото на едно изследване е само работна хипотеза. Анализът на текстовете може да потвърди нейната правота или да я отхвърли, да я опрости или усложни. Но как се намира началната хипотеза? Най-прост е случаят, когато са налице спомените от детинство на разглеждания писател. Ако той е оставил достатъчно автентични документи, от които могат да се издирят спомените от детинство, то може да се mine към търсене на следите и появата им в произведенията. Така за Вебер началният лъч при изследването на Валери е бил текста „Меланж“, в който поетът разказва случката за падането си в езерото между лебедите. Но веднага трябва да се отбележи, че всички спомени от детството не са тематични. Следователно необходимо е сериозно изследване, за да се стигне до единствено правилната тема, до единствено възможния тематичен спомен. В случаите, когато се излиза от конкретен, доказан спомен от детинството и се стигне до разкриване на темата, Вебер говори за прогресивен тематичен анализ. И обратно, когато се тръгне от произведението, за да се стигне до спомена, може да се говори за регресивен тематичен анализ. Какъв метод може да се използва в такъв случай? При някои писатели понякога се откриват твърде показателни текстове, които крият твърде прозрачна аналогия с предмета или ситуацията, която символизират. Така например Вебер твърди, че още с първото четене на „Демонът на Аналогията“ от Маларме, читателят влиза в света на падналата, мъртва птица. Съвсем прозрачна и елементарна е символиката и у Едгар По в разказа му „Дяволът в градската кула“, където самото име на селото — Вондervотеимитис (изопачено произнасяне на английското „колко е часът“) представлява аналогия с циферблата на часовник. Вебер счита,

че такива указания не бива да бъдат пренебрегвани и че много често текст, който по такъв „прозрачен“ начин предава дадена ситуация, принадлежи към тематичния хоризонт на цялото творчество на писателя. Важното, разбира се, и при този случай си остава проверката в самите произведения.

Но може да се яви и трети случай: когато липсват и спомените, и ясният, подсказващ текст. В такъв случай може да се използва друг подход: да се потърси мотивът. Така, като пример Вебер посочва мотива „бял“, който се среща навсякъде в произведенията на Верлен, или „птица, перо, падане“ у Маларме и пр. Вебер обаче не приема абсолютно използването на този чисто статистически метод. Той посочва, че стилистите броят и изчисляват фреквенцията на думите, а това, което интересува изследователят, е не толкова думата, колкото реалността, към която думата се отнася. И тъй като дадена реалност може да бъде изразена с много различни думи, то чисто лексиколожката статистика на фреквенцията може да заблуди по отношение на истинското значение на думите. Фреквенцията може да бъде използвана само като изходна точка, но в никакъв случай като метод за доказване наличието на темата.

Накрая, излагайки своя метод, Вебер настоява върху необходимостта от изучаването на художествените образи. Всеки художествен образ е съставен най-често от твърде различни, нехармонични елементи. Той е обикновено асоциация на идеи, които имат определена насока. Трябва да се открие тематичната сила, която им дава тази насока. Те несъмнено говорят за тайния свят на поета. Така при Валери образът на гълъбите, които вървят по вълните, с право може да събуди недоумение. Защо сухоземни, а не водни птици вървят по повърхността на морето. Анализът, който Вебер прави, показва, че този странен образ зависи от тематичния свят на детето, сухоземно животно, което върви във водата и не потъва, благодарение на колосаната рокличка, която го крепи на повърхността. Следователно изследователят може да се насочи към темата, излизайки от необичаен и странен образ, който може да бъде твърде показателен. Всичко, което излиза от сферата на обикновеното, всичко, което не може да се обясни с баналното, навика или случайното, трябва внимателно да бъде огледано, обмислено и анализирано.

Къде е мястото на теорията на Вебер в системата на класическите критически методи. Той самият го определя така: „Литературната критика търси да открие изворите на чистото, очевидното, ясното вдъхновение, тя разкрива влиянията, които въздействуват на всеки писател. Разбира се, ние не отричаме тези анализи, нито пък тези, които се опитват да докажат създаването на дадено произведение по повод различни биографични обстоятелства. Нашият проблем е иначе поставен: ние не питаме какви влияния, но защо тези именно влияния са се проявили; не кое обстоятелство от живота, но защо именно това обстоятелство ражда дадена поема. С други думи, запазвайки цяла и непокътната сградата, издигната от изследванията на влиянията, на източниците, на събитията от живота на възрастния писател, ние се стремим да заздравим основите ѝ с елементи от психологичен и личен характер“.¹

Не е необходимо да се припомня огромното значение за Вебер на първите проекти на дадено произведение, на различните неиздадени и издадени варианти при разкриването тематиката на даден автор.

Що се отнася до психоаналитичния метод при разглеждането на литературните произведения, Вебер не скрива своите резерви. Главният негов упрек към литературоведите-психоаналитици се състои в това, че те вместо да излязат от творбата или да стигнат до нея, обикновено тръгват от превзета обща идея и стигат не до творбата, а до ежедневния живот на писателя и по този начин пренебрегват изцяло чисто естетическата цел на изследването си. В подкрепа на това свое отношение Вебер припомня двете неотдавнашни изследвания върху Бодлер на д-р Аланди и на Сартър, при които и двамата, пренебрегвайки структурата

¹ J e a n - P a u l W e b e r, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris, 1960, p. 29.

и композицията на поемите на Бодлер, се разпростират изключително върху особеностите на еротичния му живот и средствата му за преживяване.

✱

Трудът на Вебер „Генезис на поетическото творчество“ съдържа освен кратка уводна глава, осем подробни аналитични студии върху произведенията на Алфред дьо Вини, Виктор Юго, Шарл Бодлер, Стефан Маларме, Пол Верлен, Пол Клодел, Пол Валери и Гийом Аполинер, последвани от кратко теоретическо обобщение.

Рамките на настоящата статия не ни позволяват подробно да разгледаме прилагането на практика „аналитично-тематичния“ метод на Вебер при изследването на посочените автори, затова само като илюстрация ще се спрем на първата студия — тази за Алфред дьо Вини, която впрочем е твърде показателна, тъй като съдържа както сполуките, до които може да доведе този метод, така и някои от неговите неизбежни грешки и увлечения.

В творчеството на Вини необичайната фреквенция на текстове, които се отнасят до часовника, навеждат Вебер на мисълта за някаква идея-фикс у Вини, свързана с функционирането на часовниковия механизъм. Дневникът на поета превръща това несигурно предположение в работна хипотеза. Констатирането пък на голям брой модуляции на темата за часовника в поезията и прозата на Вини поставя вън от всякакво съмнение наличието на тази именно тема.

Кои са елементите, които Вебер открива, за да докаже своята теза. Преди всичко постоянното натрапчиво срещане на мотива „час, време, часовник, циферблат, стрелка“, открити в повече от 200 стиха от Вини; наред с това, наличието на многобройни оркестрирани на темата: понеже циферблатът на часовника е кръгъл, естествено се появява идеята за кръг, за окръжността; понеже стрелките на часовника се въртят, появява се и идеята за въртенето; понеже стенният часовник е с махало, идва и идеята за постоянното движение на махалото, идеята за люлеенето и ритъма. Вебер внимателно изследва появяването на тези идеи и образи в поетическите творби на поета, указвайки точно стиховете и отбелязвайки връзката на тези варианти с доминантната тема. Въз основа на такъв именно подробен анализ той стига до извода, че часовникът и неговите отделни части — махало, пружина, лост, назъбени колелца и пр., които се появяват директно в поезията на Вини, говорят за интереса и познанията на поета относно функционирането на часовника, а многобройните алюзии за час, кръговото движение, въртенето, цикличността насочват към часовникова obsesia.

Потвърждение на тази своя хипотеза Вебер намира в редица пасажии от дневника на поета, в първоначалните проекти за някои поеми, в първите неиздадени работи на Вини. Противопоставянето на човека и часовника, първият движен от страстите си, вторият от принципи, създадени от човека, конфликтът и борбата между двамата е основна мисъл в не един от ранните проекти на Вини. Наличието на сентенции все в този Дневник от типа на „религиите са стъклата на часовника, а самият часовник е морала“ също затвърдяват убеждението за тази obsesia. Особено убедително звучат спомените от детинство на Вини, при които идеята за смъртта е винаги тясно свързана с неумолимия ход на часовниковата стрелка. Вебер цитира Вини: „Миналата година в този час чаках заедно с майка си в полунощ черната стрелка да скочи от 31 на 1. Тогава я целунах и ѝ казах: Честита нова година. Стоях на колене пред нея и си мислех, че тя ще има сила да живее цялата година. Но вие, господи, я грабнахте от ръцете ми.“ Дневникът на Вини изобилствува с много символи, модулиращи циферблата и механизма на часовника: смъртоносното острие на пергела, колието, увито около врата, което се стяга и задушавя жената, железният обръч, колелото на колесницата, душата, която непрекъснато кръжи около мозъка, стрелките на провинението, чийто път не бива никой да препречва, часът-символ на съдбата, на смъртта, на тиранията и страха, на величието и робството на часовника и пр.

За да докаже валидността на своята теза, Вебер цитира известния стих на Вини „когато се пишат стихове с поглед, впит в часовника“, като в него вижда признанието на

поета за връзката, която несъзнателното у него установява между процеса на поетическо създаване и света на часовника. Но безспорно решаващия за Вебер текст, този, който му помага да постави в рамките на времето травматизиращото събитие, е следния: „Спомените, които днес нахлуват в мене, карат да се свива сърцето ми. . . Тракането на черния часовник на майка ми ми напомня за времето, когато го купихме. . . Този часовник отмерваше часовете на моето възпитание. По неговите удари майка ми, тогава още толкова красива, ме учеше да казвам месеците от републиканския календар и месеците от сегашния календар. Първите ми бяха лесни и много обичах звучните им имена: фрюктидор, термидор, месидор. . . Под този часовник сядаше баща ми с книга на коленете, а аз в краката му. До късно през нощта той разказваше спомени за семейството си, спомени от лов и война. . .“

Според пресмятанията на Вебер този „черен часовник“, с който са свързани толкова спомени и който се настанява в подсъзнанието на Вини, е купен тогава, когато поетът е на 7 години. Свързвайки този факт с признанието, което Вини прави на Огюст Барбие: „На седем години се събудих за поезията“ Вебер заключава: светът на часовника и светът на поезията проникват едновременно в съзнанието на детето Вини.

Открил мотива, потвърдил хипотезата си в автобиографичните документи на поета, изследователят преминава към главната си задача: да открие в творчеството на поета многообразното оркестриране на тази obsesия. Изследването си Вебер започва с анализ на прозата на Вини — сборника разкази „Робство и величие на всенните“ и драмата „Чатертон“. В „Лорет или червеният печат“ Вебер подчертава ролята, която играе в новелата запечатаното писмо, което съдържа заповед за убиването на един от пасажерите, осъден от военния трибунал. Капитанът на кораба поставя страшното писмо под стъклото на големия часовник и от този момент часовникът и писмото, криещо смърт, се идентифицират. Ударите на часовника напомнят на капитана и на двете жертви приближаването на нещо тайнствено и съдбоносно. Часовникът и писмото преследват непрестанно капитана: те влизат в неговия сън, в мислите му, отразяват се в поведението му. До такава степен циферблатът и писмото, от една страна, предстоящото нещастие и движението на стрелките към фаталния час, от друга, се покриват, че за читателя, според Вебер, заглавието на новелата е не вече „Лорет и червеният печат“, а „Лорет и часовникът“. Освен това той посочва фонетичната аналогия „Лор и Лъор“, за да засили своята аргументация. В заключение Вебер твърди, че „Лорет“ е всъщност драма на времето, драма на часовника, в която първата тема е тиранията на часовника, а втората бунта срещу тази тирания (Лорет полудява и счупва друг часовник, за да отмъсти на убиеца на своя мъж).

Вторият разказ „Нощното дежурство във Венсен“ е също построен върху функционирането на часовника. Касае се за живота на една казарма, живот строго отмерен по часове: час за ставане, час за спане, час за угасване на светлините, час за големия преглед и пр. Героят на разказа, старият подофицер от артилерията е герой и мъченик на точността. В края той става жертва на точността. Добродетелите на часовника са негови добродетели. Постепенно Подофицерът става Часовник. И финалната експлозия лесно може да бъде дешифрирана — получила се е внезапна повреда на механизма. Пиерет, жената на подофицера, е също част от часовниковия механизъм, според Вебер. Нейните качества са точността, верността към съпруга и мелодичното пеене, което прави живота по-хубав. Но тя пее винаги едно и също нещо, неспособна е да научи нова ария, пее някак механично, автоматически. И този факт дава възможност на Вебер да твърди, че Пиерет, в замисъла на Вини, е всъщност звънковия механизъм в часовника: тя мелодично звъни, когато подофицерът изпълнява своите движения на автомат и се равнява по слънцето. Затова и тя умира малко преди подофицера — звънковият механизъм се е развалил малко преди часовникът окончателно да спре. Ако часовникът в „Червеният печат“ е представен като тиранично, кръвожадно същество, то във втория разказ той е по-скоро предаден като жалка и остроумна играчка, създадена от хората и осъдена на смърт: в разказа читателят е свидетел на процеса на бавното конструиране на часовника (създаването на точния и безпогрешен подофицер-автомат) и неговата бърза смърт.

Ако тематичният анализ и тълкуването, което Вебер прави на двата първи разказа от сборника, са твърде приемливи и доказват наличието на обесията на времето и часовника, то твърде трудно бихме могли да се съгласим с интерпретацията на третия разказ „Тръстиковият бастун“. Това е, както е известно, историята на капитан Рено, образец офицер, който по време на похода в Русия през 1814 г. е разстрелял един четиринадесет годишен кадет. Шестнадесет години по-късно, в Париж един също така четиринадесетгодишен юноша стреля в него с пистолет и го ранява смъртно. Капитанът е убеден, че става жертва на отмъщението на руския кадет, чиято душа се е въплътила в парижкия хлапак, който странно му прилича.

В желанието си да вмести разказа в тясната тематична рамка, която си е избрал, Вебер прави произволни тълкувания, като от навика на Рено да чертае линии и кръгове по пясъка с острието на своя бастун, да се цели в звездите, от точността и строгата му военна дисциплина, той стига до заключението, че и Рено е Човек-часовник. Нещо повече, сравнявайки интригата в „Лорет“ с тази в „Тръстиковият бастун“ той не вижда никаква тематична разлика. За него двете партитури модулират една и съща тема и позволяват да се открие скритата омраза на Вини към часовника, както и неговото желание да му отмъсти за тиранията на училището, на учебната програма, строгото разписание в казармата и пр.

Много по-убедителен е анализът, който той прави на „Чатертон“, за която сам Вини впрочем казва, че е драма на времето и часа. „Това е историята на един човек, който написва едно писмо сутринта и до вечерта чака отговор. Отговорът идва и го убива“ — пише поетът. Наистина не е трудно да се открие аналогия между тази интрига и интригата в „Лорет“. Очевидна е тематичната връзка между двата разказа. Действието е съсредоточено в душата на младия човек и в сърцето на младата жена и квакера, които искат по някакъв начин да спрат неумолимия ход на времето, да забавят часа на смъртта.

Още в първите редове на драмата Вебер открива обесията на времето, в изрази, отнасящи се до бързия ход на часовете и нощите. Изследвайки репликите на действащите лица, той открива темата, изразена в мотивите: „час, нощ, време, минута, година, ден, дни, четвърт час, секунда, последен час, вечност“, повтаряни настойчиво. Нещо повече, той говори за часовникова структура на драмата: действието става в задната стаичка на Джон Бел; името на Бел означава часовникова камбана; действието следователно става в къщата на часовниковата камбана, т. е. в часовника. Чатертон живее на първия етаж и непрекъснато слиза и се качва до своята стая, а това движение напомня на Вебер движението на лоста във всеки часовников механизъм; лостът е свързан със зъбчатото колелце — в пиесата това е Кити Бел, любимата на поета; тяхната любов е скрита и невидима, както сложния механизъм, който движи останалите колелца, но ако спре лостът, ще спре движението и на колелцето. Така в пиесата след смъртта на Чатертон, умира и Кити. Квакерът в интерпретацията на Вебер има ролята на регулиращото махало. В пиесата ролята му е да регулира живота и чувствата на всички, да омекоти неразрешимия конфликт. Що се отнася до самия Бел, то в него Вебер вижда ясни и категоричен звън на часовника, неумолим като правосъдието и времето.

Интригата на пиесата, според Вебер, модулира темата за спирането на механизма, спиране, което идва в резултат на постепенното разваляне на часовника. Този процес читателят наблюдава още от самото начало на пиесата. Разваленият механизъм е обект на двоен анализ от страна на лорд Талбо и приятелите му и от страна на кмета-лорд. Анализите не помагат, механизмът спира и бива предаден на хирурзите, които трябва да направят дисекция на едно мъртво тяло. В образа на хирурзите, въоръжени с нищери, Вебер отново намира символа за майстора-часовника, който единствен може да разбере повредата на механизма.

Анализът на поетическото творчество на Вини, направен от Вебер, не прибавя нищо ново към различно оркестрираната и модулирана тема, разкрита в прозата му. Нека отново към различно оркестрираната и модулирана тема, разкрита в прозата му. Нека отбележим само няколко примера: поемата „Мойсей“, завършваща с постепенното и величествено изкачване на законодателя на евреите на върха, модулира, според Вебер, изкачването на голямата стрелка нагоре по циферблата: Мойсей върви нагоре по планината,

протяга ръка хоризонтално, както прави стрелката по пътя на своето изкачване и накрая стига до най-голямата височина, т. е. до горната част на циферблата — цифрата 12. Двете стрелки — Мойсей и господ — се сливат.

Поемата „Елоа“ оркестрира обратното движение — срещата на двете стрелки става в долната част на циферблата. Падането на Луцифер изобразява в първа песен сливането на малката стрелка, след която започва да се спуска надолу и голямата стрелка — падналият ангел. Двете стрелки обаче не остават свързани и адът за Елоа е раздялата, която я отвежда от „дъното на долните небеса“ нагоре към небето. Подобна символика открива Вебер и в поемата „Потопът“. В „Дъщерята на Жефте“, в „Разпътната жена“ той открива същото това движение по циферблата, някъде бавно и тържествено, другаде бързо и решително. Символите на кръгообразното и циклично движение на стрелките, на зависимостта на голямата от малката стрелка са наистина очевидни.

Въз основа на този анализ, направен върху цялото творчество на Вини (Вебер изключва само „Стело“, по липса на място, както твърди той), той заключава, че часовниковата обсемя, както и наличието на многобройни модулирания на тематиката са във всякакво съмнение. Изводът му е такъв: ако се премахне темата за Часовника, която несъзнателно се промъква в творчеството на Вини, ще се заличи и отпадне три четвърти от творчеството на поета.

Вебер разглежда по същия начин творчеството на останалите поети, като според конкретния случай използва прогресивния или регресивен тематичен анализ. В резултат на много внимателното, бихме казали като под микроскоп, разглеждане поотделно на всяко произведение, той стига до доминантната тема и нейните хипертеми при изследваните поети.

Така у Юго той посочва главната тема — Кулата на плъховете. Това е кошмарен спомен от детинството, свързан с картината над леглото му, представляваща самотна висока кула на пуст остров, блъскана от вълните, с буреносни оловни облаци над нея, който по думите на Юго изпълва с халюцинации неговия живот като възрастен. Не само картината, но свързаната с нея легенда травматизира крехката душа на детето. А легендата е наистина жестока. Жестокият и алчен владика Ато изкупил всичкото жито на селяните, за да го продаде. И когато изгладнелите хора дошли да молят за храна, той наредил да бъдат затворени и изгорени живи. На мястото на изгорените хора изскочили страшни плъхове, настигнали Ато в неговата кула на острова и го изяли жив.

Тематичното съзвездие, в центъра на което стои Кулата на плъховете, обхваща и чудовищното появяване на плъховете и страшната смърт на Ато, и огнените пламъци, в които изгарят селяните, и призрака на Ато и вълните, които рушат кулата на престъпника. То именно може да обясни до голяма степен наличието на темата за чудовищното раждане, за огненото небе, за кулите и катедралите, за изродите и чудовищата, за страшното и злокобното, които изобилствуват в творчеството на Юго и чието наличие обикновено изясняваме с общата фраза „елементи на романтичния метод“. Веднага трябва да отбележим обаче, че Вебер изключва от тематическия си анализ „Клетниците“ и голяма част от поемите от „Легенда на вековете“. Може да се предположи, че в тези произведения той не намира потвърждение на тезата си.

У Бодлер доминантната тема — любовта на мъртвеца — има, според Вебер, следните варианти: темата за призрака — любовник на жива жена, темата за мъртвата — любовница на жив човек, темата за идентифицирането на поета с мъртвия, който притежава жива жена, темата за идентифицирането му с жената — любовница на мъртвец, темата за трупа, призрака, привидението, погребението. Анализът е направен само въз основа на поетическите произведения на Бодлер „Първи поеми“, „Цветя на злото“, „Измет“ и „Нови цветя на злото“. В повече от 163 стихотворения Вебер открива посочените по-горе теми. Обяснението на доказаната доминантна тема той намира в детския спомен на малкия Бодлер за смъртта на баща му и кошмарната мисъл, съпътстваща този спомен за връщането вечер на призрака в стаята на майката на детето, което по това време е само на 6 години — възрастта на пробуждане сетивата и съзнанието. Вебер счита тематиката на Бодлер за една от най-простите,

в сравнение с тази на останалите поети: една единствена детска халюцинация го владее изцяло и творчеството му прави впечатление със своята хомогенност и с еднолинейния характер на вдъхновението.

У Маларме, както бе отбелязано по-горе, мотивите „крило, птица, перо, летене, падане и пр.“ насочват Вебер към търсене на темата за падналата мъртва птица с нейните два варианта — детската жестокост и страшното изкупление на тази жестокост. В основата на темата и тук Вебер насочва към спомена за събореното гнездо и мъртвите птици в него.

В творчеството на Верлен, излизайки от спомена на поета за религиозните процесии в Монпелие, с бавния и тържествен ход на богомолците в дълги бели кагули с дупки за очите и устата, открива и доказва наличието на доминантната тема: шествието на разкаялите се грешници, оркестрирана в тема за призраци и бели статуи с празни очи.

У Клодел темата за сладко-горчивата гръд е тясно свързана с темата за човекът-дърво, тъй като е нейна модулация. Дървото и гръдта са мотиви в поезията му. Темата за горчивата гръд води началото си от разказа за отбиването на малкото дете с намазване на гръдта на майката с абсент; от там идва и страхът от сладката кърмеща гръд. Жената е дървото, плодът е гръдта, детето — бозайниче, така вижда Вебер връзката между двете теми, като намира, че това са може би най-богатите със ситуации и драматизъм теми, които дават възможност за чудесно оркестриране.

В поезията на Валери са посочени две независими една от друга теми: темата за лебеда и темата за гръдта. Първата е свързана със страшния и едновременно чудно красив спомен от падането в езерото с лебедите, при което само бялата колосана рокличка на детето го задържа на повърхността, а втората — със спомена за кърменето, събитие, което не е твърде отдалечено по време от първото.

И в последната студия Вебер извежда темата — храната на възрастните хора — в нейните варианти: приготвяване на храната, консумирането ѝ, животинската и растителна храна, твърдите и течни храни, но наред с тях темата за отмъщението на храните, на животните и растенията за това, че човекът ги унищожава. Именно този страх от отмъщението на храната травмира детската душа на Аполинер и прибавения към това спомен за донесения и поставен на масата труп по време на карнавала обяснява, според Вебер, обсесята на поета.

Осемте тематични анализи позволяват да се направят следните изводи: в творчеството на разгледаните поети е налице голямо разнообразие на темите. Темата може да бъде предмет (часовник, картина), наблюдавано събитие (Верлен), преживяно събитие (Валери), въображаемо събитие (Бодлер) и пр. Няма две еднакви теми, защото няма идентични реакции на дадена тематична ситуация. За отбелязване е и голямата разлика в самата структура на темите: някои поети модулират безкрайно темата, дават ѝ различни аспекти и профили (Вини, Бодлер), други дават изобилна тематика — модулираната тема става нова тема и на свой ред поражда друга тема (Верлен, Юго, Клодел). Различен е и начинът, по който поетите реагират на своята тема: при Маларме детето винаги и навсякъде присъствува, то е убиец на птичката и жертва на нейното отмъщение. Така е и при Аполинер, който идентифицира себе си с консумираната храна и се бои от нейното отмъщение. Юго от своя страна идентифицира себе си с тематичната легенда, става създател на легенди, които представляват модулация на първоначалния мит.

Възрастта на тематичния спомен е обикновено между 6 и 8 години. Ако на места Вебер убеждава, ако анализът наистина потвърждава неговата теза, същото не би могло да се каже за твърдението му какво личната тема определя и насоката на живота на дадения поет. Така часовниковата обсеся у Вини, според него, обяснява военната кариера и целия живот на поета, темата за покаяните се грешници — определя пълния с грехове и разкаяния живот на Верлен, а Маларме е представен като нещастна птица, непрестанно мариризирана от живота и пр. Тези твърдения не само са съвсем произволни и не отговарят на истината, но и дразнят с идеята за обреченост и фаталност, която идва от суеверното схващане на Вебер за мистичното единство между произведенията и съдбата на автора.

В кратката заключителна част на своя труд Вебер подкрепя своята теза за поезията като възвърнато детство с аргументи из областта на психологията. Отбелязвайки, че естетическата емоция е универсалната доминанта за всяко изкуство, той заявява, че тази естетическа емоция се корени в детството. В подкрепа на това твърдение той привежда редица аргументи от видни съвременни психолози (между които известният марксист проф. Валон), според които нашето поведение при силна емоция, т. е. при това, което в психологията се нарича шокова емоция, е едно връщане назад към примитивни, архаични форми на поведение. Характерен белег на емоцията следователно е нейната брутална регресия, връщането към по-ранни реакции. Емоцията парализира по-късно оформилите се у човека тенденции, които са по-нестабилни, защото са по-скоро придобити. Тя освобождава грубите, начални тенденции. Само така могат да се обяснят при гняв тиковете, невъздържаността, грубите жестове и крясъците, употребяването на диалектни думи или изрази от детинството. Този факт дава основание да се твърди, че по време на емоционална криза човек се връща към своята детска шокова емоция и тя именно изплува най-отгоре, като унищожава това, което доизграждането и узряването на нервната система дава на възрастния човек. Вебер припомня, че разгневеният човек съзнава само своя гняв: забравя даже мотивите и губи представа за това, което е наоколо му. В тази смътна представа за света и за себе си не е трудно да се открият доминантните мотиви в менталитета на детето в първите фази на развитието му. Съзнанието на развълнувания човек възстановява повече или по-малко вярно линиите и главните рамки и детското съзнание, в което доминират чувствата. Но щом същината на емоцията е да реставрира детското съзнание и поведение, то тогава за Вебер не е трудно и да обясни характера и да ситуира произхода на естетическата емоция в детството.

Преминавайки към поетическата творба, резултат на тази естетическа емоция, Вебер определя нейните доминанти, т. е. нейните съществени формални страни. Той разграничава фонетични доминанти (стиха, подражанието, ритъма, асонанса, римата, структурните правила), семантични доминанти (образа, речника и синтаксиса, семантичните неточности, трансцендентността) и емоционални доминанти (възкликването, речитатива, поетическият егсцентризъм и поетическото удоволствие). Тема на поетическите доминанти, според него, е инкоативният момент при усвояването на езика от детето. Това той доказва, като сравнява поетическия език с езика на детето, което започва да говори, и открива тяхното близко родство. Така основният фактор при усвояването на езика е подражанието, и то несъзнателното подражание на модела. Друг елемент е повторението от страна на детето на думите на възрастните. Но подражанието и повторението представляват същността на поетическата фонетика, в такъв случай налице е абсолютната прилика между езика на детето и поетическия език. Що се отнася до поетичния ритъм, той също произхожда от инкоативната езикова имитация. Самите стихове, последователно подредени, са подражание един на друг, защото подражанието на езика на възрастните става по един особен диалог между модела и артикулираното подражание. Римата е също имитативен подход. Модел на най-сложната рима е първото па-па, правилно произнесено. Въз основа на тези констатации Вебер заключава, че фонетиката на поезията се приближава не до някакъв архаичен праезик, нито пък до някаква особена музика, а просто до елементарната фонетика на началния етап от усвояването на езика от детето с подражанията, повторенията, моделите, ехото, предпочитанията към простите и правилни структури, натрупване на близки фонemi с цел да се постигне абсолютна идентичност.

Темата на семантичните доминанти е също семантиката на инкоативния момент при усвояването на речта. Разграничавайки символа от образа, Вебер подчертава, че символът предполага зрялост на ума и следователно детето не е способно да създава символи. Вместо да слее субективно дее неща, разделени в действителността, то се стреми да ги свърже въз основа на тяхната прилика. То ги свързва чрез въображението си, което е обективизиращата връзка между две аналогични неща, обективно разделени. Затова възрастният мисли чрез символи или знаци, а детето чрез обективизирани аналогии. Точно такава е връзката у псета, субективна и едновременно обективизираща, т. е. такъв е образът у поета.

Стълб на поетическата семантика е обективизиращата аналогия, а това е стълбът на съзнателната семантика на детето. Всеки образ, всяка алегория, всяка метафора на поета модулира, оркестрира несъзнателно тази обективизираща аналогия.

Подобна прилика открива Вебер и при разглеждането на речника и поетическия синтаксис. Редките думи, сложните и неясни обрати на речта имат за тема неяснотата, трудностите в езика на възрастните, език, на който детето трябва да подражава. Детето си играе с думите, повтаря ги до насита, обръща ги, среща ги, премества ги по неразбираем понякога начин, така както поетът често с играта си с думите стига до странни очарования, при които както детето смесва смисъл, неща и думи. В заключение Вебер подчертава, че тема на поезията е детството, неговият езиков и семантичен хоризонт, но не детството изобщо, а инкоативния момент на говора.

Трябва само да се съжалява, че тази теоретическа част в книгата на Вебер е толкова кратка и не съдържа по-пълнен доказателствен материал. Тя не дава и достатъчна възможност да се отдели оригиналното в схващанията на Вебер от известните неправилни постановки за връзката изключително между поезията и детството.

Несъмнено е едно: методологията, предлагана от Вебер, в никакъв случай не може да се приеме като единствен и универсален ключ за разбиране творчеството на даден художник. Преди всичко, защото ограничавайки произхода на естетическата емоция само в периода на детството, тя на практика изключва всички по-късни емоционални преживявания и събития от юношеската и зрялата възраст на твореца. Освен това, извеждайки доминантната тема само от тесния детски свят, тя фактически съзнателно игнорира всички обществено-исторически фактори, формирали характера и светогледа на твореца.

На второ място, изтъквайки огромната и решаваща роля на „несъзнателното“, тя заличава до голяма степен ролята на съзнанието, разсъдъчната дейност в творческия процес, като стига до твърдението, че поетът е по-скоро медиум на несъзнателното, отколкото съзнателен творец.

Би могло обаче да се каже, че взет с известни резерви, тематичният анализ може да хвърли светлина и изясни творчеството, разбира се, не в неговата цялост, но само в някои негови аспекти. И затова именно той заслужава известно внимание.

ВСЕВОЛОД МИХАЙЛОВИЧ ГАРШИН В БЪЛГАРИЯ

Мария Гургулова

В. М. Гаршин е един от най-оригиналните руски писатели, голям майстор на социално-психологическия разказ и искрен защитник на народните интереси. Той е ярък представител на поколението от 70-те — 80-те години на миналия век, на хората с „болна съвест“, които претърпяха крах в своите народнически идеали и не намериха в себе си сили да преодолеят дълбоките жизнени противоречия. През целия си живот Гаршин мъчително преживява социалното неравенство между хората, търси правдата, но не намира истинския път за борба срещу жестокия буржоазен строй. Тази безизходица, характерна за цялата демократична интелигенция от 70-те — 80-те години, го довежда до самоубийство. Но макар и живял само 33 години, Гаршин ни е оставил такива произведения, които го характеризират като голям майстор на словото. В едно писмо до Гаршин И. С. Тургенев пише: „От всички млади писатели Вие сте този, който буди надежди. Вие притежавате всички признаци на истински голям талант: художнически темперамент, тънко и вярно разбиране на характерните черти на живота — човешкия и общия, чувство за правда и мярка, простота, красивост на формата и — като резултат от всичко — оригиналност.“

Гаршин се ползува у нас с особени симпатии. Българската общественост винаги го е възприемала не само като високохуманна личност и оригинален писател, но и като непосредствен участник във великата борба на нашия народ срещу турското робство. България изиграва немалка роля в първоначалното формиране на обществените възгледи и художествения талант на Гаршин.

В огъня на боевете за освобождението на нашата страна Гаршин добива увереност в своите творчески възможности и окончателно решава да стане писател.¹ Още тогава в неговото съзнание възникват сюжетите на бъдещите му произведения с военна тематика. Разказът „Четири дни“ (1877), с който писателят влиза в „голямата“ литература, е бил написан във военната болница в гр. Бяла (там Гаршин попада след раняването му в боевете край с. Аязлар, сега Светлен).

Съвсем справедливо е казал един от българските критици, че „Гаршин със собствената си кръв свързва живота си и творчеството си с България.“²

И след войната писателят продължава да се интересува от съдбата на българския народ. По сведения, събрани от Я. Абрамов, Гаршин се канел през пролетта на 1880 г. да замине за България и да напише роман из живота на българския народ.³ По всяка вероятност болестта на писателя му попречва да осъществи този, както и много други свои замисли.

Проблемата „Гаршин в България“ е свързана главно с епохата от края на XIX в. и по-конкретно с периода 1870—1900 г., по времето на Руско-турската война и възраждането на българската национална държава.

¹ Вж. Полное собрание сочинений В. М. Гаршина, т. III, стр. 121.

² И в. Н и к о л о в, Гаршин в България. „Ведрина“, 1948, бр. 116.

³ Вж. Я. А б р а м о в. Материалы для биографии. Сб. „Памяти В. М. Г а р ш и н а“, Спб., 1889, стр. 33.

Интересът на Гаршин към България се изразява преди всичко в неговото отношение към Руско-турската война от 1877—78 г. и особено в личното му участие като доброволец в тази война. Мнението на Гаршин по този въпрос е дълбоко противоречиво. От една страна, той е изпълнен от искреното желание да помогне за освобождаването на балканските страни от турско робство, както и да сподели тежката участ на обикновените войници, от друга, изпитва дълбоко отвращение към войната, изискваща огромни човешки жертви. Това противоречие се корени в характера на социално-политическите условия в Русия през 70-те години на миналия век.

Национално-освободителната борба на славянските народи поражда съчувствие сред руските прогресивни обществени слоеве. Особена отзивчивост проявява към славяните руската демократична интелигенция. Революционните народници считат борбата за освобождаването на балканските страни като свой патриотичен дълг. С. М. Кравчински, един от ръководителите на народническото движение, в 1875 г. лично участва в национално-освободителната борба в Босна и Херцеговина. Андрей Желябов е член на полулегалния комитет, който организира събиране на средства и вербуване на доброволци. Самият той се кани да замине за Балканите като доброволец, но му попречва арестът във връзка с големия процес на 193-мата. А. П. Корба, впоследствие член на Централния комитет на „Народна воля“, участва като медицинска сестра в Руско-турската война.

Жив отклик предизвиква в Русия Априлското въстание. Прогресивната руска общественост е единодушна по въпроса за подпомагането на българския народ. Руският печат дава широка информация за събитията в България. Изтъкнати писатели, художници и учени като Тургенев, Достоевски, Менделеев, Маковски, Верещагин и др. призовават народа и правителството на Русия към активна поддръжка на българския народ в неговата национално-освободителна борба.

Такива чувства овладяват и Гаршин, който принадлежи към най-добрите представители на руската демократична интелигенция от онова време.

Необходимо е да се внесе известно уточнение в трактовката на въпроса за причините, които карат Гаршин да постъпи като доброволец в действащата армия. Критиците обикновено игнорират горещото желание на Гаршин „да се бие“ за свободата на славяните, като изтъкват на пръв план неговия стремеж да сподели тежката участ на руския войник, т. е. да бъде „сред народа“. . . . По време на войната — пише Г. А. Бялий — него (Гаршин — М. Г.) го е вдъхновявала съвсем не перспективата за победа и даже не идеята за подпомагане на „братята-славяни. . .“ Истинско удовлетворение той намира само в сближаването с народните маси. Само в това той е виждал субективната полза от участието си в похода.¹ Това твърдение не е съвсем точно. Без да пренебрегваме значението на лявонародническите настроения на Гаршин за определяне на отношението му към войната, трябва да отбележим, че писателят е бил вдъхновен преди всичко от идеята за освобождаването на славяните. Противник на всякакъв гнет, Гаршин не може да се отнесе равнодушно към робската участ на един народ, не може „да се крие зад стените на учебното заведение“.²

Тези настроения на Гаршин намират художествен израз в стихотворението „Друзья, мы собрались перед разлукой. . .“, написано в 1876 г., когато писателят се кани да замине като доброволец в Сърбия. Участието в борбата за освобождаването на „братята“ е според автора дълг на всеки честен гражданин на Русия, свещен „завет на родната страна“. Гаршин вярва в героизма на руския войник, мечтае за победа над турците:

Мы победим или в бою погибнем,
Как вождь наш обещал,
И доблести славянской столб воздвигнем,
Какого мир не знал.³

¹ Г. А. Б я л ы й. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. Изд. Academia, М.—Л., 1938 г., стр. 37.

² В. М. Г а р ш и н. Полное собрание сочинений, Изд. „Academia“, т. III, М.—Л., 1934, стр. 116.

³ В. М. Г а р ш и н, Сочинения. Гослитиздат. М.—Л., 1960, стр. 361.

В. Г. Короленко в очерка си „Всеволод Михайлович Гаршин“ пише: „Гаршин си представяше войната преди всичко като борба срещу онези ужаси, които се извършваха на Балканския полуостров и с които не можеше да се примири неговата чувствителна душа.“¹ Жестокостите на турците, за които толкова много се пише в пресата, не дават покой на Гаршин. Вера Микулич в спомените си за писателя казва, че на въпроса защо е постъпил доброволец, той отговорил: „Беше невъзможно да не ида. Не можах да търпя да седя на едно място и да чета съобщенията във вестниците.“² На 18 юни 1876 г. Гаршин пише на Н. С. Дрентелн: „За това, че ми съобщаваш новини из професорския живот много ти благодаря, макар че да си кажа истината, електрофорната машина на Теплов и сливането на химическото и физическото дружество ме интересува много по-малко, отколкото това, че турците са избили 30 000 беззащитни старци, жени и деца. По дяволите всичките ви дружества, щом като те с каквито и да било научни теории няма да намалят вероятността от извършването на подобни неща“.³ По-късно Гаршин в писмата си от фронта съобщава за турските безчинства, за опожаряването на цели български села, за масовото избиване на мирното население.⁴ От друга страна, писателят дълбоко страда за загиващите в боевете руски войници, но се старае да оправдае тези жертви с високата идея за освобождаване на славянските страни. К. Михеев, предавайки спомените на В. П. Сахаров, който е служил по време на войната заедно с Гаршин, пише: „Пак кръв, пак убити, пак стотици ранени!... — прекъсвайки мълчанието, каза Всеволод Михайлович. — Впрочем, това е необходимо... неизбежно. Трябва най-после да се даде свобода на славянството, което пъшка под турско робство. И как ще купи тази свобода, ако не със страдания?“⁵

Така се отнася Гаршин към Руско-турската война дотогава, докато в него живее първоначалното вдъхновение. Скоро обаче това настроение на писателя се замества с безрезервно отричане на всяка война. Под влияние на тежките впечатления през време на похода той идва до мисълта, че това масово унищожаване на хора е ненужно, античовечно, ужасно. Ето защо на 25 септември 1877 г. Гаршин пише на Дрентелн, че „не желае отново да влиза в огъня“. Предишното въодушевление е изчезнало. За писателя като че ли отпада въпросът за освобождаването на славяните. Разочарован от войната, той иска да бъде далече от нея. Но ужасите на войната, както и преди, не му дават покой. Със силата на своето творчество Гаршин започва да протестира.

В разказа „Четири дни“ писателят със сгъстени натуралистични краски рисува негативните страни на войната, съдбата на обикновените хора, заставени да се избиват едни други, без да знаят защо. Същата ненавист към войната пронизва и разказа „Страхливецът“ (1879). В повестта „Из спомените на редника Иванов“ (1883) Гаршин описва тежките условия на военния поход, изпитанията и жестокостите на които е подложена войнишката маса. Макар и в повестта да се чувствуват нотки на оправдаване на войната, тя е пронизана от антивоенен дух.

Със своето отношение към войната Гаршин като че ли излиза извън рамките на нейното конкретно историческо значение. Той стига до общоестетическо отричане на всяка война като огромно нещастие в живота на човечеството. За Гаршин няма свои и врагове, няма руси, българи и турци, а просто хора с еднаква съдба, измъчени от тежките страдания и лишения по време на войната.

Тези пацифистки настроения лягат в основата на военните разкази на Гаршин. Затова именно в тях липсва българската тема. Никъде в тези разкази няма даже намек на съчувствие към българите, на защита на техните национални интереси.

¹ В. Г. Короленко. Собрание сочинений, Гослитиздат, т. VIII, 1958, стр. 179.

² В. Микулич. Встречи с писателями. Изд. Союза писателей. Ленинград, 1929, стр. 221.

³ Русская молва, 1913, № 102, от 24 март.

⁴ Вж. В. М. Гаршин. Полное собрание сочинений, М.—Л., изд. „Академия“, стр. 129, 133, 136.

⁵ С. Михеев. История 138 пехотного полка, М., 1903, стр. 112.

Отношението на Гаршин към Освободителната война си има своите исторически предпоставки. Разбира се, ако се изхожда от интересите на българския народ по онова време, възгледите на писателя са неприемливи, но ако се изхожда от социално-политическите условия в Русия през 70-те години на миналия век, те са напълно оправдани. Пацифизмът на Гаршин се корени в идейните позиции на руското революционно народничество, което скоро след започването на войната схваща истинските цели на царското правителство и насочва усилията си към борба срещу социалната система в самата Русия.

Българската общественост естествено се отнася към Руско-турската война съвършено различно. За нея войната се превръща във въпрос на живот или смърт, на свобода или робство на целия народ. Затова противоречията между различните слоеве на руското общество по отношение на войната не намират почва в България. Във всички представители на Русия — от царя до мужика — българите виждат свои спасители.

С това се обяснява фактът, че в първите десетилетия след Освобождението българските критици или премълчават пацифизма на Гаршин, или му дават неправилна трактовка. Те се стремят да открият във военните разкази на Гаршин любов към българския народ. Ал. Балабанов например пише, че Гаршин напуска България „с хубави спомени и безброй впечатления, които впоследствие предава в някои от своите разкази“.¹ На корицата на едно от изданията на Гаршинови произведения даже пише „Разкази за България“, което предполага, че разказите са посветени на България. В действителност за България и българите в тях изобщо не се споменава и без историческа справка читателят едва ли би разбрал, че става дума за Освободителната война.

И все пак военните разкази на Гаршин се възприемат в България с интерес. В първите години след Освобождението те привличат вниманието на нашата общественост преди всичко с описанието на самоотвержеността на простите руски войници в борбата срещу турците. Едва по-късно, в началото на XX в. антивоенният патос на Гаршиновите разкази намира отклик в българската критика, става близък и понятен на нашата прогресивна общественост.

Гаршин привлича вниманието на българския читател не само с военните си разкази, но и с останалото си творчество — „Червеното цвете“ (1883), „Attalea princeps“ (1880), „Среща“ (1879), „Художници“ (1879), „Нощ“ (1880), „Мечки“ (1883), „Сигнал“ (1887) и пр. Високият хуманизъм на руския писател и социалната наситеност на неговите произведения импонира на основните тенденции на литературния процес в България. Ето защо у нас творчеството на Гаршин намира горещ прием. За широкото разпространение на Гаршиновите произведения в България свидетелствуват много техни преводи, помествани в периодичния печат и издавани като отделни книги.

Процесът на популяризирането на Гаршин в България условно може да се раздели на два етапа (от 1888 до 1944 г. и от 1944 г. до наши дни), тъй като той е свързан до голяма степен с промените в общественно-политическата обстановка у нас.

До 1888 г. разказите на Гаршин се четат у нас само в руски оригинал, за което са налице всички условия. Непосредствено след Освобождението, когато политическите и културни връзки между България и Русия особено се задълбочават, у нас широко се чете руският периодичен печат, където между другото се публикуват и Гаршиновите разкази.

На български език произведенията на Гаршин започват да се появяват след смъртта му, като най-много преводи излизат в края на XIX в. И това е напълно обяснимо, като се има предвид, че непосредствено след Освобождението българската общественост проявява особен интерес към всичко, свързано с Руско-турската война.

Първият превод на Гаршиново произведение на български се отнася към 1888 г. В бр. 14 и следващите броеве на в. „Напред“ се печата разказът „Четири дни“. През първите три десетилетия след Освобождението се превеждат у нас всичките художествени произведения на Гаршин и част от епистолярното му наследство.

¹ „Време“, 1908, бр. 37, Всеволод Гаршин. Анонимна статия (според нас тя принадлежи на Ал. Балабанов).

Този голям интерес към руския писател се обяснява с това, че неговото високохудожествено и социално наситено творчество отговаря на идейните интереси на прогресивната българска общественост. Има и случаи, когато печатането на Гаршинови произведения се свързва с конкретни събития, с политическата борба между отделните обществени групировки у нас.

Така става например с публикуването на част от разказа „Страхливецът“ в брой 3787 на в. „Мир“ през 1913 г. В това време България заедно с другите балкански страни води война срещу Турция за освобождаване на български и други земи, намиращи се под турска власт. Българските политически и обществени кръгове водят усилена пропаганда за активно участие на народните маси в „освободителната“ война. За народа и прогресивната интелигенция единствена цел на войната е освобождаването на поробените „братя“. Националната буржоазия обаче с всички средства се стреми да използва справедливата борба на народа за разширяване на своите пазари. За тази цел се използва и разказът „Страхливецът“. Характерен е самият откъс, който излиза под заглавието „Война“ и съдържа онази част от разказа, в която героят като че ли оправдава войната. Наистина изразеното в откъса отношение към войната отговаря на настроенията не само на буржоазията, но и на широките народни маси: войната е нужна, исторически необходима. Обаче българските капиталисти чрез своя печатен орган явно си поставят за цел да използват Гаршиновия разказ в свой интерес. За това говори цялото съдържание на вестника и особено уводната статия и стихотворението на Н. В. Ракитин „Бяло море“.

Тясно свързано с идейно-политическите борби в България е и издаването на разказа „Четири дни“ през 1919 г. в превод и под редакцията на Г. Бакалов. По това време българският народ преживява тежките последствия от разорителните войни (Балканската и Първата световна), които с малки интервали продължават цели шест години. В страната цари стопанска разруха, глад, мизерия. Прогресивната общественост начело с Българската комунистическа партия иска да бъдат наказани виновниците. Излизането на „Четири дни“ в този момент придобива значението на обвинителен акт срещу управляващите кръгове в България.

Издаването на разказа в 1919 г. има и друго значение. Както е известно, Българската комунистическа партия още от самото начало на Великата октомврийска социалистическа революция рязко се обявява срещу интервентите, стремящи се да задушат младата съветска република. Тя широко пропагандира сключване на мир, като популяризира документите на съветското правителство. Появяването на „Четири дни“ — това проклятие срещу всякакви войни — напълно отговаря на антиимпериалистическата пропаганда у нас през 1919 г.

Преводи на Гаршинови произведения се печатат у нас в списания и вестници с различна идейна насоченост — в социалдемократическия вестник „Дело“, в религиозните органи „Църковен вестник“ и „Духовна пробуда“, в списанията „Мисъл“ и „Художник“, във „Вестник на жената“, „Мода и домакинство“ и в детските периодични издания „Картинна галерия за деца и юноши“, „Ученически другар“, „Детска радост“ и „Поточе“. Това говори, че творчеството на Гаршин представлява интерес за най-различни обществени слоеве у нас. Тук трябва да се отбележи, че всеки печатен орган помества такива произведения, които съответствуват на неговата идейна насоченост. Така например „Дело“ печата един от най-заострените в идейно отношение разкази на Гаршин „Среща“, „Духовна пробуда“ — „Приказка за гордия Агей“ (1886), „Църковен вестник“ — „Сигнал“ и пр. В тази връзка има един интересен факт. През 1935 г. във в. „София“ излиза разказът „Сянка“ с автор Всеволод Гаршин. За този разказ не е споменавано досега в литературата, посветена на Гаршин. В архива на писателя, който се намира в Института по руска литература (Пушкински дом) в Ленинград, няма никакви следи от споменатия разказ. Не се знае също как разказът е попаднал в България. По въпроса принадлежи ли той действително на Гаршин, може да се спори. Идейно-художествените особености на разказа обаче ни дават възможност да го

отнесем към Гаршиновото творчество от периода след 1883 г., когато песимизмът на писателя преминава в отчаяние и мистицизъм и го довежда до самоубийство.

Освен в периодичния печат, произведенията на Гаршин се публикуват и в литературните сборници „Всемирният хумор“, „Литературна сбирка“ и „Почивка“, както и в някои христоматии по литература¹.

Голяма роля в популяризирането на Гаршиновото творчество в България преди 9 септември изиграват отделните издания, които наброяват петнадесет книги. При това повечето от разказите се преиздават по няколко пъти, в различни преводи и редакции.

След освобождението на страната от монархофашизма, когато усилено започват да се превеждат на български класиците на руската и съветската литература, се появяват нови преводи и на Гаршиновите произведения.

Особено трябва да се подчертае, че с името на писателя за пръв път се запознава българският войник. Писма и художествени произведения на Гаршин се помещават в сп. „Български войн“, в. „Народна войска“ и войнишки христоматии. Разказите на Гаршин се използват за възпитанието на българските войни в дух на хуманизъм и антимилитаризъм.

На масовия български читател се предоставят по-съвършени издания на Гаршин — „Разкази за България“ (1948), „Сигнал“ (1955) и особено еднотомникът от Избрани произведения, какъвто излиза за пръв път през 1956 г.

Досега са излезли на български език всичко 23 отделни издания с общ тираж 83 000 екземпляра, като много от тях се преиздават по няколко пъти.

Произведенията на Гаршин се превеждат от изтъкнати български преводачи, писатели и критици, като Г. Бакалов, Д. Подвързачов, А. Страшимиров, Ал. Балабанов, Елин Пелин, К. Константинов, М. Марчевски, Г. Веселинов и др. Това свидетелствува за големия интерес, с който българската културна общественост се отнася към творчеството на руския писател.

Едновременно с появяването на Гаршиновите произведения в български превод у нас започват да излизат критични статии и очерци за живота и творчеството на писателя. Една част от тях са от руски автори, друга — от български.

Първият отзив за Гаршин у нас се появява през 1888 г. във в. „Напред“ едновременно с разказа „Четири дни“. Това е анонимна статия, написана по повод смъртта на писателя. В нея Гаршин се характеризира като „даровит художник, от когото се очаквали големи и гениални творби“ и който е бил „светлата надежда на руската литература“. Въпреки тези верни в основата си мисли, авторът не разкрива истинската идейна насоченост на Гаршиновите разкази — техния дълбок критицизъм, истински хуманизъм и антимилитаристичен дух. Неразкрити остават и истинските причини за самоубийството на Гаршин, а именно неговият песимизъм вследствие дълбоките противоречия на руската действителност, от които писателят не може да намери изход. Това се обяснява с ниското идейно-естетическо ниво на българската литературна критика по онова време.

Причините за недостатъчно дълбокото разбиране на Гаршиновото творчество от нашата критика се коренят също и в особеностите на конкретно историческата обстановка у нас в края на XIX век.

Неприемането на Гаршиновия протест срещу войната от тогавашната българска общественост е естествено и логично. Цяла България живее още под впечатленията от Освободителната война — едно наистина велико събитие в историята на страната. Понятието за войната се свързва в съзнанието на българина изключително с борбата за национално освобождение. В българската литература се появяват много белетристични и поетични произведения, възпяващи героизма на българското опълчение и руската армия през време на войната и победата над петвековните угнетители на българския народ. За българите войната е героична епопея и естествено всякакви пацифистки настроения им са чужди. Ето

¹ Христоматиите с автори: Елин Пелин (1921), Ран Босилек (1921), Дорев и Койчев (1922), Карагюлев и Думев (1924) и Н. Райнов (1932).

защо пацифизмът на Гаршин, породен от тенденциите в историческото развитие на руското общество през 70-те и 80-те години на XIX в., не намира в България съчувствие.

В тясна връзка с това е въпросът за възприемането на Гаршиновия песимизъм от тогавашната българска общественост. Песимистичните настроения, обхванали руската интелигенция от 70-те — 80-те години вследствие краха на народническите илюзии и усиляването на правителствената реакция, са чужди на нашата общественост. Българският народ, освободил се от тежкото турско робство, се ражда за нов живот. Активизира се целият живот в страната. Буржоазнодемократическата революция в икономическия и политическия живот у нас тласка напред развитието на цялата българска култура. Тази обстановка изключва всякакви социално-политически предпоставки за възприемане на Гаршиновия песимизъм у нас.

Ето защо първата статия за Гаршин в нашия печат страда от идейна и естетическа ограниченост и не дава фактически пълна представа за обществените възгледи и идейно-художествените принципи на руския писател.

Независимо от това интересът към творчеството на Гаршин у нас не отслабва. Усилено се превеждат разказите на писателя, широко се популяризира неговото творчество. С името на Гаршин се запознава и учащата се младеж чрез учебниците по литература и детските литературни списания.

Името на Гаршин става широко известно в България. За това свидетелствува една статия на Ал. Балабанов, в която се казва: „Разказите на Гаршин са толкова популярни у нас, че няма нужда да ги изброяваме“.¹

Популяризирането на Гаршин у нас се извършва главно чрез издаването на неговите произведения. Критичните работи за неговото творчество са сравнително малко. Има периоди, когато името на Гаршин дълго не се появява в печата. Така например от публикуването на първата статия през 1888 г. до 1900 г. излиза само една статия от Антон Страшимиров², която има само информативен характер.

Особена роля за разбирането на Гаршиновото творчество изиграва статията на големия познавач на живота и литературната дейност на Гаршин А. М. Скабичевски, която излиза през 1900 г.³ Тя се откроява със своя аналитичен дух и дава вярна представа за живота и творчеството на Гаршин като представител на „епохата на страдащите, раздвоени хора с болна съвест, съмняващи се във всичко, което ги заобикаля, и затънали в непримиримите противоречия“.

Интересна по своята проблематика и изследователски характер е статията „Нежно сърце и светъл талант“ от Пр. Треплев⁴. В нея се прави подробен анализ на творчеството на Гаршин и се дава вярна представа за неговия критически реализъм и естетически възгледи. Авторът прави интересен паралел между Гаршин и Мопасан, но не е чужд на някои идеалистически схващания.

Крачка напред в идейно-естетическото осмисляне на Гаршиновото творчество и по-специално на неговите военни разкази от българската критика е анонимната статия „За войната“⁵ с подзаглавие „Какво говори Всеволод Гаршин“, публикувана през 1905 г. Вниманието се акцентира върху основния патос на Гаршиновите разкази — тяхната силна анти-военна насоченост. Такова отношение на българската критика към баталните произведения на Гаршин, а именно приемането на техния пацифистки дух, става възможно едва към 1900 г., в епохата на съзряването на противоречията, които впоследствие довеждат до Първата световна война.

¹ „Художник“, 1909, кн. 1—2, стр. 34.

² „Ученически другар“, 1898, бр. 1. Статията е подписана с псевдоним „Босилко“.

³ „Звезда“, 1900, бр. 1.

⁴ „Край Анхяло“, 1909 г., бр. 188—189. Същата статия влиза в книгата на Е. Д. Журавски „Симптомы литературной эволюции“, издадена през 1903 г. в Москва. Може да се предположи, че статията е била изпратена в България от самия автор, но може и да се допусне, че е било извършено плагиатство.

⁵ „Пробуда“, 1905, бр. 14.

Повечето статии за Гаршин, излезли в България до 9 септември 1944 г., страдат от липса на историческа перспектива и материалистическа концепция при решаването на проблемите на литературното творчество. Върху тях се е отразила непоследователността, идейната ограниченост и теоретическа незрялост на тогавашната българска критика, както и цензурните условия. При всичките си недостатъци обаче те изиграват немалка роля за популяризирането на Гаршин в България.

След 9 септември българската прогресивна мисъл, освободена от сковаващата я буржоазна атмосфера, насочва всичките си усилия към укрепване и развиване на най-хубавите традиции на нашата национална култура. На литературно-критично осмисляне се подлагат произведенията не само на българските писатели, но и на онези чуждестранни художници на словото, чието творчество се ползува с известност сред българския народ.

В светлината на тези задачи по новому се разглежда и творчеството на Гаршин.

Още в първата (след 9 септември) статия¹, публикувана в 1945 г. по случай 90-годишнината от раждането на Гаршин, се чувства новата методология, новият подход към живота и творчеството на писателя. Авторът на статията се старее да подчертае историческата обусловеност на идейната и творческа еволюция на Гаршин. Причините за песимистическата концепция на писателя неизвестният критик вижда не в неговите субективни качества, а в обществено-политическата обстановка в Русия през 70-те — 80-те години на миналия век. Главното достъйство на литературното наследство на Гаршин, се изтъква в статията, е в неговата идейна наситеност, в протеста срещу ужасите на войната и социалната несправедливост.

Тази линия на трактовка на Гаршиновото творчество все повече се утвърждава в нашата литературна критика.

В 1948 г. по повод излизането на книгата „Разкази за България“, в нашата периодика се появяват няколко отзива. Най-интересна в историко-литературно отношение е статията на Г. К. (Георги Константинов)². Г. Константинов разглежда разказите на Гаршин обективно, без да търси в тях никакви аналогии с българската действителност. Опровергавайки фактическимнението на някои български критици, че военните разкази на Гаршин „са посветени на България“ и че те са проникнати от „любов към братския български народ“, авторът пише: „Тези разкази за България са всъщност разкази за войната — за героизма на обикновения човек, за безсмислието и безчовечието на омразата между хората, за универсалната властност на злото в живота.“ Подчертавайки идейно-художествените достоинства на Гаршиновите разкази — техния дълбок психологизъм, неподправен хуманизъм и проблемна заостреност, Г. Константинов ги поставя твърде високо, считайки, че заедно със „Севастополските разкази“ на Л. Толстой те са образец на военна белетристика. В тази връзка авторът (наистина само с една фраза) споменава за това, че баталните разкази на Гаршин са оказали силно въздействие върху българските писатели Й. Йовков, Г. Райчев, Вл. Мусаков и всички, които са създали нещо ценно за войната и човека.

Г. Константинов обръща внимание на една твърде интересна историко-литературна проблема, която заслужава сериозно изследване и трябва да стане предмет на специален труд. Ние тук ще се ограничим само с някои най-обща констатации.

Това, което сближава Гаршин, от една страна, и Й. Йовков, Г. Райчев и Вл. Мусаков — от друга, е тяхната хуманистична концепция при изобразяването на войната. В същото време българските писатели-баталисти интерпретират всеки по своему темата за войната и мира. Й. Йовков описва главно героизма и себеотрицанието на отделни личности и на народната маса, като само бегло изобразява негативните страни на войната (цикълът „Те победиха“, разказът „Последна радост“). Както по своето идейно съдържание, така и по обективния тон на изложението, военните разкази на Йовков се отличават твърде много от разказите на Гаршин и би било неоснователно да се търси в тях влияние на руския писател.

¹ В. М. Гаршин, Анонимна статия, „Народ“, 1945, бр. 48.

² Разкази за България от Всеволод Гаршин, „Време“, 1948, бр. 40.

По-близък до Гаршин е Г. Райчев, който в повестта си „Мъничък свят“ развенчава войната, носеща според него само гибел и нещастие. Неговата повест е сродна с военните разкази на Гаршин не само по идейното си съдържание, но и по своята форма. Тя съчетава в себе си жанровите особености на разказа, дневника и очерка, което е характерно за Гаршиновите произведения.

От всички български художници на словото, писали за войната, най-тясно е свързан с Гаршин Вл. Мусаков. В разказа си „Кървави петна“ той произнася присъда на човешкото страдание, проклинайки онези, които са измислили войната. Вл. Мусаков подобно на Гаршин разработва мотивите за личната вина, за „болната съвест“ на демократичния интелегент, който дълбоко преживява нещастията на обикновените хора. За него хвърлените едни срещу други войници не са врагове, а братя по съдба. Разказът „Кървави петна“ напомня Гаршиновите произведения и по своя психологизъм, тънък лиризм и емоционална наситеност.

Накрая ще отбележим статиите на Г. Германов¹ за Гаршин, с които се внася нов момент в теоретическото осмисляне на Гаршиновото творчество у нас. Авторът разглежда обществените възгледи на писателя в тясна връзка с историята на революционното народническо движение в Русия. Именно от народниците, отбелязва Г. Германов, Гаршин е възприел идеята за всеотдайна служба на народа, за беззаветна саможертва в името на големите обществени идеали на епохата. Корените на Гаршиновия песимизъм българският критик вижда преди всичко в разгрома на революционното народничество, в липсата на близка перспектива.

Трактовката, която Германов дава на проблемата „Гаршин и народничеството“, е малко едностранчива. Разбира се, той е прав, като подчертава дълбоката връзка между произведенията на писателя и съдбата на революционното народничество в Русия. Заедно с това обаче Германов като че ли отъждествява съдържанието на Гаршиновото творчество с народническата идеология.

В действителност общественно-литературната концепция на Гаршин е много по-широка от народническите възгледи. Писателят се прекланя пред голямата самоотверженост и мъжество на народovolците, но в същото време съзнава цялата утопичност на народническата идеология. В своите произведения Гаршин изобразява не само краха на народническите илюзии, но и прави опит да намери други пътища на борба за социално обновяване на обществото. Друг е въпросът, че такива пътища по силата на историческите обстоятелства писателят не намира и в това се състои трагедията на неговия жизнен и творчески път.

¹ „Отечествен фронт“, 1955, бр. 3252, „Септември“, 1958, кн. 4.

ОПИТ ЗА ТЕОРЕТИЧЕСКА ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА

Книгата на Георги Гачев с непривлекателното заглавие — „Ускорено развитие на литературата“ — е за мен най-привлекателен плод на българоведението извън нашите граници. В нея Гачев демонстрира големи предимства пред своите колеги у нас и в чужбина, усилията му се преплитат с някои най-нови търсения в съвременното литературоведение. Опирайки се на блестящата традиция на руското сравнително литературознание и съвременните постижения на марксистическата теория на литературата, той прави едва ли не пръв опит за теоретическа история на българската литература в един от важните периоди на нейното развитие.

Въпреки сложната, абстрактно-теоретическа постановка на въпросите и чисто рационалистическия патос в разрешаването им, книгата носи явен отпечатък на личността на изследователя, на духовните ѝ търсения и проблеми. Трябва да си българин, за да могат да предизвикат у тебе такова увлечение трагичните превратности на нашето национално културно развитие, съдбата на тези отдалечени в историята фигури, слабостите и прекъсваемостта на традицията. Изобщо да усещаш у себе си тази жажда и копнеж по традиция, по опорни и устойчиви форми. Трябва да си чужденец, за да можеш да погледнеш от страни, да си живял с други култури, за да те ослепят изумителните парадокси на една литература, неочакваните съчетания, трагикомичните анахронизми и още по-неочаквани въземания. Гачев е поел доброволен и благороден риск — да намери закономерностите на едно закъсняло и поради това ускорено културно развитие, да открие движещите го мотиви, естествени тенденции в едно неестествено развитие. Той предприема своя рискован опит върху един период от историята на нашата литература — края на XVIII и първата половина на XIX век — което колкото затруднява, толкова и облекчава неговата задача. Затруднението идва от това, че поради

характера си тази литература не знае нищо за себе си, в нея отсъствуват критиката, програмите, естетическите платформи. В много отношения това е собствено не литература, а култура в най-широк смисъл на думата. С редки изключения писмените ѝ паметници са далеч по-малко интересни от жизнените и духовни приключения на техните създатели. В тези писмени паметници бледо и вяло са отразени творците. Трудностите се увеличават и от това, че досега този период от литературното ни развитие е предизвиквал и предизвиква фактологичен, емпиричен интерес у изследователите. У нас отсъствува теоретически интерес към повъзлови периоди, жанрове, течения и проблеми на литературния развой и работата на Гачев е била подготвена само от фактологична страна. Навярно поради това за мнозина тя беше изненада, едва ли не неправомерен опит и излишно усложнителство.

Зрялата теоретическа мисъл на Гачев, от друга страна, се е насочила във вярна посока. Защото ред особености на периода облекчават неговата задача. Преди всичко — обхватността на явленията. В основни линии този период е проучен още от Иван Шишманов, Боян Пенев и др., както личностите, така и литературните паметници, количествено не е невъзможно да бъдат обхванати. Същевременно в този период виждаме ядката, същественото, най-простото и оголено зърно на бъдещите проблеми на едно развитие, по-късно усложнено, в други пропорции и мащаби, в по-сложни връзки и взаимозависимости.

Колкото и да ни е неприятно, трябва да признаем, че с такова тежко философско въоръжение и склонност към мащабни обобщения никой досега не е пристъпвал към даден период от нашата литературна история. Откак съществува българско литературознание ни измъчва и занимава проблемът за последиците и особеностите на закъснялото ни възраждане и неорганичността на процесите в литературния ни развой. Интересът към тази тема с всяка година се усилва. Ние отбелязахме това още когато обсъждахме втория том от ис-

Г. Д. Г а ч е в — «Ускоренное развитие литературы», Москва, 1964.

торията, където цял раздел беше посветен на тази тема. Но ако нещо липсва, въпреки отдавнашните усилия в тази посока, то е наличието на големи и обхватни теоретически схеми, идеи върху този проблем от литературната ни история. Главното предимство на книгата на Гачев е, че той предлага своя схема, аргументира свои идеи върху един от кардиналните въпроси на нашата литературна история. В редица свои пунктове тя буди сериозни възражения, но това не може да попречи да видим, че тя полага плодотворно начало, което дори и със слабите си страни може да стимулира процеса на преосмисляне и равностметки, който се забелязва в нашата критическа мисъл и който е признак на все по-голяма зрялост, на търсене нови съзидателни начала за нашата литература.

Изходният пункт в изследването на Гачев — прекъснатите връзки на нашата възрожденска култура с древната, закъснялото развитие на новата литература в сравнение с нормалните процеси в други страни и предизвиканите от това ускорени темпове, при които явленията съвмещават в себе си характерни признаци на цели етапи от нормалното развитие — не е откритие. Както казахме, тази особеност неведнъж е занимавала нашата критическа мисъл. Заслугата на Гачев е, че той за първи път я прави център на своето изследване, абстрахира се от всичко, което няма отношения към нея, от ред вътрешни особености на процеса, които бързо са измествали нашето внимание в друга плоскост. В нашите изследвания темата на Гачев е обикновено само предпоставка, която като че ли се разбира от само себе си. Тя не оставя значителни следи в по-нататъшното изложение и изводи. Ние си спомняме, че така беше и в обсъждания макет на втория том от историята, където постановките за особеностите на нашето закъсняло възраждане не бяха оставили забележима следа върху разглежданите след това писатели и произведения. Гачев изхожда от тази предпоставка и я следва до края на своята книга. Всички фигури на този етап от развитието на нашата литература, всички нейни писмени паметници го интересуват само в аспекта на последиците на едно забавено и поради това ускорено литературно движение. Това дава своеобразен, монистичен отпечатък на книгата, основната мисъл в нея е ярко изразена и последователно проведена, подробно и с привличането на нов литературен материал аргументирана. Всъщност Гачев за пръв път въвежда в теоретическа сфера писмени паметници, подробно изучавани като книжнина, от фактологично гледище, но сякаш смятани за недостойни да бъдат обект на теоретично изследване, на по-широки обобщения върху нашата култура и минало. Дори в явните продукти

на нашия писателски дилетантизъм от това време Гачев иска да види нещо дълбокомислено, някакъв симптом, скрити особености на едно своеобразно развитие, възможности за по-широки теоретически и исторически изводи. Увлечен в развитието на главния си тезис, на места той не забелязва и не отграничава случайните продукти от действително симптоматичните явления. Но това е, тъй да се каже, блага грешка, „творчески“ грех.

Защото всички хубави страни на неговата книга се дължат на увлечението по верния в основата си тезис — своеобразието на явленията в този период от литературното ни развитие се определя от прекъснатата традиция и ускореното развитие на българската литература в един вече сложен и противоречив свят, където тя е подложена на разнообразно давление от страни и същевременно се подчинява на собствената си органична логика на движение. Гачев тръгва явно от общотеоретически интерес към българската литература, от интерес към съотношенията на едно ускорено развитие към „нормалното“, един въпрос в друг план занимавал векове и руската критическа мисъл. Белински посочваше аналогични процеси в руската литература след Петър Велики. „Ние — писа той в статиите си за Лермонтов — заведнъж преживяваме всички моменти на европейския живот, които на Запад са се развили последователно.“ Следвайки литературния процес в България през първата половина на XIX век, Гачев всъщност се интересува от зканомореностите на едно последователно духовно и литературно развитие в Европа, където ненормалностите на българския процес още веднъж потвърждават наличието на необходими етапи, които преживява всяка европейска литература в едни или други форми. По този начин Гачев извлича основните закономерности не от изследвания български материал, а него осветлява през призмата на закономерностите на общоевропейското развитие. Това „въоръжено нахлуване“ отвън носи много рискове, но се е оказало и в много отношения благотворно, дало е резултати, с които нашето литературоведение не може да не се счита вече.

В частност редица възрожденци са видени и показани в ново осветление и през друг ъгъл на зрение, което има принципно значение. Мисля, че най-голям успех за Гачев в тази посока е осветлението, в което е видял делото на д-р Берон. Може би единствено тук конкретният анализ на българския материал се издига на онази висота, на която стои неговата общотеоретическа мисъл, постигната е адекватност между първия и втория план на изследването, със същия замах, с които се търсят общите закономерности, е очертана и една от фигурите на изследвания процес. Гачев вижда

Берон в трагическа ситуация и намира точни и силни слова да очертае една личност и същевременно да направи своите по-общии заключения. Не точно със същия успех, но действително в други пропорции и откъм неизследвани досега страни той подхожда и към делото на Паисий, Софроний, Бозвели, Н. Геров и ред други. Във всички явления и личности от този период Гачев неизменно търси онази оригинална смес от разнородни елементи, които в „нормалното“ развитие се представляват и въплъщават от отделни личности и явления. И на ред места той сполучливо открива неповторимото съжителство на раждащото се буржоазно съзнание с додържавни, патриархални представи, светски елементи с религиозен фанатизъм, здрав народен смисъл с пророчески изблици, реалистичен усет с романтични форми, сантиментален стил с рационалистични схеми.

Най-общо схемата на Г. Гачев следва общоевропейските етапи на литературно развитие, спрямо които според него България е частен случай, където през първата половина на миналия век съгъстено се изживяват и протичат главните черти на процеса. Съгласно тази схема при Паисий, според автора, ние изживяваме фолклорно-епически в основата си тенденции, които поради редкия случай да се появят във втората половина на XVIII век, са вече смес от публицистика и средновековна рапсодика, хроникалност и романтизъм, пророчества и лирическа поезия в духа на новото време. Втория необходим етап, според Гачев, който ние изживяваме своеобразно, ускорено както и всички останали, е прехода от фолклорно-художественото чрез религиозното — към разсъдъчното съзнание. Авторът разглежда религиозния стадий в създаването на новата ни литература като следствие на прекъснатата традиция и сполучливо нарича това явление „архаична новост“. Този процес е проследен във връзка със зараждането и развитието на ренесансовия хуманизъм и ученост.

Следващия дял от книгата е посветен на предпоставките за създаването на художествена литература в собствения смисъл на думата, творческите мъки на нейното зараждане и развитие. Тук Гачев проследява подробно разпадането на синкретическото съзнание и раждането на модерното съзнание, способно в индивидуалната си форма да обхване света. Гачев разглежда романтичските, класицистични, рационалистически, реалистически елементи в техния български вариант. Сравнително по-подробно той се спира на литературата на стадия на чувствителността, сантименталистичните тенденции, търсенето на литературно-художествения образ и създаването на определени жанрови форми, което според неговата мисъл е връхната точка в развитието, а пи-

сателската индивидуалност в съвременното ѝ понятие, нещо като венец на общата еволюция.

В най-общия си теоретически план тази схема на Гачев не предизвиква възражения. Тя държи сметка за откритите от науката общи закономерности на европейския литературен процес, за основните му етапи и правилно изхожда от предпоставката, че те са в една или друга степен присъщи на всяка литература в европейските страни. Изследователят има достатъчно усет за диалектиката на разнородните елементи, от които е съставена тази литература. Вътре в логическия кръг, който очертава, Гачев умно и с усет е намерил най-силните аргументи да защити тезата и схемата си за развитието на едно от изключенията от общия път, което именно поради това, че е изключение, трябва още веднъж да потвърди общото правило.

Оттук обаче започват нашите резерви и възражения. Нямам намерение да се отвлечам по ред частни забележки, каквито могат да се направят. Тъй като според мене главната цена на книгата е теоретическият подход към българската литература, ще се спра на няколко момента именно от общо-теоретическо естество.

Г. Гачев в ред случаи е така увлечен в създаването на схемата си, че злоупотребява с логически конструктивизъм. Ако по начало няма какво да се противопоставяме на неговия стремеж с по-общии теории да разгледа българските явления, то не можем да не забележим, че понякога той разпъва българските явления върху пообщите построения. Обикновено те му служат за илюстрация на готови върху друг материал тези. В това няма нищо лошо, за него теоретическият план на изследването е водещ. Но в такъв случай една обща предпоставка на автора буди сериозно възражение. Гачев разглежда последователно всички явления на българската литература след Паисий като постоянно възлизане нагоре, непрекъснат „прогрес“, където и най-незначителното следващо явление съдържа елементите на нещо по-напредничаво и в сравнение с най-значителното предшествуващо го явление. При този подход Чехов — ако се обърнем към руската класическа литература — непременно трябва да се окаже „прогрес“, „над“ Пушкин, Толстой, Достоевски, по простата причина, че временната последователност е такава, „тъй върви светът“. В схемата на Гачев „Житието“ на Софроний се оказва неизбежно много по-малък художествен факт от поезията на Найдено Геров. Авторът търси повече симптоматични художествени моменти в диалозите на Бозвели, а отказва да ги види в „История славяно-българска“. Ако всичко в изкуството е „прогрес“, позволено ни е да попитаме —

къде ще свърши? Не намирисва ли тази безкрайност на лоша безкрайност? На този въпрос трябва да се спрем подробно, защото теоретическата постановка на Г. Гачев може да помогне да се продължи живота на един отдавна вкоренен предразсъдък в нашата критическа мисъл.

Разглеждайки историческата еволюция, довела до създаването на писатели в съвременното значение на понятието, на стр. 256—257 Г. Гачев пише: „Писателят-художник (очевидно това понятие е необходимо на автора, за да разграничи новия тип писател, създаващ се след възникването на „истинските художествени идеи“, както се изразява малко по-горе, за разлика от съществуващите дотогава писатели (б. м., Т. Ж.) е орган на обективния процес. . . Всички тези явления на съдържанието и формата, които ние досега разглеждахме по части и само от гледна точка на обективното литературно развитие, — в писателя-художник, в неговото художествено произведение са в жив синтез, живеят като членове на самодвижещ се организъм“. И малко по-долу: „Писателят-художник в духа на новото време се отличава от предшестващите го типове дейатели на литературата, които са духовно универсални с това, че именно художествената дейност, предпоставките за самостоятелно съществуване на която вече са съзрели в системата на разделението на обществения труд, става негово призвание, негова професия. Това външно отделяне е следствие на факта, че именно потреблението на художествени идеи става постоянна потребност на обществото. . . За изпълнението на тази функция обществото по свой начин формира организирана личност, в която хипертрофирано се развива дейтелността, активността на постоянно действащото художествено въображение, което съответно се изема в капиталистическото общество от духовната организация на другите хора. Обладавайки високо развито чувство на „всесимпатия“, способност за проникване във всяко човешко и природно състояние, художникът на новото време чувства и осъзнава себе си „сосудом избранным“, високо поставен над „обикновените“ хора, неспособни да се издигнат над ограничените прозаически условия на своето съществуване, да обхванат с единен взор битието като цяло и в акта на творчеството да се състезават, като че със самата природа“ (стр. 257).

Всичко това е казано съвсем сумарно. То не е точно по отношение на разглеждания период и е направо невярно по отношение развитието на българската литература след него. Можем да оставим настрана такива неточности като напр., че „външно отделяне“ на писателя при Ботев и П. Р. Славейков намираме в значителна степен по-малко, отколкото например при Паисий и Берон.

Или, че Паисий може да се сметне много повече за „избран“, за пророк и Софроний може да има много по-непосредствени художествени мотиви за своето „Житие“ от „писателя-художник“ Найдено Геров. В случая за нас е по-важно друго.

Реалната диалектика на развитието на българската литература и нейните родове и жанрове е по-сложна от най-сложните логически схеми. Причината за това е именно ускореното развитие, ако приемем терминологията на автора. Новата българска литература се ражда едновременно с раждането на националното съзнание, в жилава и жива симбиоза с историята. До Паисий в българския живот сякаш липсва съдържание, той и писателите след него откриват това съдържание в историята на народа и крепнещото национално самосъзнание. Кой може да каже какво сме носели дотогава, няколко века в душите си? Нещо от вярата, в която никога не сме били дотам ревностни, обичай, с които се живее, но които не хранят по-висшите потребности на един народ. Духовният живот на нацията идва с мощния дъх на Паисий. История и литература — какво по-законно бракосъчетание! Каква по-благодатна връзка! Тия огнени светкавици на хилendarския монах, тая царствена поредица и това меко оплакване накрая от болния стомах — какво по-величествено и трогателно! Слабите страни на литературата ни далеч след Паисий често ще идват от разкъсването на тази връзка между история и литература и обратно — силните страни ще се съхранят от намирането при новите условия отново на тази благодатна връзка. Разкъсването не може да бъде амнистирано с „обективни“ причини, а може да бъде разглеждано като една от кардиналните слабости на по-сетнешното литературно движение, чийто корени трябва да се търсят в поддаването на чужди влияния, в съблазните на „напредналите“, в загубване пропорциите между националния исторически опит и художествените и мисловни достижения на другите народи. Философията на този въпрос се нуждае от повече история, т. е. може да бъде само критическа история.

Както казахме, дълго след Паисий, та до съвременната литература най-плодотворната линия в нашето развитие и най-знаменитите му фигури си остават — нека ги наречем условно — летописа и летописците. Това са живите наблюдатели и документалисти на националния живот, у тях се налага единството между художествено и конкретно-историческо мислене и наблюдение, от техните очи ни гледа самата мъдрост и жив народен опит с онази „иноческа простота“, която Пушкин намираше у Карамзин. Те запечатаха най-характерните черти на нацията, устойчивите прояви на националния характер, духа на народа.

Дълго след Найдено Геров и Неофит Бозвели, които авторът взема като гранична линия във формирането на собствено художествено виждане, те съществуваша именно като писатели не в смисъла, който се влага в понятието „писател-художник“. Те нямат хабер от това, което се нарича „писателско майсторство“, те имат много по-слабо художествено въображение от Паисий, но са непосредствени изразители и хронисти на националния живот. Те нямат образци, чувствуват се свободни от всякакви литературни условности и като античните историци не познават хитростите на стила. У тях още не се е родила литературната форма и рамка, формата в днешния ѝ смисъл. Писателското майсторство е още в кръвта им. Те бързат да кажат това, което имат да кажат, те са небрежни и увлечени.

Мисълта ми е все тази, че литературното развитие не може да се разглежда само като „прогрес“, като движение от по-нисши и несвършени форми, към по-висши и свършени. Особено в условията на „ускореното развитие“. От времето на черковните борби ние се оказваме въввлечени в един крайно усложнен свят, в една трудна борба и започваме на всяка крачка да откриваме курйози от собствената си изостаналост, да се нахвърляме на каквото ни попадне. Това налага още повече критическо отношение, отделяне на случайното от дълбоко закономерното. Класическият и величествен Вазов се оказва пленен от сензационните прийоми на Евгени Сю и получи първите си уроци по история в панаирските паноптикуми! Никъде в Европа в края на миналия век не са се толкова близко допирали епопеята и романът както в „Под игото“, откъдето с древна епическа сила диша България и където заедно с това намираме сензационни сюжетни извивки. Това са тъжните епизоди на „ускореното развитие“, а не неговите закономерности.

Примерът с Вазов е особено благодарен и аз ще продължа с него, за да кажа това, което искам, макар да забягвам много напред от разглеждания период. Защото при Вазов особено ясно може да се види значението на правилната ориентировка в развитието на родовете и жанровете в нашата литература, последиците на криво разбраната формула — „писател-художник“. Няколко години след „Под игото“ ние откриваме в „Нова земя“ и същия, и свършено друг Вазов. В разговорите си с проф. И. Д. Шишманов той казва: „... намирах и намирам и днес, че като историко-битов роман „Нова земя“ стои може би по-долу от „Под игото“, но го надминава като художествено произведение“ (подчертано от мен, Т. Ж.). Ако нещо е играло наистина зловеща роля в нашето литературно развитие, то е именно това криво разбрано и прибързано

„художество“. С безцеремонност Пенчо Славейков, Б. Пенев и д-р Кръстев го внушиха на глупците, то стана програма на „Мисъл“ и като минотавър изгълта много свежи и простодушни сили. За отмъщение, невинният естетизъм на Вазов по-късно се обърна и срещу него, и срещу „Нова земя“, която и до днес се оценява с този смешен български естетизъм. Мога спокойно да кажа, че в този роман е свежо, живо, неумиращо само онова, което в наивността си Вазов е смятал за недотам художествено. Живи са вмъкнатите исторически разкази, летописните страници за съединението, това, което ни се разказва за следосвобожденската съдба на героите от „Под игото“ и „Чичовци“, елегите по миналото, размишленията върху нашата история, характеристиките на живи политически дейци, т. е. всичко, което на пръв поглед е чуждо на романа като архитектоника. Остаряло и просто безвкусно сантиментално е сюжетното, психологическото, това, което Вазов смята „художествено“.

Оттук насетне тъй тръгна и тъй продължи. „Бай Ганьо“ не е художествено, произведение това са репортажи и фейлетони — художествени са идиите на Петко Тодоров! „Есенни дни“ на Страшимиров е роман, художествено произведение, изучава се в училища и университети — книгите му за българския народ, биографиите на политически дейци могат и да се забравят! „Записките“ на Захари Стоянов са мемоар, те не са художествено произведение — резоньорствата в „Кървава песен“ са литература! „Строителите“ на Симеон Радев са история, литературата за това време търсете в „Кардашев на лов“! Че от самите протоколи на първото Народно събрание може да се получи по-голямо естетическо наслаждение, отколкото в съчинените разисквания във Вазовата повест — кой го е еня.

Поставям този въпрос, защото и сега можем да видим навсякъде плодовете на тесногърдото и неправилно разбиране на еволюцията на нашата литература към „художественост“. Изследователите и на най-ранните ѝ етапи не могат да не държат сметка за главните въпроси на цялостното ѝ движение, особено когато се търсят последиците от „ускореното развитие“.

На едно място във въведението към своята работа Гачев пренебрежително се изказва за онези, които биха търсили обяснението на ред странни явления в нашето литературно развитие в националните особености и „спасителното ведомство на индивидуалното своеобразие“ като отклоняване от проблема (стр. 11). Аз не разбирам това пренебрежение, дори съм склонен да го отдам на съсредоточеността само върху логическата конструкция на общия световен литературен процес, неговото реконструиране върху бедните и нищо не подозиращи

глави на нашите самоуци. В заключението на своята книга Гачев пише: „Цялото предшествуващо разглеждане беше насочено към това, да се разбере ускореното развитие не като случайно натрупване на разнородни явления — каквото ни се струва на пръв поглед — а като органическо, настъпателно движение“ (стр. 299). Ето в тази постановка можем да видим опасността от злоупотреби с диалектиката. Защото изведнъж неорганичното развитие се оказва органично, макар и по свой начин. До известна степен Гачев се е подвел от измамната лекота, с която „случайното натрупване на разнородни явления“ се подвежда дотолкова леко под закономерности, колкото и леко е разглеждането им просто като „случайно натрупване“. Ако не би било дълго и уморително, за опит, бих могъл да конструирам точно обратната теза на тезата на Гачев — че ускореното развитие е неорганично, в него преобладават случайностите, никой етап всъщност не е изживян и никоя тенденция не е получила своето развитие. Защото „случайното натрупване“ дава толкова материал за нея, колкото може да се извлече и за най-строгата логическа схема. Тук опирам до друго възражение по същество. Ще се постарая да го формулирам възможно най-кратко.

Всяка литература изразява идеологическите, нравствени и социални тежнени на определен обществен организъм и отразява неговата сила и неговата слабост. Античното изкуство не може да се обясни или разглежда без езическите понятия и представи на елините. Средновековното изкуство — без християнството. Възраждането — без освобождаването от християнските нравствени понятия и настъпващите буржоазни отношения. Движещият мотив на нашата литература в периода, който изследва Гачев, както и няколко десетилетия след него е раждането и развитието на националната идея, идеята на национално-освободителното движение. Литературата на този период с всичките ѝ основни особености отразява преди всичко останало, силата и слабостта на това движение и само ако непрекъснато държим сметка за това, можем да обясним процесите в нея, парадоксите и странностите, които занимават въображението ни като изследователи. Според мене, Гачев не държи достатъчно сметка за тях и преди да е указал на обяснението на някои явления с особеностите на българската история, той минава напред и търси сложни взаимовръзки и аналогии. Ще се поясня с пример.

Неизличим отпечатък на цялата литература от този период оставя фактът, че тя е индуктирана от гръцката духовна експанзия, във връзка с по-ранното национално възраждане на гърците, техните аспирации за духовно водителство на целия християн-

ски свят под турско. Една от най-ярките черти на литературата от този период произхожда от борбата против гръкоманството, която се водеше главно от хора с елинистично възпитание, знаещи предимно гръцките образци и гръцкия език, търсещи опори за национално самоотграничаване. До към края на черковната борба това е основен факт в националното движение и оттук произхождат ред особености, които Гачев приписва на по-далечни фактори. Пророческите изблици на Паисий, странната им смес с царствената хроника в духа на Средновековието, горчивите оплаквания на Софроний, неговите проклетия към невежеството, лошото му самочувствие, просветелският патос и много други особености, на които Гачев основателно обръща внимание, са преди всичко свързани със зараждането и развитието на тази национална идея, с нейните приключения, със своеобразието на враждебния духовен натиск от юг. Слабостите на литературното движение след Софроний, до 30-те години на века е пак свързано със слабостите на националното движение, липсата на традиция и, нека имаме смелост да го кажем — борбата за духовно освобождение от гръцката опека не роди гениални фигури, каквито роди борбата за политическо освобождение в следващия етап на движението. При подхода, усвоен от Гачев, абсолютно всичко в историята е трябвало да стане тъй, както е станало, той всякога разглежда нещата постфактум. Причината за това е недостатъчното внимание към националните особености и индивидуалното своеобразие на литературното движение. Собствено развитието на идеята за национално освобождение след Паисий и Софроний, нейната незрялост могат докрай да обяснят това гигантско пръскане на сили, каквото виждаме у д-р Берон. Защо Берон тръгна да открива на Европа какво е било преди потопа, когато с усилията на Русия получаваха своята свобода или автономия Гърция, Сърбия, Влашко и Молдова, не може да се разбере без разглеждане узряването на националното самосъзнание, на неговите комплекси и особености. Тук нещата искат да бъдат погледнати колкото откъм ускореното развитие, толкова и откъм последиците на едно забавено, лишено от собствени традиции развитие.

Ред особености на литературата на това време трябва също да бъдат потърсени в религиозното съзнание на българина, в характера на източното православие, чисто черковното значение, което има у нас например библията, докато новата литература на народите, с които сравнява Гачев, се основа на своеобразната митология, език, интонации от преводите на библията по време на реформацията. Следвайки Шишманов и Арnaudов, Гачев включва Неофит Бозвели

напр. в своята схема като писател по неволя. С други думи — ускореното развитие, според схемата, създава тези писатели по неволя. И това трябва да изглежда най-характерно за Бозвели. Но това може да се каже и за Лутер, и за Хутен. То може да се каже за Чернишевски, за Захари Стоянов, Алеко Константинов, А. Страшимиров. Подобно явление може да се намери на всеки етап от литературното развитие, включително и там, където то не се ускорява. Мисълта ми е, че дори в схемата на Гачев делото на Бозвели можеше да привлече вниманието ни с други, далеч по-характерни именно за ускореното развитие особености. Става дума за характерните черти на нашия фанатизъм, за силата и слабостите на библийската традиция у нас, за подражанието на чуждите образци и най-вече гръц-

ките, за особеностите на българското религиозно съзнание. В такъв случай виждаме, че отклоняване от проблема се оказва не навлизането в националните особености и индивидуалното своеобразие, а пренебрегването на тези моменти.

Тези най-общи бележки към книгата на Георги Гачев ни най-малко не противоречат на високото значение и оценка, която ѝ отдавам. В известен смисъл критиката е насочена главно към нас, тъй като всъщност става дума за предварителната работа, която българското литературоведение и философия е трябвало да извършат, за да се проправи по-добър път за подобни мащабни теоретически схеми върху нашия литературен развой.

Тончо Жечев

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ КНИГАТА НА Г. Д. ГАЧЕВ «УСКОРЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ»

Извънредно интересният труд на Г. Д. Гачев „Ускоренное развитие литературы“¹ ни дава възможност да го погледнем и оценим и в по-широк план, несвързан пряко с проблематиката на българската възрожденска литература.

Основната авторова концепция за ускореното развитие поставя съвременни въпроси, които имат перспектива да стават все по-съвременни. Всяко ново поколение и всеки отделен, появил се на този свят индивид, трябва да премине ускорено развитие, за да може да възприеме в сбита, съкратена форма опита на човечеството, добит в неговото вековно развитие². Ето защо концепцията на автора е много актуална, плодотворна и от голямо значение и за тези, които работят върху творчеството на отделни писатели. За личната ми работа напр. върху М. Чайковски-Садък паша книгата на Гачев с поставените и решавани в нея проблеми е извънредно полезна. Защото и аз се сблъсквам с ярък случай на ускорено развитие. Идейното оформяне на полската емиграция във Франция през XIX век поставя този въпрос с цялата му острота. Полските емигранти пристигат в Париж — най-издигнатия тогава културен център на Европа, от една фео-

дална страна, някои дори, като Чайковски, от далечна Украйна, където и в бита и в светоусещането на хората има още твърде много от фолклорно-епическия стадий на човешкото развитие. И те трябва да настигнат в ускорени темпове нивото на най-напредналата човешка мисъл в областта на политиката, социологията и литературата, като всеки изхожда при възприемането на новото от своеобразния си личен опит и лични знания и разбирания за света, донесени от родината му.

Особено ценен е онзи момент в концепцията на Г. Д. Гачев, в който изрично се изтъква, че при ускореното развитие на закъснелите народи не се повтаря механически схемата на развитието на напредналите, водещите народи, а всеки народ изработва нови форми на живота и съзнанието, в които се обединяват положителните ценности на предишното им битие, с ценностите, създадени вече от човечеството. Следователно всеки народ реализира в себе си някакво уникално, неповторимо, незаменяемо съединение на общите фази на духовното развитие. Склонна съм да виждам в тази формулировка развито рационалното зърно от философските концепции на Хердер, залегнало в основата на славянофилските течения през XIX в., същината на което се изразява в убеждението, че идва епоха на подем на закъснелите в развитието си славянски народи, които не само ще настигнат напредналите нации, но и ще кажат нова дума. И едва ли бихме могли да намерим

¹ Г. Д. Гачев „Ускоренное развитие литературы“, Москва, 1964 г.

² С тази необходимост може да се обясни големият успех на филма, който може в сбита форма да предаде в общи линии съдържанието на цял голям роман.

по-ярко доказателство за правотата на това предвиждане от ускореното развитие на руската литература през XIX век, достигнала най-високи върхове в творчеството на Толстой, Достоевски, Гогол и Чехов — явления своеобразни, неповторими, приети като истинско откровение от Западна Европа, откровение, което не престава да я вълнува и до днес.

На този момент в концепцията на Гачев искам да наблегна особено много, защото в нашите страни, по една или друга причина закъснели в своето развитие, често се срещаме с известно чувство на малоценност. Може би, ако разберем добре същината на ускореното развитие, ще престанем да се чувствуваме в сравнение със западноевропейските народи само като „бедни роднини“.

Една напълно вярна и също тъй плодотворна постановка е и тази за избистрянето, изчистването на закономерното при ускореното развитие, при което се осъществява само това, без което нито един народ в съвременните условия не би могъл да съществува. И наистина, ако една Франция може да си позволи разточителството и лукса да довежда всяка от литературните епохи не само до пълен разцвет, но и до разнообразните изяви, разклонения, вариации, та дори и до епигонство, то България е принудена да взема от тях само хляба и солта, т. е. само най-същественото.

Като изхожда от общата схема на развитието на напредналите западноевропейски страни, авторът проследява задълбочено и в повечето случаи успешно изявата на последователните етапи на културния и литературния развой в ускореното развитие на българската възрожденска литература от първата половина на XIX век. Придържането към тази обща схема е опорната точка на автора, неговата, така да се каже, сила. Но както става обикновено, там, където се корени най-голямата сила, се крие и най-голямата слабост. Защото животът е по-богат от всякакви схеми и както тесто, на което сме сложили повечко мая, изкипява, прелива, излиза от всякакви форми и авторът понякога е принуден да го натиква обратно в своята форма, да го нагажда към схемата и по този начин да го ограничава.

И така в едни от най-хубавите страници на този труд, посветени на „Историята“ на Паисий, в които тя с право се окачествява като свещена книга, като национално евангелие на българите, срещаме и твърдението, че „Историята“ е в основата си плод на фолклорно още светосъзерцание, на универсалната форма на общественото съзнание и затова има синкретичен характер, т. е. в нея се преплитат по своеобразен начин исторически, философски, правни, етични и др. възгледи, неотделени още, не специализирани в отделните клонове на човешкото знание. Но, ако „Историята“ на Паисий е наистина

в основата си плод на фолклорното светосъзерцание и ако на това се дължи нейния синкретизъм, то как да си обясним появата на „Книги на полския народ и полското пилигримство“ на Мицкевич в полската литература през XIX век? „Книгите“ са също една творба със синкретичен характер. В тази „света книга“, в това „евангелие“ на полската емиграция се преплитат по своеобразен начин и философски и етични, и религиозни и исторически възгледи, макар че по това време в Полша е вече завършен процесът на отделянето на философията, историята, правото и т. н. като самостоятелни идеологически форми, нещо повече — те дори имат вече и своите изтъкнати представители в лицето на големия историк Йоахим Лелевел, философа Бронислав Трендовски и други.

„Книгите“ следователно не се появяват в условията на неразчленеността на духовната култура.

И ако синкретизма на „Историята“ на Паисий можем да обясняваме с наивно-поетическия, художествен светоглед на автора ѝ, с ограничеността на неговите знания и литературната му култура, то как да обясним своеобразния синкретизъм на цитираното произведение на Мицкевич, професор по славянски литератури в Колеж де Франс и по-късно преподавател по антични литератури в Швейцария?

Не трябва ли както в „Историята“ на Паисий, така и в „Книги на полския народ и полското пилигримство“ да виждаме преди всичко закономерна проява на онези процеси, които се извършват в съзнанието на поробените народи, готвещи се да се надигнат на борба за националното си освобождение (независимо от огромната разлика в степента на националното самосъзнаване в двете творби)?

Струва ми се, че онова, което сродява „Историята“ с „Книгите“, и което е тяхната най-дълбока същина, определяща и синкретичния им характер, е тяхното предназначение да бъдат пътеводни звезди в бъдещата борба на двата народа за тяхното национално освобождение. Паисий запалва тази звезда, като се води до голяма степен от гениалната си интуиция, без да притежава пълното съзнание за значението, което ще има неговата „История“ за бъдещето развитие на народа му. Мицкевич върши същото, но с пълното съзнание за отговорността, която носи пред народа си неговият пръв поет-пророк и духовен водач. Има нещо сходно в историческите моменти от живота на двата народа при появата на двете творби, независимо от всичките огромни различия. Българският народ се намира в самото начало на пътя към пробуждането на националното си съзнание и за да поеме този път, той се нуждае от пътепоказател, какъвто се явява Паисиевата „История“.

Полската емиграция във Франция, след поражението на ноемврийското въстание от 1830/31 г. чувствава, че трябва да бъдат намерени нови пътища на борба за освобождението на народа, които да предпазят от нови поражения и да осигурят победата. Ролята на пътепоказател, сочещ новия, съзрян от Мицкевич път, играят неговите „Книги“.

Друга проява на известно насилие, упражнено от Г. Д. Гачев върху литературните факти в полза на възприетата от него обща схема, виждам в опита на автора да тълкува „Житие и страдания на грешния Софроний“ като „плутовски роман“. Според Гачев човекът в „Житието“ се явява вече като ценност сама по себе си, независимо от свързването му с каквато и да било абстрактна идея; този нов човек, освободил се от оковите на средновековната християнска идейност, проявява земен, безидеен практицизъм и в постъпките си се води просто от инстинкта за самосъхранение. До тези изводи авторът стига въз основа на неправилното, по мое мнение, тълкуване на един от най-важните (ако не най-важен) пасаж в Житието, описващ онзи критичен момент в живота на Софроний, когато турският ага иска да го принуди, заплашвайки с убийство, да се откаже от християнската вяра и да приеме исляма. Според Гачев Софроний се държи по време на това изпитание не като герой, не като мъченик, а като обикновен човек, който най-много държи за това да спаси грешния си живот. А според мене при един по-внимателен анализ на този пасаж трябва да стигнем до други заключения.

Агата се прицелва в Софроний и недвусмислено го заплашва:

— Невернико, скоро премини в нашата вяра, защото ей сега ще заминеш от тоя свят!

Ако на мястото на Софроний беше изправен някой католик-фанатик, той може би щеше в този момент да държи прочувствено слово за прослава на християнството или по някой друг начин да изрази готовността си да умре за вярата си и навярно разяреният още повече турчин щеше да дръпне спусъка на оръжието. И такава сцена навярно би задоволила обичайните ни представи за героизма на мъченика-християнин, умиращ за вярата си. Но Софроний е българин. На него фанатизмът е нещо свършено чуждо. Българите цели векове са живеели с турците на една земя, често в най-близко съседство. Софроний и в турчина вижда човек. И в този критичен момент, когато животът му виси на косъм и е напълно в ръцете на агата, той се опитва да събуди човешкото, разумното начало у своя мъчител.

— Вира с пушка бива ли? — запитва той и в този въпрос прозвучава мъдростта на българския народ, придобита в петвеков-

ните му страдания. И веднага добавя още един аргумент, вече, така да се каже, не от философско, а от социално естество: „Ама щял си да убиеш един поп — от света похвала ли искаш да получиш?“ И нито дума повече Софроний не изрича. Нито с един жест, нито с най-малък знак не дава на агата да разбере, че е готов да се потурчи, макар че последният „дълго време“ държи пушката срещу него и мисли. А Софроний чака неподвижен, макар че всеки миг куршумът от насоченото срещу него оръжие може да го пониже, но от вярата си не се отказва. Не е ли това героизъм? Аз смятам, че е. Наистина героизъм от друг тип, много по-малко ефектен, по-малко театрален, по-скромен и по-прост от георизма на първите християни, които с песен на уста приемали смъртта за вярата си и я считали дори за най-голямото щастие, до което може да се издигне един човек. Софроний е с цялото си същество привързан към живота и е готов да го защитава с всевъзможни средства и с много компромиси със собствената си съвест. Когато агата след дълго мълчание отстъпва от първото си условие (потурчването) и обещава да пощади Софроний, ако той разтури брака на християнската девойка, Софроний се съгласява тутакси. Но има компромиси и компромиси! В йерархията на допустимите отстъпки, които Софроний може да направи, се стига до определена граница. И за него съществува компромис (отказ от вярата), който той не ще направи, дори ако трябва да плати с най-ценното, което има — живота си.

Следователно неуместно е, според мен, да се говори за безидейност на Софроний, за липса на духовен живот у него, за формална религиозност и от тези констатации да се изгражда основа за паралели между „Житието“ и „плутовския роман“. Не може да се говори и за отсъствие на нравствен идеал в „Житието“ и да се окачествява тълкуването, което дава Софроний на сполетелите го нещастия като наказание за неговите грехове — само като логическо обяснение на телесните страдания. Ярък израз на дълбоката си вяра, напълно свързана с християнския в основата си светоглед, че страданието е изкупление за извършеното зло, Софроний дава в самото заглавие на съчинението си „Житие и страдания на грешния Софроний“.

Също така само с известен формализъм в придържането към общата схема можем да си обясним становището на Гачев, че в Турция се е утвърдил абсолютен режим, придобил дори и черти на просветен абсолютизъм. Тук неволно ни идва на ум остроумното определение на Найдено Геров за източния владетел, което впрочем привежда и самият автор на книгата. Пред този владетел поданиците падат на колена и не смеят да вдигнат очи, за да го погледнат, но са-

мният той е роб на обстоятелствата, изнемогващ под юздата на чуждата воля. И наистина за абсолютизъм на турските султани в края на XVIII и XIX в не може да става дума. Всеки местен паша е по-неограничен владетел в своя пашалък от султана, който не смее да вземе никакво по-значително решение както по външната, така и по вътрешната политика на турската империя, без да се допита до мнението на руския, английския и френския дипломатически представители в Цариград. А черти на просветен абсолютизъм бихме могли да търсим само в наложените на Турция от западните правителства и никога нереализирани, макар и оповестени реформи, които си остават само в кръга на илюзиите и ефектът им в книжнината и бита на българския народ си остава също така само илюзорен. Мъчно бих се съгласила и с твърдението на автора, че появата на имената на Александър, Платон, Аристотел, Сократ и др. в училищните книги, излизащи след буквара на Берон, са доказателство, че българите са открили нов мир — жизнерадостното светоусещане на античността¹. За да подкрепи своята теза, Гачев разглежда два разказа и сам признава, че в центъра им е разсъждението и моралът и че разсъдъчното съзнание, проявено в тях, се отнася високомерно към конкретността и чувствеността. А на стр. 94 Гачев констатира, че античният материал и в Рибния буквар се ограничава само до историята и философията — а от митологията и поезията Берон не взема нищо². Разсъдъчното и моралистично отношение към света, високомерието към конкретното и чувствеността не са ли доказателство за това, че жизнерадостното светоусещане на античността си остава чуждо за българите? И как би могло да бъде събудено то без познаването на гръцката митология и поезия — истинската му стихия, а само с античната философия и история? В България по това време не съществува и класа, която би могла да бъде носител на това усещане. И най-богатите чорбаджии си остават всъщност загрижени за сметките си търговци, твърде ограничени в бита и нравите си както поради скорошното си издигане над широката народна маса, така и от условията в една лишена от политическа свобода страна.

Известна едностранчивост съзирам и в твърдението на автора на книгата, че отслабването на културното влияние на Русия през 40—50-те години на миналия век — резултат от „неумната николаевска дипломация“ е довело само до отрицателни последици за духовното развитие на България. Принудена да усвоява с ускорени темпове общокултурния опит на европейската цивилизация,

България най-добре — според автора — могла да го възприема посредством Русия, която могла да ѝ го предаде в сбит, препариран вид, та да не става нужда българите да го възприемат от първа ръка, т. е. направо от западната европейска цивилизация. Възприемането на културата „от първа ръка“ не било полезно, според Гачев, за българите, защото те не възприемали най-добрите постижения на западната литература, а третостепенни; чрез „*Courrier d'Orient*“ прониквала в страната само френската булевардна журналистика¹. Би могло да се възрази следното: 1. В това време и от руската литература българите не възприемат най-добрите постижения; 2. Западното влияние не се изчерпва само с проникването на френската булевардна журналистика от „*Courrier d'Orient*“, защото от републиканска Франция (както самият Гачев изтъква на друго място) прониква и цялата радикално-буржоазна правна идеология, която от царска Русия не би могла да дойде в това време и 3. Тъй като по отношение на влиянието не може да съществува празно пространство, то през 40-те и 50-те години на XIX в., когато руското влияние намалява, засилва се влиянието на западните и балканските славяни, особено сърбите, които също така преживяват процеса на своето ускорено развитие и също могат да предадат на българите европейската цивилизация в сбит, от тях „препарирани“ вид. А приемане на влиянието от повече страни и повече източници винаги по-силно стимулира културното развитие на един народ и дава по-положителни резултати.

Във втората част от разглежданата книга, посветена на установяването в България на художествената литература *sensu stricto*, са поставени редица основни въпроси на литературознанието и то поставени и отчасти осветлени по новому от един литературовед — философ и съвременен мислещ човек. Ето защо тази част в още по-голяма степен заслужава да бъде прочетена от всеки, който се занимава с литература и литературна критика.

В заключение искам още веднъж да изтъкна, че концепцията на Гачев като теория е по-широка, по-обхватна, с по-голяма вместимост, отколкото нейното приложение на практика. Придържайки се към общата схема, авторът не винаги може да държи сметка за националното своеобразие на българския народ и неговата история и бит и понякога изпада в неизбежна може би при този род предимно теоретически трудове — едностранчивост. Това в никой случай не лишава от значение тази извънредно ценна и интересна книга.

Ванда Смоховска-Петрова

¹ Г. Д. Гачев, Ускоренное развитие литературы, стр. 93.

² Пак там, стр. 94.

¹ Там, стр. 134, 135.

Казват, че имената на хората понякога така тясно се свързват с тяхната личност, че е трудно да си представим един познат човек с друго име.

Мисля, че това напълно важи и за добрите книги и техните герои. „Под игото“ не може да бъде другояче кръстено от нас освен така, както го е нарекъл поетът. Бойчо Огнянов и д-р Соколов не можем да си представим иначе, освен с тези имена, с които са влезли в историята. И ако все пак при хората ние се поддаваме на една илюзия, то при книгите и литературните образи винаги имаме работа с една закономерност. И тази закономерност, струва ми се, е наличието на онова реално естетическо покритие, което съществува винаги между замисъл и изпълнение при всяка талантлива книга, при всеки значим образ.

Милена Цанева е оналовила своята първа отделна книга „Из поетичния свят на Иван Вазов“. Наред с подзаглавието — литературно-критически статии — това название отведнъж разкрива както замисъла на цялата книга, така и естетическия обseg на нейното съдържание. С така избраното заглавие авторката не обещава много. И, слава богу, достатъчно сме се наситили на претенциозни заглавия, които обещават много, а не дават и половината от очакваното. При М. Цанева не е така. Тя не се заема с изучаване на цялата планина, преди да овладее подстъпите ѝ. Тя не се насочва към Вазовото наследство със самочувствието на историка, нито пък обещава да бъде изчерпателна в рамките на една монография. Нейната задача е по-скромна. Запленена от поетичния свят на Вазов, тя иска да сподели с нас и радостта си от непосредния досег с някои страни само от богатия, разнообразен и поучителен мир на художника, и своите вълнения по повод някои нерешени въпроси. Една скромност, достойна за уважение. Защото зад привидната простота на определението — литературно-критически статии — се крие една ясно осъзнавана естетическа концепция, която се доказва по пътя на конкретните наблюдения и размисли върху Вазовия поетичен свят. Ето защо би било най-малкото прибързано да се мисли, че книгата на М. Цанева е просто една поредица от отделни статии, писани по различен повод и публикувани на различни места, които сега авторката поднася на читателите си събрани заедно. Понякога и така се получава — събират се различни статии и се издават като отделна книга, която нищо друго не обединява освен двете ѝ корици. Един внимателен прочит

на книгата „Из поетичния свят на Иван Вазов“ показва, че тя прави щастливо изключение. Тук общото, което обединява отделните статии, не е нито в „тематичния обект“, нито във външната хронологична последователност. То е другаде — в единната естетическа концепция, в оригиналното тълкуване на предмета, в особеното, подчертано личното авторско виждане и оценка. Това придава на книгата значение, което надхвърля рамките на литературно-критическия анализ на отделни произведения и я доближава до научно-теоретическото изследване, запазвайки при това свежестта на непосредствените възприятия и емоционални изблици. Може да се каже, че М. Цанева щастливо съчетава „строгия“ поглед на учения с неспокойното сърце на поета. Негли тази индивидуална нагласа на „критическия ѝ апарат“ обуславя и особеното очарование на нейния стил — колкото научен, толкова и експресивен, еднакво силен и при теоретико-философските обобщения, и при конкретните естетически съждения. Бидейки „четивен“, стилът на М. Цанева не е лековато есеистичен. Изяществото на фразата винаги се крепи върху дълбочината на мисълта, категоричността на оценките, убедителността на доводите. И затова, пак ще повторя, не юбилеен гланц носят нейните отделни статии, а едно остро усещане на силата и красотата на разглежданите художествени явления, преминало в убедителен идейно-естетически анализ. И тъкмо в това е силата на М. Цанева като ценител. Тя умее да въведе непринудено в света на изкуството, като създаде една емоционална атмосфера, в която потопява всичко — и автор, и разглеждани проблеми, и читател. И да направи своите бележки, да развие своите мисли, да наложи своите оценки без излишен критически патос, без надута ученост и дразнеща показност. Един пример от изследването за „Епопея на забравените“ е достатъчен, за да представи авторката: „Епопея на забравените“ е класическо произведение на приповдигнатия героично-романтичен стил. Тук героите се явяват с ореола си на герои, застават в позата, в която ги обезсмъртяват паметниците.

Разбира се, никой не би се наел да препоръчва като общозадължителен един-единствен подстъп към образа на героичното. Но все пак, струва ми се, не може да не се отбележи, че Вазовият тържествен, патетичен стил има своето особено дълбоко психологическо основание.

Той самият (Вазов, б. н.) не е герой, а само певец. Той няма великото право на Ботев да слее себе си със своите герои. Към тях той се приближава само с търже-

Милена Цанева — „Из поетичния свят на Иван Вазов“, литературно-критически статии, Български писател 1965.

ствената стъпка на пълномощник на своя народ, който им връчва заслужената награда. Тържествен е моментът, тържествен е и тонът. От позициите на общонародната признателност поетът издига за георите пиедестал, увенчава ги с венци, извайва ги в пози, които възплащават патоса на тяхната борба. Дребното психологическо правдоподобие тук може и да се пренебрегне в името на голямата историческа правда. Героите се явяват пред нас във върховни моменти от своя живот, когато се решава не само тяхната съдба, но може би и нещо от съдбините на народа. Напрежението на такива моменти намира естествен израз в героичния патос на жестовите, в приповдигнатия тон на думите. Породени от високата енергия на идейно-емоционалното съдържание, убедителни и необходими изглеждат и библейската поза на Паисий, и патетичният монолог на Левски, и баладичният край на „Бенковски“ (стр. 26—27).

Би било наивно да се мисли, че М. Цанева за пръв път открива поетичния свят на Вазов. За народния поет е писано много. Неговият художествен мир е станал близък и понятен за много читатели чрез трудовете на редица талантлив труженици в критическото поприще. Разбира се, и заблудите, и пропуските не са малко. М. Цанева обаче не прави равностойна на плюсовете и минусите в писаното за Вазов. Тя има своя цел — да „открие“ Вазов за себе си и по такъв начин да го открие и за нас. Защото, нека повторим една стара истина, всяко ново „прочитане“ на големия поет носи нови усещания, нови чувства, разкрива неподозирани дълбочини, неоценени богатства. Като разкрива творчески и като интерпретира индивидуално поетичния свят на Вазов, Милена Цанева с това обогатява още веднъж нашата представа за поета, разширява нашия духовен кръгзор, изостря нашата естетическа чувствителност, повишава литературната ни грамотност. Затова защото никъде нейните анализи не са самоцелни. Към разглеждането на всеки отделен въпрос авторката подхожда с широкия поглед на изследвача, който търси зад фасадата на фактите техния истински смисъл, установявайки такива закономерности, които обикновеният читател не винаги долавя. И това е може би най-ценното в книгата на М. Цанева. Като оставим първата статия за лириката на Вазов, която има по-общ, обзорен характер, всички останали правят отрядно впечатление с оригиналните съждения на авторката, която разкрива в нови аспекти познати творби и герои, опровергава стари представи, изправя погрешни оценки, повдига нерешени въпроси. Влизайки в негласен спор с някои Вазови критици, М. Цанева умело прокарва своя линия, свое виждане и преценка.

И трябва да признаем, че това тя прави умно, талантливо и убедително. В повечето случаи тя не теоретизира изобщо, тя доказва. Разглеждайки цикъла „Епопея на забравените“ и повестта „Немили-недраги“ тя прави не просто анализ на идейно-емоционалното съдържание и не просто преглед-оценка на Вазовите художествени похвати, а едното и другото едновременно. И което е най-радостното в случая — нейният анализ винаги е съпроводен от дълбоки и значими естетически съждения, преминаващи често в теоретически обобщения. Ще приведем пример из статията „Немили-недраги“ — героини и проблеми: „За него (Вазов, б. н.) не съществуваше проблемата — идеален или не съвсем идеален трябва да бъде образът на положителния герой на епохата. Струва ми се дори, че би му се видяло нелепо, ако го запитахме какъв „трябва да бъде“ този герой. Той просто го вземаше такъв, какъвто му го предлагаше самият живот.

Странджата е идеален герой. Македонски — далеч не. Но би ли се намерил човек, който ще се съгласи да се прибави дори и най-малкото петънце към светлия образ на стария знаменосец? И бихме ли се съгласили да се отнеме нещо от „недостатъците“ на Македонски? Та тези „недостатъци“ са така органично сраснали с неговите качества, че не бихме могли да ги покътнем, без да нарушим цялостния му образ. Вазовите хъшове са класическа илюстрация на мисълта, че няма рецепти за създаването на положителен герой — той може да бъде и идеален, и обикновен грешен човек като всички нас, достатъчно е да носи в сърцето си онай искра, която в решителния момент ще изпепели у него всичко случайно и второстепенно. Цялата работа е в жизнената убедителност на изображението, в сигурността на авторовата концепция. Ето, Вазов съумя да създаде идеален герой, без той да бъде схематичен, и не скри тъмните петна у положителния герой, без с това да принизи неговия образ“ (стр. 56).

Тази склонност на авторката към по-широки теоретически обобщения, както беше подчертано вече, придава особено значение на нейните статии. Тя личи определено при характеризиране стила на „Епопеята“, идейната насоченост и жанрово своеобразие на повестта „Немили-недраги“, естетическата значимост на „Чичовци“, но най-добре се е проявила при разглеждане на романа „Под игото“. Не е достатъчно да се каже само, че М. Цанева „реабилитира“ напълно и безапелационно Бойчо Огнянов като революционер, възстановявайки естетическите права на образа. По-важно е другото — онова детайлно разкриване на специфичното идейно-образно богатство на Вазовия роман с оглед на неговия замисъл, предмет на отражение и художествена реализация.

Проследявайки конкретно развитието на действието в романа, авторката същевременно маркира основните естетически проблеми на това произведение, свързани с миогледа, метода и стила на автора, с типизацията и индивидуализацията на неговите образи. И ги доказва убедително. На оголените социологични схеми М. Цанева противопоставя прецизния естетически анализ. Така героите на Вазов заживяват своя истински живот, очистени от догматичните предразсъдъци на миналото. След като изтъква, че „Героите на „Под игото“ са родени от силата на един пълноценен реализъм, в който основен елемент е социалната обусловеност на човешките образи“ (стр. 114) и като анализира конкретно особеното при изграждането на всеки отделен образ, М. Цанева констатира: „Вазов не фотографира безстрастно жизнените типове, а влага в техните портрети своето отношение. Оттам различният стил, в който ги изгражда. . . Затова образите на едни от героите са сякаш разтворени в сиянието на романтичния ореол, други са очертани със заострените линии на карикатурата, трети са изградени с плътната релефност на битово-реалистичния стил. . . Това не е разностилие, а жизнено богатство на отражението при строго определена гледна точка

на автора и единен критерий за оценка на хората“ (стр. 123—124).

Авторката привежда убедителни доказателства, като разглежда подробно образите на Огнянов, д-р Соколов и Кандов, на Юрдан Диамандиев и Стефчов, на М. Иванов и представителите на духовенството. И винаги от конкретните наблюдения несетно се преминава към теоретическите обобщения. Изправят се погрешни оценки, обяснява се и се оправдава естетически стилового разнообразие на Вазовата палитра при полагане на краските.

Заедно със статиите за „Немили-недраги“ и „Чичовци“, изследването за романа „Под игото“ е между най-хубавото в книгата на М. Цанева. Между тези три статии има не само „генетическа“ връзка, но и чисто естетическа, каквато между впрочем съществува и в останалите изследвания на авторката. Това още веднъж доказва теоретическата еднородност на събраните шест статии в книгата на Милена Цанева. Поетичният свят на Вазов е видян и разкрит на широка теоретико-естетическа основа. Като задоволява интересите на широк кръг читатели, книгата на М. Цанева същевременно е и един принос в нашата критическа литература, посветена на народния поет Иван Вазов.

Петър Братоев

КНИГОПИС

- Авджиев, Жельо. Кирил Христов. Лит. крит. очерк. С., Бълг. писател, 1965. 112 с.
- Алькаева, Л. О. Социалистический гуманизм и искусство. М., Знание, 1965. 80 с.
- Арнаудов, Михаил. Психология на литературното творчество. 2 попр. и доп. изд. (Редактор: П. Зарев) С., Наука и изкуство, 1965. 528 с.
- Бегунов, Ю. К. Памятник русской литературы XIII века „Слово о погибели Русской земли“. (Исследования и тексты). М.-Л., Наука (Ленингр. отд-ние), 1965, 231 с. с илл.; 4 л. илл. и карт.
- Белецкий, А. И. Избранные труды по теории литературы. Под общ. ред. Н. К. Гудзия (Сост. и примеч. А. А. Гозенпуда). М., Просвещение, 1964, 478 с.; 1 л. портр.
- Белоусов, А. Литература и время. Улан-Удэ, Бурят, кн. изд. 1964, 119 с.
- Берков, П. Н. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. (В 3-х ч.) Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1964.
- Божков, Стойко, Стоян Стоименов и Христо Дудевски. Съветската литература в България. 1918—1944. Сборник от материали, спомени и документи. Съставили и редактирали. . . С., БАН, 1964. (БАН, Инст. за литература), т. II, 492 с. с портр. и факс.
- Бондарев, Ю. В. Стиль и слово. М., Сов. Россия, 1965, 59 с.
- Брандис, Е. и Дмитриевский, В. Мир будущего в научной фантастике. М., „Знание“, 1965, 47 с.
- Вейман, Р. „Новая критика“ и развитие буржуазного литературоведения. История и критика новейших методов интерпретации. Пер. с нем. (Вступит. статья Р. М. Самарина). М. Прогресс, 1965. 428 с.
- В. мастерской художественного слова. (Сборник статей. Ред. коллегия: И. К. Белодед (отв. ред. и др.) Киев, Наукова думка, 1965, 219 с.
- Вопросы истории и теории литературы. (Сборник статей. Ред. совет: В. Г. Ларцев (пред.) и др.) Самарканд, 1964, 244 с.
- Вопросы современной литературы. Советская арм. литература. 1961—1962 гг. (Сборник статей). Ереван, Изд-во АН СССР, 1964, 151 с.
- Вопросы стиля художественной литературы. (Сборник статей). Под общ. ред. А. И. Ревякина. М., 1964. 341 с.
- Гей, Н. Народность и партийность литературы. М., Худож. лит., 1964. 134 с.
- Генов, Кръстьо и Любен Генов. Яворовите творби: „На нивата“, „Градушка“, „Арменци“, „Песен на песента ми“. С., Народ. просвета, 1965, 88 с.
- Георгиев, Емил. Общо и сравнително славянско литературознание. С., Наука и изкуство, 1965. 399 с.
- Гроссман, Л. П. Достоевский. (Изд. 2-е, испр. и доп.) М., Мол. гвардия, 1965. 605 с. с илл.
- Гура, В. В. Правда жизни и мастерство художника. (К 60-летию М. А. Шолохова). М., Знание, 1965. 46 с. с портр.
- Данчев, Пенчо. Эстетика. Литературна критика. Избрани произведения. С., Бълг. писател, 1965. 303 с 3 л. ил., 2 факс.
- Димов, Георги. Българската литературна критика през Възраждането. (Отг. редактор: Пантелей Зарев) С., БАН. 1965. 406 с. (БАН. Инст. за литература).
- Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М. Худож. лит., 1964. Т. 1, 439 с.

- Дудевски, Хр. Михаил Шолохов. Идеи, образи, проникване в България. С., Наука и изкуство. 1965. 122 с. с факс. .
- Дудевски, Христо. Руско-български и българо-съветски литературни взаимоотношения. С., 1964, 34 с.
- Эльсберг, Я. Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории. М., Худож. лит. 1964. 279 с.
- Злобин, Г. П. Современная драматургия США (Критич. очерк послевоен. двадцатилетия). М., Высш. школа, 1965. 96 с.
- Зотов, Н. Н. Основы драматического диалога. М., 1964. 41 с.
- Иванисенко, В. А. Рождение стиля. Творческая индивидуальность в поэзии. Киев. Наукова думка, 1964. 299 с. с илл.
- Иванов, В. О сущности социалистического реализма. Изд. 2-е, дог. М., Худож. лит., 1965. 304 с.
- Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. Сборник статей. (Отв. ред. Б. А. Ларин). Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1964. 200 с.
- История русской литературы. В 3-х т. Глав. ред. Д. Д. Благой. М., Наука, 1964. Т. 3, 902 с.
- Каранфилов, Ефрем. Литературно-критически статии. Избрано. (С предг. от Георги Димов) С., Бълг. писател, 1965. 412 с. 1 л. портр.
- Каранфилов, Ефрем. Български поети. Лит. крит. статии. Пловдив. 1965. 144 с.
- Каролев, Стоян. Димчо Дебелянов. Лит. крит. очерк (2 попр. изд.) С., Бълг. писател 1965. 168 с. 1 л. портр.
- Кобылецкий, Юрий. Драматург и время. Творчество Александра Корнейчука. Киев, Рад. письменник, 1965. 255 с. 1 л. портр.
- Константинов Георги. Писатели реалисти от Друмев до наши дни. Избрани очерци С., Народна култура, 1965. 434 с. 12 л. портр.
- Критический реализм в литературах западных и южных славян. (Сборник статей. Ред. коллегия: Ю. Д. Беляева и др.) М., Наука, 1965, 340 с.
- Крыжановский, Степан. Художественные открытия. Статьи по теории и истории литературы. Киев, Рад. письменник, 1965. 322 с.
- Кулешов, В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., Изд-во Моск. ун-та, 1965. 451 с.
- М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. (Сборник статей. Ред. коллегия: . . . В. А. Малкин (отв. ред) и др. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1964, 262 с., 1 л. портр.
- Ликова, Розалия. Българската белетристика между двете войни. 1918—1944. С., Наука и изкуство, 1965. 502 с.
- Литвинов, В. Трагедия Григория Мелехова. („Тихий Дон“ М. Шолохова). М., Худож. лит., 1965. 127 с.
- Литература и современность. Сборник. М., Худож. лит., 1964.
- Ломидзе, Георгий. Теоретические проблемы развития советской литературы. (Тбилиси), „Самчота Сакартвело“, 1964, 598 с.
- Луначарский, А. В. Собрание сочинений. Литературоведение. Критика. Эстетика. В 8-ми т. (Ред. коллегия: И. И. Анисимов (глав. ред.) и др.) М., Худож. лит., 1964.
- Милев Гео, Хр. Ясенов и Сергей Румянцев в спомените на съвременниците им (Под ред. на Л. Милева, П. Касабова, Ив. Сестримски) С. Бълг. писател, 1965. 732 с.
- Николов, Минко. Антон Страшимиров. Моногр. очерк С., Наука и изкуство В. Търново, 1965. 172 с. с 1 портр.
- Николов, Минко, Хр. Смирненски. Лит. крит. очерк. (2 прераб. изд.) С., Бълг. писател, 1965.
- От жизни к образам. Сборник статей. (Ред. и вступит. статья П. А. Бугаенко). Саратов, Приволж. кн. изд., 1965. 228 с.
- Осетров, Евгений. Поэзия наших дней, М., Сов. Россия, 1965. 271 с.
- Петканова-Тотева, Донка. Дамаскините в българската литература. С., БАН, 1965. 260 с. с факс. (БАН, Институт за литература).
- Петров, С. Русский исторический роман XIX века. М., Худож. лит. 1964. 439 с.
- Пешев, Александър. Западноевропейската литература до Великата френска буржоазна революция. (За Филол. фак. — 2 прераб. изд. С., Наука и изкуство.), 1965. 615 с.
- Писатели Франции. Сост. (и авт предисл.) Е. Г. Эткинд. М., Просвещение, 1964. 699 с. с илл.; 5 л. илл.
- Русев, Пеньо. Михалаки Георгиев. Лит. крит. очерк. С., Бълг. писател, 1965. 168 с.

- Русская литература XX века. Советская литература. (Сборник статей). Под. ред. И. Г. Клабуновского, П. Д. Краевского. М., 1964. 415 с.
- Русские повести первой трети XVIII века. Исследование и подготовка текстов Г. Н. Моисеевой. М.-Л., Наука (Ленингр. отд-ние), 1965. 324 с.; 2 л. илл.
- Смирнова, Вера. Современный портрет. Статьи. М., Сов. писатель, 1964, 343 с. с портр.
- Соколов, А. Н. История русской литературы XIX века. Изд. 2-е испр. М., Изд-во Моск. ун-та, 1965.
- Твардовский, А. Как был написан „Василий Теркин“ (Ответ читателям). М., Сов. Россия, 1965. 71 с.
- Удонова, З. В. Советская литература на современном этапе. М., 1964. 40 с.
- Цанев, Георги. Писатели и проблемы, Избрани лит. крит. и истор.-лит. статии. С., Бълг. писател, 1965. 632 с. 1 л. портр.
- Цанева, Милена. Из поетичния свят на Иван Вазов. Лит. крит. статии. С., Бълг. писател, 1965. 136 с.
- Чалый, Д. В. Реализм русской литературы. (40-е годы XIX в.) Киев, Наукова думка, 1964. 284 с.
- Шевченко Т. Г. и славянские народы. (Сборник статей. Ред. коллегия: ... П. П. Плющ (отв. ред.) и др.) Киев, Изд-во Киевского ун-та, 1964. 108 с.
- Шишманов, Ив. Д. Избрани съчинения в два тома. С., БАН, 1965. (БАН, Инст. за литература).
- Т. 1. Българско възраждане. Студии. Под. ред. (и предг.) на Георги Димов. 447 с. 1 л. портр.
- Щербина, В. Р. Реализм и модернизм XX в. и пути худож. прогресса. М., Знание, 1965, 32 с.

S O M M A I R E

Lioudmil Stoyanov — Poésie et vérité	3
Christo Yordanov — La poésie lyrique de Vesséline Andréev	30
Vassil Akyov — La résistance du talent	61
Isaac Passy — Encyclopédie de l'humanité de la Renaissance	77
Miléna Tzanéva — Les poèmes d'Ivan Vazov	91
 <i>Souvenirs</i>	
Vitcho Ivanov — Souvenirs sur Nicolaï Khrelkov	106
 <i>La vie littéraire à l'étranger</i>	
Julie Kresteva — Aragon, l'épopée lyrique et le sort du lyrique	116
Lioudmila Stefanova — L'orientation de „l'analyse thématique“ dans la théorie littéraire française	125
 COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES	
Maria Gourgoulouva — Vsévolod Mikhaïlovitch Garchine en Bulgarie	136
 REVUE	
Tontcho Getchev — Essai d'une histoire théorique de la littérature	145
Wanda Smochowska-Petrova — Notes sur l'ouvrage de G. D. Gatchev „Ouskorénnoé razvitié litératoury“ (Evolution accélérée de la littérature)	151
Petar Bratoev — Intelligent et talentueux	155
Bibliographie	158

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 лв.

Поръчка № 1107	Формат 21//100/16	Дадена за печат на 1. VI. 1965 г.
Тираж 4500		Печатни коли 10

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН София кв. Гео Милев, ул. 36